



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta

Sborník příspěvků z konference

Hudební kultura ostravského a olomouckého regionu

konané 26. dubna 2013 na Katedře hudební výchovy PdF OU,
Fráni Šrámka 3 v Ostravě-Mariánských Horách

Karel Steinmetz a Jan Mazurek (eds.)

Studijní materiál pro doktorandy uměleckých, muzikologických
a umělecko-pedagogických oborů

Olomouc 2014



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Vytvoření institucionální sítě mezi subjekty terciárního vzdělávání, soukromým a neziskovým sektorem

Univerzita Palackého v Olomouci
ve spolupráci s Katedrou hudební výchovy a Centrem studií
regionální hudební kultury
Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě

Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

1. vydání

© Karel Steinmetz, Jan Mazurek, Alžběta Marková (eds.)

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2014

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

ISBN 978-80-244-4090-3

Obsah

Úvod.....	5
Karel Steinmetz K pojmům „hudební regionalistka“ a „hudební kultura v regionech či lokalitách“ (zvláště s přihlédnutím k hudební kultuře v Ostravě)	7
Jan Vičar Dějiny hudby v Olomouci od roku 1945 do současnosti (Úvahy o specifičnosti hudební kultury v regionu v daném období)	15
Karel Steinmetz Jan Vičar: Široko daleko. Folklorní triptych pro smíšený sbor na české, moravské a slezské lidové texty (ukázka z připravované publikace Hudba v Olomouci po roce 1945)	27
Jan Mazurek Ostravský německý skladatel Arthur Könnemann (1861–1931) (Ukázka z připravované monografie Kapitoly z dějin hudební kultury německých obyvatel Ostravy 1860–1945 (osobnosti – instituce – reflexe)	37
Jan Blüml K problematice regionálního výzkumu populární hudby s přihlédnutím k olomoucké hudební scéně.....	47
Gabriela Petrová Laško-valašské pomezí	51
Lenka Černíková Pražská léta Rudolfa Kubína – jeho profesionální kariéra a studium čtvrttónové hudby u Aloise Háby	55

Pavla Olšarová

Regionální hudební tematika v přípravě budoucích pedagogů

(aneb „Umělecká hudba v Ostravě“ jako výběrový předmět

Khv PdF OU) 67

Dana Rychlová

Pedagóg ako príčina trémy? 73

Úvod

Dne 26. dubna 2013 se uskutečnil seminář *Hudební kultura v ostravském a olomouckém regionu*, pořádaný katedrou hudební výchovy a Centrem studií regionální hudební kultury Pedagogické fakulty Ostravské univerzity ve spolupráci s řešitelským pracovištěm projektu ESF „Investice do rozvoje vzdělávání – Vytvoření institucionální sítě mezi subjekty terciárního vzdělávání, soukromým a neziskovým sektorem (Reg.č. CZ.01.07/2.4.00/17.0070)“ katedrou hudební výchovy Pedagogické fakulty UP v Olomouci. Na semináři bylo 22 aktivních účastníků – doktorandi, studenti magisterského oboru a vědecko-pedagogičtí pracovníci z pořádající Ostravské univerzity (16 osob) a šest z Univerzity Palackého v Olomouci. Setkání mladých adeptů vědy byla přítomna také proděkanka pro vědu a výzkum PdF OU doc. PhDr. Diana Svobodová, Ph.D. a hlavní řešitel projektu prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc., vedoucí katedry hudební výchovy PdF UP v Olomouci. Konferenci zahájil vedoucí katedry hudební výchovy v Ostravě PhDr. Jiří Kusák, Ph.D. Pak se už ujaly dvě „domácí“ doktorandky z KHV PdF OU funkce „chairmanů“ semináře – magistry Pavla Olšarová a Jitka Hoňková, které moderovaly bohatou diskusi po dvou hlavních referátech prof. PhDr. Karla Steinmetze, CSc., a prof. PhDr. Jana Vičara, CSc., i po dalších příspěvcích doktorandů: magistry Lenky Černíkové, Gabriely Petrové a Pavly Olšarové (semináře se ze zdravotních důvodů nemohli zúčastnit prof. Jan Mazurek a olomoučtí doktorandi Mgr. Jan Blüml a MgA. Dana Rychlová, jejichž připravené příspěvky jsou však zahrnuty v tomto konferenčním sborníku). Pořadatelé konference jsou přesvědčení, že vydávaný sborník může sloužit též jako studijní materiál pro doktorandy uměleckých, muzikologických a umělecko-pedagogických oborů.

KS, JM

K pojmům „hudební regionalistka“ a „hudební kultura v regionech či lokalitách“

(zvláště s přihlédnutím k hudební kultuře v Ostravě)¹

Karel Steinmetz

Hudební regionalistiku (dříve též nazývanou hudební topografií), která se zabývá studiem geografického rozložení a rozptylem „hudebních fenoménů“, neuvádí žádná z dosavadních systematik hudební vědy jako svébytnou muzikologickou disciplínu. Miroslav K. Černý ve svých *Kapitolách z metodologie hudební vědy*² vyslovuje názor, že hudební topografie je jen pomocnou disciplínou, která má blízko k hudební historiografii, k hudební sociologii a k hudební etnografii. Ovšem v evropské muzikologii v poslední třetině 20. století sílila také snaha zkoumat hudební fenomény rovněž v interregionálních souvislostech (a to kombinací právě metod hudebněhistorických, hudebněsociologických, etnomuzikologických či organologických) a podle slovenského muzikologa Oskára Elscheka³ by se měla systematika hudební vědy uspořádat tak, aby zde také existovala tzv. regionální muzikologie s disciplínami jako euromuzikologie, sinomuzikologie, indomuzikologie, orientomuzikologie, afromuzikologie atd. Elschek však chápe pojetí regionu velmi široce, v podstatě jako celý kontinent. Z toho pak pramení komparace celých existujících způsobů uspořádání akustického materiálu, odlišností ve vnímání hudby, jinak chápané její funkce etc. v těchto oblastech.

Ale tak, jako by se měla v tomto pojetí regionální muzikologie zabývat velkými regionálními celky (v podstatě do 19. století značně od sebe izolovanými) a v nich zkoumat diachronně synchronním způsobem hudební problematiku, má jistě svojí logiku podobný průzkum i menších územních celků, dokonce mikroregionů či lokalit, které však nikdy v minulosti nebyly od sebe izolovány, jak se před nástupem celosvětové globalizace odlišovaly od sebe právě velké kulturní oblasti. A proto také v muzikologii – stejně jako

¹ Jiná verze příspěvku přednesena jako referát na konferenci Společnosti pro hudební vědu konané v Českém muzeu hudby v Praze dne 23. listopadu 2012. Nyní upraveno pro potřebu studentů v projektu Partnerství a sítě.

² ČERNÝ, M. K. *Kapitoly z metodologie hudební vědy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1998, s. 56.

³ ELSCHEK, O. *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava: Veda, 1984.

v obecné historiografii atd. – došlo ve 2. polovině minulého století k pokusům o ustavení zvláštního oboru, zabývajících se regionálními aspekty kulturních jevů (konkrétně např. právě hudební kultury). Zkoumat regionální hudební kulturu je možné v propojení specifického (netradičního, regionálního, lokálního, místního) s centrálním (standardním, globálním, univerzálním), neboť region může sloužit jako souhra dvou konceptů: identity a integrity a jejich vzájemného ovlivňování a provázanosti.

V našich poměrech se hudební regionalistika jako muzikologická disciplína etablovala na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století, zvláště zásluhou brněnské muzikologické školy.⁴

Má tedy své oprávnění a také místo v systematické hudební vědě tento nově konstituovaný obor? A můžeme pokládat hudební regionalistiku za skutečně legální vědeckou disciplínu, která má jasně stanovený předmět a metody svého bádání i svoji historii? *Slovník české hudební kultury*⁵ v hesle „hudební regionalistika“ se přiklání ke kladné odpovědi na tuto otázku, když uvádí, že je to „název muzikologické disciplíny, která se zaměřuje na specializovaný výzkum hudebního dění v přesně vymezených topograficko-regionálních souvislostech. (...) Na rozdíl od tzv. regionální historiografie není přitom hudební regionalistika chápána jako obor pouze dějepisný, neboť kombinuje historiografické postupy s metodami etnomusikologie, hudební sociologie, organologie apod.“ V citovaném slovníkovém hesle je také rozpracována metodologie hudební regionalistiky jako muzikologického oboru. Metodologickým východiskem komplexního studia hudebního dění v jednotlivých lokalitách je pak mj. „typologie hudebních lokalit, k níž se dospívá komparací struktur a kapacit hudebního života jednotlivých míst v celém historicky sledovaném rozsahu (lokality se třídí podle úlohy, jakou hrály v jednotlivých

⁴ K tomu srovnej základní literaturu: FUKAČ, J. Hudba a člověk v prostoru. *Opus musicum* 2, 1970, č. 5–6, s. 129–135; RACEK, J. Česká hudba a regionalismus. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 19, 1970, H 5, s. 7–20; FUKAČ, J. K základním pojmům a úkolům hudební regionalistiky. In *Čechy rezervoár hudebnosti*. Mladá Boleslav: OKS, 1978, s. 99–115; HUDEC, V. K problematice hudebně historiografické práce v regionu. In *Čechy rezervoár hudebnosti*. Mladá Boleslav: OKS, 1978, s. 129–133; POLEDŇÁK, I. Region jako taxonomická kategorie. In *Morava v české hudbě*, Brno: SČSKU, 1985, s. 11–14; FUKAČ, J. Morava jako typ hudebního regionu. In *Morava v české hudbě*, Brno: SČSKU, 1985, s. 14–17; FUKAČ, J. Otázky regionu a mezinárodních vztahů. In *Kulturně historické styky jižní Moravy*. XX. Mikulovské sympozium 24.–25. října 1990. Mikulov – Brno 1991, s. 5–14.

⁵ *Slovník české hudební kultury* (eds. FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J., MACEK, P.). Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.

epochách; rozšiřují se místa převážně přijímající podněty, místa s částečnou produkční soběstačností a centra, vyzařující podněty do jiných lokalit; zkoumá se povaha styků mezi lokalitami atd.). (...) Vývoj hudby v těchto regionech je interpretován ve své kontinuitě i diskontinuitě (předpokládá se, že hudební aktivita jistého typu v daném regionu též slábne či vyhasíná). Odtud se postupuje ke studiu tzv. morfologie terénu.⁶

Na tomto místě je třeba se pozastavit ještě u několika dalších pojmů, jako jsou: *hudební region*, *hudební život*, *hudební kultura*. Karel Boženek v úvodu práce *Opava hudební*,⁷ např. chápe hudební region jako jakési *abstraktní shrnutí konkrétních kvalit a zvláštností hudebního života daného území. Vlastní hudební život ve své jedinečnosti probíhá v konkrétních hudebních lokalitách, jimiž jsou v dlouhém údobí od středověku hluboko do 19. století zejména kláštery (my dodejme i kostelní kůry – pozn. KS), panská sídla a směrem k současnosti stále více města a městské instituce. Podmínkou fungování těchto ohnisek jako prvků hudebního regionu je, aby v nich probíhala jak hudební produkce, tak re-produkce i apercpece. Teprve tato jednotlivá ohniska, v nichž se uplatňuje určitý hudební typ, vytváří vlastní hudební region.*⁸

Hudební život je společenský život nazíraný z hlediska potřeb, zájmů, postupů a aspirací jedinců i skupin obyvatel směřovaných k hudbě (většinou se myslí institucionální i neinstitucionální způsob provozování hudby v nějaké lokalitě).

Termín *Hudební kultura* je chápán jako pojem širší, hudebnímu životu nadřazený, v němž je fenomén *hudba* chápán ve všech třech jeho existenčních „videch“ (tvorba – interpretace – recepce) s předpoklady jejího fungování (tj. včt. hudebního školství, výroby hudebních nástrojů, výstavby koncertních sálů, rozhlasových studií a vysílačů, gramofonových a jiných hudebních vydavatelství ap.). Termín „hudební kultura“ lze chápat jako souhrn materiálních a duchovních výsledků lidské činnosti souvisejících s hudbou. Jde tedy nejen o vlastní hudební tvorbu a znějící hudbu samou jako fenomén estetický, umělecký, sociální, ale o vše, co bezprostředně ovlivňuje a podmiňuje hudební život, tj. souhrn aktivit na poli hudby, např. u jednoho národa, státního útvaru, ale i například v jedné konkrétní lokalitě či regionu.

Jako každá vědecká disciplína má i hudební regionalistika své dějiny (event. prehistorii). A proto nyní učiníme malý exkurz do nedávné minulosti.

⁶ Heslo „hudební regionalistika“, tamtéž, s. 330.

⁷ BOŽENEK, K. *Opava hudební. Kapitoly z hudební kultury města a slezského regionu*. Opava: Matice opavská, 2013 – v tisku.

⁸ Citováno z rukopisu s. 5–6.

Předchůdcem hudebněregionalistického bádání byly pokusy uskutečňované na vlastivědné bázi. Termínem vlastivěda jako analogie německých výrazů Vaterlandskunde a Heimatskunde označuje Slovník české hudební kultury „soubor přírodovědných, zeměpisných a dějepisných poznatků o vlasti a pak i bádání tyto poznatky generující“.⁹

Od 19. století vznikaly hudebně historiografické publikace, které se synteticky i monograficky zabývaly hudebními dějinami Čech, Moravy a také českého (rakouského) Slezska i výzkumem hudební historie zdejších menších oblastí – regionů, rajónů, měst, někdy i docela malých (ale v určité době i velmi významných) hudebních lokalit, jako např. zámků, klášterů, kostelních kůrů, škol či jiných hudebních institucí ve městech i v menších vesnických sídlech. Tyto vesměs vlastivědné práce převážně usilovaly o poznání kulturní (a přímo i hudební) minulosti i tehdejší současnosti míst, etnografických rajónů i topografických regionů, byly však v minulosti často psány muzikologicky či historiograficky neškolenými pracovníky, zanícenými pro daný region, kteří většinou postupovali kronikářským způsobem a analisticky (tj. s použitím takového způsobu podání, které řadí historické události v chronologickém pořadí, ovšem bez jakýchkoliv vnitřních konsekvencí), a tyto práce pak nebraly v úvahu diachronně synchronní přístup k výkladu. Až ve 40. letech minulého století se v pracích toho druhu často začínají kriticky revidovat tradiční vlastivědná hlediska a také výzkum se obrací k problematice regionu přísně vědecky vymezenému jako předmětu badatelského zájmu zcela nezávisle na lokálně patriotických zájmech a motivacích. Ale i před 2. světovou válkou značnou iniciativu při vysvětlování specifičnosti třeba tzv. sudetského území vyvíjeli i muzikologicky orientovaní němečtí badatelé v českých zemích, jako byli např. Rudolf Franz Prochazka, Richard Batka, Paul Netl, Gustav Becking i po válce do Německa vysídlení Rudolf Quoika a Karl Michael Komma. Také čeští hudební historici se zabývali touto problematikou. V 2. polovině minulého století jmenujme např. vlastivědné práce na Moravě Oty Frice, na Ostravsku Iva Stolaříka, Františka Míti Hradila, později Vladimíra Gregora i moderně pojaté spisy typu svazků *Hudba Československé vlastivědy*, *Vlastivědy moravské*, *Západočeské vlastivědy* nebo *Stolaříkův spis Umělecká hudba v Ostravě (1918–1938)*.

Před třiceti lety se pokusila skupina ostravských muzikologů o vytvoření práce zachycující výsek novodobých dějin hudební kultury na Ostravsku. Vznikl tak v jistém slova smyslu pokus o syntetické uchopení čtyřicetiletého vývoje hudební kultury jednoho konkrétně vymezeného teritoria. Knihu

⁹ Srv. heslo „vlastivěda“, tamtéž, s. 1002.

psanou a vydanou ve složitých podmínkách tzv. normalizace však velice znamenala doba jejího vzniku. Projevilo se to v zásazích z vnějšku (příkazy stranických orgánů) do obsahové stránky textů a omezováním informací o osobnostech „z politických důvodů nežádoucích“ (Tučapský, Dadák, Malura, Navrátil – ačkoliv dva posledně uvedení byli členy autorského kolektivu – E. Schiffauer byl zcela „zamlčen“) i jazykovou dikcí (tehdejší dobou vyžadovanou); na tento projekt pak v poněkud jiné společensko-politické situaci navázali mladší ostravští autoři v monografii *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*.

Autorský kolektiv si byl vědom složitosti svého úkolu. Jeho členové věděli, že region, k němuž upírali své badatelské úsilí, má svá specifika, jimiž se odlišuje od jiných oblastí (tato specifika jsou ve všech sférách, a to jak přírodních, tak sociálně-ekonomických a kulturně-politických). Specifické rysy se ale podle svých možností více či méně proměňují – vyvíjejí. Jak se během vývoje projevovaly změny ve společensko-politické a hospodářské sféře, tak se měnila i typová charakteristika samého sledovaného území. Na druhé straně však vývoj v regionu a jeho specifické rysy nejsou izolovány od celospolečenského dění v obecně nadnárodní rovině. To pak mělo své metodologické konsekvence. Vlastní specifika se musela nejprve pojmenovat a pak bylo nutné vše vidět vždy ve vývoji. Východiskem muselo být komplexní studium hudebního dění ve městě Ostravě. Autoři vycházeli z typologie této hudební lokality, k níž se dospělo komparací struktur a kapacit hudebního života města v celém historicky sledovatelném rozsahu (lokalita byla zaříděna podle úlohy, jakou hrála v jednotlivých etapách; muselo se rozlišovat podle toho, zda město mělo převážně přijímací podněty či bylo s částečnou produkční soběstačností (a jakou), zda a kam Ostrava vyzařovala (či vyzařuje) podněty do jiných lokalit; prozkoumávala se povaha styků Ostravy se vzdálenějšími centry, jako jsou Praha, Brno, Olomouc i blízkými městy Havířov, Karviná, Orlová, Bohumín, Frýdek-Místek, Příbor, Opava apod. Proto se přistupovalo třeba i k jakýmkoliv axiologickým soudům historicky (autoři se snažili nevytrhovat věci z dobového kontextu, např. nekladla se neadekvátní či stejná měřítka na tvorbu vznikající v Ostravě na přelomu 19. a 20. století a třeba pak o sto let později). Ovšem v rámci jedné vývojové etapy bylo nutné zvolit jednotná (a dostatečně „přísná“) kvalitativní kritéria pro hodnocení nejen artefaktů vzniklých v regionu i interpretačních výkonů (ať již umělců domácích, tak i hostujících) a při posuzování ostravských specifík a toho, čím zdejší produkce, ale i kvalita „hudebního života“ přispěly do pokladnice „národní“ či celostátní hudební kultury. Regionální jevy se totiž nesmějí přeceňovat, nelze je však ani podceňovat (což se často v nadregionální historiografii stává, někdy i z nedostateč-

ných znalostí regionu). Na udržení objektivního nadhledu při studiu lokální problematiky se členové autorského kolektivu snažili klást velký důraz.

Při zkoumání vývoje hudební kultury Ostravy bylo nutné brát v potaz konkrétní vztahy mezi „metropolí“ a „oblastí“ (třeba před rokem 1918, za Rakouska-Uherska, kdy konzervativní Morava se Slezskem s Brnem, Olomoucí, Ostravou i Opavou s výraznou německou menšinou, byly orientovány spíše na Vídeň, i když vazby na Prahu byly vždy velmi silné), po převratu se však vazby s Prahou utužily snad ještě více než s Brnem.

Pro strukturu práce bylo nutné zvolit „periodizační mezníky“ ve sledování relativně dlouhého období zhruba 130 let (1880–2010). Za tu dobu se změnila společenské předpoklady i podmínky k provozování hudby, proměnila se povaha místa (tj. zcela se změnila tvář Ostravy – její průmyslový charakter a z toho vyplývající jakási „mentalita města“, jak ji ovlivňují či dotvářejí zvl. média, poněkud jiná je – a to je zcela přirozené – i sama hudba a její funkce, šíření a konečně i způsoby její reflexe), změnilo se sociální postavení umělců etc. etc.¹⁰ Ve sledovaných obdobích se také mnohokrát proměnila politická, etnická, sociální situace.¹¹ Autorský kolektiv sice chápal, že při určování periodizačních „mezníků“ celého stotřicetiletého období je nutné vycházet z vývoje „hudebních“ fenoménů, ale zároveň si uvědomoval, jak proměna nejen hudebního jazyka a skladatelské tvorby, ale i ostatních faktorů ovlivňujících vývoj hudební kultury v celé její šíři je silně závislá na hospodářských a politických poměrech.

Monografie byla rozdělena do šesti kapitol a stručného závěru, v němž byly shrnuty výsledky více jak tříleté práce badatelského kolektivu. Úvod obsahuje všechny atributy, které mají mít úvodní pasáže vědecké monografie, od nastínění řešené problematiky a seznámení s vývojem zkoumané lokality,

¹⁰ Na tomto místě např. připomeňme, jak exploze komunikačních médií prudce ovlivnila šíření hudby a zrušila rozdíly mezi regiony či mezi městskými a venkovskými sídly. Již dnes mnozí tvůrčí umělci nevázaní na instituce (nikoliv herci, interpreti, pedagogové apod.) žijí a tvoří mimo kulturní centra a výsledky své práce odevzdávají třeba elektronickou poštou; s okolím často komunikují jen „po internetu“. Také nahrávací studia bývají dnes častěji mimo rušná městská centra, samozřejmě z praktických důvodů ne tak od nich zase vzdálených.

¹¹ Např.: císařskou monarchii vystřídal demokracie první Československé republiky, tu pak totalitní Protektorát, pak relativně svobodná ČSR a po únorovém komunistickém puči v roce 1948 další totalita s mírným „oteplením“ v době tzv. Pražského jara, poté tzv. normalizace za sovětské okupace a opětovný návrat k demokracii po roce 1989, v České republice a jejím postupném začleňování do sjednocující se Evropy.

zhodnocení dostupných pramenů a literatury, vysvětlení některých metodologických i terminologických otázek – v tomto případě pojetí „regionálních dějin hudby“, „hudební kultury“, hudebního života“ apod. přes charakteristiku zkoumaného regionu a různých vlivů na vývoj jeho hudební kultury (např. vlivy přírodní, sociálně-ekonomické, kulturně-politické apod.), zdůvodnění zvoleného způsobu výkladu vývoje hudební kultury a z toho pak vycházející struktura práce. Zda byl pohled autorů na regionální hudební kulturu v Ostravě nezkreslený a objektivní, posoudí kritika. Dosavadní ohlasy na tuto práci jsou ale kladné, jak to dokládají recenze Jitky Brabcové v Hudební vědě, Karla Boženka v časopise Historica, Ludka Zenkla v Opusu musicum či Jaromíra Havlíka v nové Živé hudbě.

Dějiny hudby v Olomouci od roku 1945 do současnosti

(Úvahy o specifičnosti hudební kultury v regionu v daném období)

Jan Vičar

I. Základní informace¹

V současné době dokončuje kolektiv autorů pod mým vedením publikaci *Hudba v Olomouci 1945–2012*.² Práce vzniká v rámci výzkumného záměru Ministerstva školství mládeže a tělovýchovy České republiky „Morava a svět: Umění v otevřeném multikulturním prostoru“ a měla by být vydána Univerzitou Palackého v Olomouci v roce 2013.

Pracovní struktura publikace je následující:

Hudba v Olomouci 1945–2012

1 Hlavní rysy olomoucké hudební kultury v období 1945–2012

2 Hudební divadlo

- 2.1 Opera
- 2.2 Opereta a muzikál
- 2.3 Balet
- 2.4 Ostatní

3 Moravská filharmonie

- 3.1 Stupkovo budování
- 3.2 Éra Jaromíra Nohejla
- 3.3 Šéfové Moravské filharmonie
- 3.4 Komorní tělesa Moravské filharmonie, výchovné koncerty atd.
- 3.5 Moravská filharmonie a její „vyzařování“

¹ Jiná verze příspěvku přednesena jako referát na konferenci Společnosti pro hudební vědu konané v Českém muzeu hudby v Praze dne 23. listopadu 2012. Nyní upraveno pro potřebu studentů v projektu Partnerství a sítě.

² Kolektiv hlavních autorů tvoří Jan Blüml, Filip Hajdu, Petr Lyko, Alice Ondřejková, Ingrid Silná, Eva Vičarová a Jan Vičar. Dalšími spolupracovníky a spoluautory jsou Radim Bačuvčík, Alena Burešová, Pavel Klapil, Markéta Koutná, Kristián Nosál, Karel Steinmetz, Věra Šimová, Filip Válek, Veronika Vlachová, Aneta Vondráčková a další.

4 Olomoucké studio Českého rozhlasu

- 4.1 Hudba na zvukových nosičích a v televizi

5 Hudební festivaly

- 5.1 Olomoucké hudební jaro a Dvořákova Olomouc
- 5.2 Varhanní festivaly u sv. Mořice
- 5.3 Svátky písní Olomouc
- 5.4 Podzimní festival duchovní hudby
- 5.5 Baroko a Opera Schrattenbach
- 5.6 Laudate musicam
- 5.7 Musica religiosa a Festival vánoční hudby
- 5.8 MusicOlomouc
- 5.9 Setkání vojenských dechových orchestrů a Dny maršála Radeckého

6 Komorní a varhanní koncerty

- 6.1 Spolek pro komorní hudbu
- 6.2 Aktivity olomoucké pobočky svazu skladatelů resp. Tvůrčího centra Olomouc
- 6.3 Divadlo hudby
- 6.4 Podvečery u varhan

7 Vojenská a chrámová hudba

- 7.1 Vojenská hudba
- 7.2 Hudba v katolických chrámech
- 7.3 Hudba v chrámech Církve československé husitské
- 7.4 Hudba v chrámech Církve českobratrské evangelické a Církve bratrské

8 Univerzita Palackého

- 8.1 Hudba na Univerzitě Palackého
- 8.2 Hudební věda, kritika a publicistika
- 8.3 Hudební pedagogika
- 8.4. Univerzita Palackého a olomoucká hudební kultura

9 Amatérská tělesa

- 9.1 Smíšené pěvecké sbory
 - 9.1.1 Žerotín
 - 9.1.2 Dvořák
 - 9.1.3 Collegium vocale
 - 9.1.4 Vokálně-instrumentální soubor Madrigal
 - 9.1.5 Sbory Lenky Mlynářové
 - 9.1.6 Sbory Slovanského gymnázia v Olomouci
 - 9.1.7 Sbor Konzervatoře Evangelické akademie
 - 9.1.8 Ateneo

- 9.2 Mužské pěvecké sbory
 - 9.2.1 Nešvera
 - 9.2.2 Haná
 - 9.2.3 Křížkovský
- 9.3 Ženské pěvecké sbory
 - 9.3.1 Pěvecký sbor Fučíkovy pedagogické školy
 - 9.3.2 Pěvecký sbor olomouckých učitelek
- 9.4 Dětské pěvecké sbory (výběrové)
 - 9.4.1 Campanella
 - 9.4.2 Music Bodo
 - 9.4.3 Dětská opera Olomouc
- 9.5 Instrumentální soubory
 - 9.5.1 Komorní orchestr Iši Krejčího
 - 9.5.2 Stupkovo kvarteto
 - 9.5.3 Koncertní dechové orchestry
- 10 Základní a střední hudební školství**
 - 10.1 ZUŠ Žerotín
 - 10.2 ZUŠ Iši Krejčího
 - 10.3 Osvětové kursy a Lidová konzervatoř
 - 10.4 Konzervatoř evangelické akademie a její soubory
 - 10.5 Olomoucký hudební experiment škol s rozšířenou hudební výchovou
 - 10.6 Hudební aktivity dalších školských institucí
- 11 Lidová, populární a jazzová hudba**
 - 11.1 Hudební folklor
 - 11.2 Tradiční populární hudba
 - 11.3 Swingová a jazzová hudba
 - 11.4 Folk, country a moderní tramská píseň
 - 11.5 Rocková a alternativní scéna
 - 11.6 Festivaly a kluby
- 12 Tucet hudebních analýz**
 - 12.1 *Serenáda pro orchestr* Iši Krejčího
 - 12.2 *Koncert pro dva hráče na bicí nástroje a orchestr* Pavla Čotka
 - 12.3 Skladba Mojžíra Zedníka
 - 12.4 Skladba od Milady Červenkové
 - 12.5 *V Holomócu městě* od Emila Viklického
 - 12.6 *Široko daleko*, triptych pro smíšený sbor Jana Vičara
 - 12.7 *Noci dnem* Víta Zouhara
 - 12.8 Skladba Tomáše Hanzlíka

- 12.9 *Čtvrtého chořních dob* pro klavír, soprán a orchestr Marka Keprta
- 12.10 Skladba Jana Pavla
- 12.11 Skladba Karla Plíhala
- 12.12 *Elysium pro klavír a orchestr* Roberta Hejnara

13 Hudební obzor minulého a současného Olomoučana

14 Závěr

15 Přílohy a rejstříky

- 15.1 Mapa hudební Olomouce
- 15.2 Soupisy, tabulky, přehledy
- 15.3 Rejstřík osob

II. Ke koncepci a periodizaci dějin olomoucké hudební kultury

Publikace o olomoucké hudební kultuře tohoto typu a rozsahu nebyla – na rozdíl od prací ostravských – dosud nikdy vytvořena. Je součástí většího záměru výzkumu dějin hudby v Olomouci a na střední Moravě v období cca 1800–2000. Při zpracování tématu se postupuje od současnosti směrem k minulosti a východiskem je nejen dosavadní literatura (například *Hudba na Moravě* od Jiřího Sehnala a Jiřího Vysloužila a studentské diplomové práce), ale i nový pramenný výzkum.

Periodizační mezník 1945 jako začátek posledního svazku je významný nejen z hlediska obecně historického: konec 2. světové války a německé okupace, odsun olomouckých Němců a konec původně dominující a poté (od 1918) přežívající německé hudební kultury ve městě a regionu, ale i z hlediska hudebního: zejména vznik Moravské filharmonie v roce 1945, obnova olomoucké univerzity v roce 1946 a založení jejího Ústavu hudební vědy a výchovy, vznik olomouckého studia Českého rozhlasu v roce 1949, vyznačujícího se výraznou nahrávací hudební dramaturgií. Na druhé straně se uplatňuje kontinuita nejstarší a nejvýznamnější olomoucké hudební instituce – divadla s operním, operetním a baletním souborem, které existuje již od konce 18. století.

Na rozdíl od publikací ostravských, periodizovaných společensko-historickými mezníky 1945–1968–1989–současnost, je publikace olomouckých autorů strukturována jako dějiny hudebních institucí a hudebních oblastí či žánrů v celém období více než šesti desítek let. To plně vyhovuje, neboť uvedené mezníky nezměnily zásadně hudební podobu určujících profesionálních institucí, zejména Moravské filharmonie a olomouckého divadla, ale spíše jen pozměnily charakter jejich dramaturgie.

Hledisko hudební autonomie tedy v Olomouci v daném období dominovalo nad faktory heteronomními a vývoj institucí byl spíše odrazem ekonomických podmínek a dramaturgické vynalézavosti jednotlivých šéfů než společenských a politických zvrátů. Jinými slovy, v Moravské filharmonii se od roku 1945 hrál a dodnes hraje kmenový repertoár, tvořený například symfoniemi Beethovenovými, Dvořákovými či Mahlerovými. K tomu zazníval v padesátých nebo sedmdesátých letech častěji Prokofjev a Šostakovič, nyní se zase hraje o něco více Bernstein a Britten, avšak zásadně se nic nemění. V olomoucké opeře se více než sto let nejčastěji hraje *Traviata* či *Carmen*, Smetanova a další česká díla, a naopak méně často soudobá opera. Poněkud jinak probíhal vývoj ve sféře populární hudby.

Pokud bychom přece jen uvažovali o důležitém společenském mezníku, pak by to byl rok 1960, kdy Olomouc přestala být krajským městem. Stala se největším okresním městem v tehdejší Československu, součástí Severomoravského kraje a v rámci pyramidálního centralizovaného systému ztratila řadu dosavadních pravomocí a ekonomických zdrojů, které připadly Ostravě.

Olomouc je město tradice a konzervatismu, které je jakoby dodnes obehnané imaginárními městskými hradbami, přestože ty skutečné byly již dávno zbourány. To mělo důsledky nejen negativní, ale i pozitivní, neboť přes všechny politické zvraty to zaručovalo relativní stabilitu některých hudebních institucí.

Díky univerzitě je Olomouc zároveň město progresivní a dynamické. Není bezvýznamné, že jednou z určujících osobností akčního výboru pro obnovu olomoucké univerzity byl v roce 1945 muzikolog a folklorista Robert Smetana. Dnes studuje na osmi fakultách Univerzity Palackého, která je největší institucí v Olomouckém kraji, a na soukromé Moravské vysoké škole přibližně 25 000 studentů. Univerzita přirozeně přináší městskému prostředí, ale i regionu střední Moravy a celé české kultury mnohé hudební impulsy.

Otevření Uměleckého centra Univerzity Palackého v roce 2002 v rekonstruované budově bývalého jezuitského konviktu tyto skutečnosti dále dynamizovalo. Každoročně se zde připravují a konají stovky hudebních akcí a koncertů pro studenty i širší veřejnost. Některé aktivity, například festivaly Baroko, Opera Schratzenbach či MusicOlomouc, poutají dnes již celostátní pozornost. Jiný drobný příklad dramaturgické vynalézavosti – zásluhou britského hostujícího vysokoškolského pedagoga, muzikologa a dirigenta Grega Hurwortha, byla v Olomouci a v České republice poprvé uvedena kratší opera Benjamina Brittena *Noemova plavba*.³

³ Představení Brittenovy *Noemovy plavby* se uskutečnilo v chrámu P. Marie Sněžné 1. a 2. prosince 2008 při příležitosti 50. výročí její premiéry (Aldeburgh Festival,

Olomoucká univerzita některé hudební podněty „vyzařuje“, avšak celkově je v hudební oblasti relativně uzavřená a soběstačná, a tedy tvoří jakýsi „stát ve státě“.

Olomouc není, jak se dnes často myslí, z hlediska složení obyvatel a charakteru folkloru tradiční hanácké město, tím je Prostějov nebo zejména Tovačov. Je to město správní, církevní, vojenské, univerzitní, z jazykového a kulturního hlediska původně české, potom po staletí převážně německé. Jeho „hanáckizace“ nastala až zbouráním městských hradeb v druhé polovině 19. století a zejména připojením okolních obcí po roce 1918. Tato geneze má kulturní a hudební důsledky dodnes a je patrná i na architektuře historického městského jádra.

Ve vztahu k významnějším hudebním centrům Olomouc kdysi kolísala mezi orientací na Vídeň (to se týkalo spíše německého obyvatelstva) a na Prahu (Češi). Po roce 1945 se potom srovnávala s Brnem a Ostravou, ale i nadále přirozeně inklinovala ku Praze.

Tak jako tomu bylo vždy v minulosti, pro hudební život byly důležité železniční a silniční dopravní spoje a z nich plynoucí „vyježděné“ trasy koncertních umělců. Železnice mezi Prahou a Olomoucí nabízela vlakové spojení zabírající něco mezi třemi a čtyřmi hodinami. Po vybudování koridoru se v posledních letech doprava zrychlila. V roce 2012 byly časové vzdálenosti Olomouce nejrychlejšími vlakovými spoji následující: Praha 2 hod. 9 minut, Ostrava 57 minut, Brno 1 hod. 31 minut, Zlín 53 minut, Pardubice 1 hod. 12 minut, Vídeň 3 hod. 16 minut.

Olomouc vždy disponovala solidními místními a ve městě dlouhodobě působícími interprety. V daném období to byli například dirigenti Jaromír Nohejl a Pavel Pokorný, varhaník u sv. Mořice Antonín Schindler, basista Josef Šulista. Kromě toho byla tato metropole již tradičně také „přestupní stanicí“ či etapou ve vzestupné kariéře význačných umělců, anebo naopak jejich

1958). Za řízení Grega Hurwortha se na realizaci podíleli studenti a collegium musicum Katedry muzikologie Filozofické fakulty UP, hostující studenti výtvarných oborů ze spolupracující St. Cloud State University (Minnesota, USA), zpěváci z Melbourne a z Londýna, pedagogové a studenti Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UP, Pěvecký sbor studentů Gymnázia v Olomouci-Hejčíně pod vedením Lenky Mlynářové, orchestr ZUŠ Iši Krejčího v Olomouci pod vedením Josefa Dvořáka a sólisté. V chrámové lodi v jednoduchých kulisách celkově účinkovalo asi 160 osob – z nich většina ve svépomocně zhotovených kostýmech. Provedení bylo organizačně zajištěno Katedrou muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Konalo se v angličtině, trvalo asi 45 minut a mělo téměř profesionální úroveň. Ohlas u akademické i širší olomoucké veřejnosti byl mimořádný.

ústupovým prostorem. Připomeňme si jména jako František Stupka, Iša Krejčí, Zdeněk Mácal či Zdeněk Košler. O skladatelích se zmíním později.

Pokud Paříž, Londýn či Vídeň dlouhodobě „hrají“ – řečeno sportovní terminologií – „extraligu“ a Praha první ligu, pak Olomouc hrála většinou jen ligu druhou nebo dokonce pouze krajský přebor. Avšak přesto byla a dodnes je významným, zejména reprodukčním regionálním hudebním centrem: V roce 1984 jsem empiricky srovnával hudební život stotisícové Olomouce a třímilionového Říma. Ke svému překvapení jsem zjistil, že z hlediska kvantity profesionálních hudebních produkcí (nikoli jejich kvality) mezi nimi téměř nebyl rozdíl.

A opravdu, ve sledovaném období, například v etapě 1960–1989, nenalezeme na světě mnoho měst s počtem kolem 100 000 obyvatelů, která by tak jako Olomouc disponovala čtyřmi profesionálními tělesy – Moravskou filharmonií, operním orchestrem Divadla Oldřicha Stibora, menším operetním orchestrem Nového divadla v Hodolanech a vojenskou Posádkovou hudbou Olomouc – a kde by se od září do června téměř každodenně konaly profesionální koncerty nebo operní, baletní či operetní představení. V olomouckém rozhlase se v téže době pořídily stovky profesionálních nahrávek soudobých českých skladeb. Při každém z četných chrámů působil poloprofesionální pěvecký sbor a důležitou úlohu měla i amatérská sborová, dechová a instrumentální tělesa. Specifická byla hudební kultura studentů olomoucké univerzity a až nepřehledný byl terén populární a jazzové hudby.

III. A co olomoučtí skladatelé?

Specifičnost hudební kultury regionu je podle Vladimíra Helferta formována a charakterizována zejména tvořivostí skladatelskou. Z tohoto hlediska je zřejmé, že Olomouc byla a doposud je hudebním regionálním centrem spíše interpretačním, reprodukčním, méně již tvůrčím, skladatelským.

Shrnuji nejprve z historické perspektivy: Olomouc a její církevní a kulturní instituce a univerzita poskytlý mnohokrát důležité zázemí významným hudebním tvůrcům. Jacobus Handl Gallus zde pobýval a komponoval v letech 1580 až 1585. Střídavě v Olomouci a v Kroměříži – letním sídle olomouckých biskupů – působili Philippus Jacobus Rittler, Pavel Josef Vejvanovský jako „služebník“ arcibiskupa Liechtensteina-Castelcornu, později Joseph Guretzky a další. Jedenáctiletý Wolfgang Amadeus Mozart překonal v Olomouci v roce 1767 černé neštovice a zkomponoval svou šestou *Symfonii F dur*, KV 43. Jeho vrstevník a pozdější přítel Pavel Vranický studoval v letech 1772

až 1776 na univerzitě filozofii. Ludwig van Beethoven zkomponoval pro svého hudebního žáka a mecenáše, olomouckého arcibiskupa Rudolfa Jana, *Missu solemnis* a Leoš Janáček o sto let později dedikoval arcibiskupovi Leopoldu Prečanovi *Glagolskou mši*. V angažmá Královského městského divadla v Olomouci byl v roce 1883 po několik měsíců jako kapelník Gustav Mahler. Není ovšem známo, že by během svého olomouckého působení také komponoval.

Velmi důležité byly olomoucké hudební aktivity Ludvíka Dietricha a Arnošta Förchtgotta-Tovačovského kolem poloviny 19. století. S pěvecko-hudebním spolkem Žerotín od osmdesátých let 19. století úzce spolupracovalo několik českých hudebních skladatelů a mezi nimi zejména Antonín Dvořák. Ten dirigoval na koncertech spolku své *Stabat mater*, oratorium *Svatá Ludmila*, jež Žerotínu věnoval, a *Rekviem* při jeho prvním kontinentálním provedení (po premiéře v Anglii). Tyto skutečnosti způsobily, že se později v Olomouci začal pěstovat vedle smetanovského kultu také kult dvořákovský (a také mozartovský) sahající až do současnosti a vedoucí například k založení komorního pěveckého sboru Dvořák a festivalu Dvořákova Olomouc.

Ústřední postavou hudby v katedrále byl v letech 1872 až 1885 Pavel Křížkovský, prosazující zde ceciliánskou hudební reformu, a po něm Josef Nešvera, autor více než tří set opusů a olomoucký skladatel dosud nejvýznamnější, dnes však známý bohužel jen svým mužským sborem *Moravě*.

Tragický osud měl olomoucký rodák a nadaný německý autor především varhanní hudby, Erich Otto Gottfried Skoczek (1908–1945), jehož stopa mizí v německém sběrném táboře v Olomouci-Hodolanech v červnu 1945.⁴

Uvedený výčet jmen je na jedné straně úctyhodný, na druhé straně je však zřejmé, že zatímco například Brno má svého Janáčka, Olomouc svého skladatelského génia postrádá. A pro vskutku významné skladatele byla Olomouc vždy spíše jen příležitostnou či přechodnou „štací“.

V olomoucké katedrále po Josefu Nešverovi působila řada velmi talentovaných hudebníků, avšak jejich význam zůstal pohříchu jen lokální. Těžko rozhodnout, zda se jejich tvorba nerozvinula více proto, že to byli přece jen autoři průměrní nebo dokonce slabí, anebo zda jejich talent a větší skladatelská ambice nebyly utlumeny malými poměry a skromnými provozovacími podmínkami. Psát jednoduchou, tradičně orientovanou liturgickou hudbu pro hudebně konzervativní věřící, klér a (reptající) sboristy, navíc v nepříznivé době, totiž naprosto stačilo.

⁴ Skoczekův pozoruhodný *Koncert pro varhany a orchestr* (1928) byl premiérován Kateřinou Chrobokovou a Moravskou filharmonií za řízení Petra Šumníka až v roce 2006 na Mezinárodním varhanním festivalu v chrámu sv. Mořice.

Avšak přesto, některé olomoucké hudební instituce, zejména divadlo, filharmonie, univerzita a nově i konzervatoř, poskytly v období po roce 1945 zázemí několika autorům, kteří s Olomoucí spojili své síly a osudy a vytvořili kompozice, jejichž význam přesáhl hranice regionu. Během svého šefování olomoucké opeře zkomponoval pro Moravskou filharmonii některá svá díla Iša Krejčí. Později se to týkalo především tvorby skladatele a univerzitního pedagoga Pavla Čotka (1922–2005) a začíná to platit i pro generaci dnešních čtyřicátníků, jako jsou Vít Zouhar, Marek Kepřt, Tomáš Hanzlík, Robert Hejnar a další. A jako má Ostrava svého Jaromíra Nohavici, tak má Olomouc svého Karla Plíhala.

To vše by v připravované publikaci mělo dokumentovat deset hudebních analýz – skladeb, nebo souborů skladeb či úspěšně realizovaných projektů, pro soudobé olomoucké skladatele reprezentativních, pro jejich olomoucké období typických nebo Olomoucí inspirovaných.⁵

IV. Hudba olomouckého „nehudebníka“ a „nemilovníka“ krásné hudby

Dějiny regionální hudební kultury bývají nejčastěji a tradičně pojímány jako dějiny místních hudebních institucí, hudebních těles a jejich dramaturgie, interpretů, skladatelů a jejich tvorby – a tak tomu bude převážně i v této publikaci. A spíše jen výjimečně jako dějiny hudební recepce, přičemž se recepce většinou zúženě rozumí odborná nebo neodborná reflexe veřejných hudebních produkcí v denním a odborném tisku, v dochované korespondenci, denících apod. To vše a zejména v oblasti vážné hudby vypovídá přitom jen velmi málo o tom, co a jak se skutečně hrálo a zpívalo, líbilo a mělo společenský dopad. Na pomoc přichází ve 20. století hudební sociologie a teorie hudební recepce, avšak je zřejmé, že věrná rekonstrukce toho, co se skutečně poslouchalo v různých společenských vrstvách dané lokality, a tedy spoluvytvářelo dějiny regionální hudební kultury, je velmi obtížné. Některé hudební a pořadatelské instituce přežívají z minulosti a nadále plní svou tradiční společenskou funkci, avšak rozptyl individuální i skupinové hudební zkušenosti je obrovský, dále vzrůstající a tradičními metodami stále méně postižitelný.

Představme si, jaká hudba zněla v Olomouci koncem 16. století, například v době působení Jacoba Handla Galla, a jaká tedy byla hudební zkušenost studenta-nehudebníka, který se s hudbou pravidelně setkával jenom v jediné olomoucké hudební instituci té doby, v chrámu, a potom snad ještě na stu-

⁵ V publikaci nebudou naopak uvedeny samostatné profily skladatelů.

dentských merendách. Srovnajme s tím, kolik a jaké hudby slyšel o tři sta let později olomoucký český vlastenec navštěvující koncertní produkce Žerotína, nedělní bohoslužby v chrámu sv. Václava a „plackoncerty“ vojenských kapel – a naopak bojkotující z národnostních důvodů představení olomoucké německé opery.

Anebo uvažme, co z vážné hudby znala česká služtička z olomouckého předhradí, dobrá zpěvačka s krásným hlasem, která chodila pravidelně pouze do „svého kostelíka“ v Hodolanech – a na masopustní tancovačky. A srovnajme s tím, jaký je „hudební světový názor“ současného ctihodného Olomoučana, „nemilovníka“ vážné hudby, či co tvoří spektrum osvojené hudby vysokoškolského studenta-nehudebníka. Ten sice prošel školskou hudební výchovou a má i povědomí o existenci olomouckých hudebních institucí, avšak nechodí ani na koncerty Moravské filharmonie, ani na operní, operetní či baletní představení Moravského divadla či na koncerty olomouckého Spolku pro komorní hudbu, ani na výroční koncerty některého z dosud fungujících olomouckých amatérských sborových těles. Snad by i zavítal na některý z varhanních koncertů festivalu v chrámu sv. Mořice, ale počátkem září, kdy se tato akce koná, je ještě doma u svých rodičů někde ve Vystrkově, neboť akademický rok ještě nezačal.

Současný mladý Olomoučan tedy na koncerty a na operu nechodí, ale jeho mysl je – na rozdíl od myslí jeho předchůdců před staletími – zcela zaplavena hudbou. Svůj „hiphop“ či jinou hudbu nejrůznějších žánrů a stylů z celého světa totiž poslouchá denně i několik hodin, z CD, rozhlasu, internetu a občas i při klubových pořadech v S-klubu či v Tibetu. Výjimečně navíc zavítá na některou ze studentských produkcí konaných v Uměleckém centru Univerzity Palackého.

Tento student se možná jednou stane ministrem kultury, nebo poslancem, nebo alespoň olomouckým radním a bude spolurozhodovat o tom, zda mají být olomoucké hudební instituce finančně podporovány a co se má na jejich koncertních produkcích hrát. Jeho stanovisko tak bude spoluovlivňovat, jak budou vypadat budoucí dějiny olomoucké hudební kultury... Bude v nich místo převážně pro hiphop, nebo také pro Jacoba Handla Galla, mužský pěvecký sbor Nešvera či tvorbu Sofie Gubajduliny?

V připravované knize se pokoušíme vhlédnout i do těchto bývalých a současných hudebních preferencí a hudebních zkušeností různých vrstev olomouckých obyvatel, protože také ony tvoří nedávné a současné dějiny hudební

kultury města.⁶ Sledování a charakterizování takových a jiných dějů hudební kultury Olomouce je práce náročná, mravenčí, ale i vzrušující a povznášející.

⁶ Například současný dlouholetý olomoucký primátor Martin Novotný je bývalý rockový hudebník, což nepochybně přispívá k tomu, že se na olomouckém Horním náměstí občas zdarma pořádají nákladné a úspěšné rockové koncerty.

Jan Vičar: Široko daleko.
Folklorní triptych pro smíšený sbor na české,
moravské a slezské lidové texty

(ukázka z připravované publikace Hudba v Olomouci po roce 1945)

Karel Steinmetz

Folklorní triptych Jana Vičara pro smíšený sbor na české, moravské a slezské lidové texty **Široko daleko** vznikl v roce 2012 cyklickým spojením tří původně samostatných kusů (upravených pro smíšená, mužská a ženská sborová tělesa), kterými byly *Vejr* (2007), *Daleko, široko* (2011) a *Gurale* (2006).

Ačkoliv autorovým prvotním záměrem nebyl cyklus, výsledný patnáctiminutový triptych působí při koncertním provedení jako logicky skloubený celek. Má jasnou dramaturgickou linku, která využívá v celkové výstavbě kontrastů v jednotlivých složkách hudby, a to zvláště v **kinetice** (tempo a nárůst hybnosti v krajních, převážně rychlých částech), v **sóničnosti** (práce s ténbrem vedoucí až k prostorovým efektům v prostředním sboru), **ve volbě textů** žertovných mateníkových písní z východních Čech, dvou moravských táhlých písní z Vlčnova a od Příbora (původně zpívaných při žních), či „epické“ písně slezské s veselým zakončením.¹ I nadále je přirozeně možné uvádět jednotlivé části cyklu samostatně, ostatně tak i vznikaly (a podtitul „folklorní triptych“ nese pouze verze pro smíšený sbor).

První sbor triptychu *Vejr* je vytvořen na podkladě zhudebnění několika písňových textů mateníkového typu,² čtyřnásobným opakováním jednoduchého dvaatřítaktového melodicko-rytmického modelu $a a' b b a a'$ (6 + 6 + 4 + 4 + 6 + 6 taktů), kde a i a' mají čtyřtaktové předvětí v dvoučtvrtečním taktu a dvoutaktové závětí v taktu $\frac{3}{4}$

¹ Za scelovací prvek celého triptychu lze spatřovat i tóninový plán. Všechny tři části cyklu v jeho verzi pro smíšený sbor jsou v *G* (dur), pouze závěrečný úsek *Gurale* je v *D dur*. Volba tónin je dána použitelnými rozsahy hlasů smíšeného sboru a úsilím o kontrastní využívání jeho nejhlubších a nejvyšších poloh.

² Mateník je lidový tanec, při němž muzikanti po krátkých úsecích tanečních písní střídali metrum a tím pletli (mátli) tanečnický při tanci.

Vejř, vejř, vejř, vejř, se - dá v le - se, kdo co ne - se.
dá - vá po - zor,

a kde *b* tvoří dvě 2/4 dvoutaktí, která jsou opakována.

Šla tam sel - ka za sed - lá - kem,
ne - sla mu tam ko - lác s má - kem,

Důležitou funkci má poměrně dlouhá introdukce (celkem 206 taktů), v první své části tvořená zaplňováním ticha výkřiky „vejř“ (v osminásobně menší hybnosti, než je tomu před závěrem), po nich nastupuje v mužských hlasech (2. část introdukce – takty 124–206) vzestupně-sestupná melodie s textem prvních dvou veršů. Je harmonizována akordy základních harmonických funkcí, které jsou však „zahuštěny“ přidáním tóny (sekundami a sextami; tyto zahuštěné akordy občas vytvoří i kvartový souzvuk). Celá plocha vytváří „tajemnou náladu“ zcela kontrastující s žertovným textem všech čtyř následujících dvaatřicetitaktových (v jednom případě 52taktových) bloků s textem čtyř slok, které představují variačně zpracovaný mateník.

Mezi jednotlivé zhudebněné veršové sloky (jedná se o takty 207–238 [B]³, 271–302 [D], 335–386 [E],⁴ 405–436 [F]) jsou vloženy jakési kontrastní plochy (*m*) s dlouhými drženými tóny, glissandy imitujícími soví houkání

³ Tento dvaatřicetitaktový blok se opakuje jako [C], přičemž jeho části *a* a *a'* si tleskáním sboristů ponechává základní mateníkovský rytmus a celý sbor zpívá části *b* na text třetího a čtvrtého verše první sloky.

⁴ Zde jde o rozšíření původního dvaatřicetitaktového modelu *a a' b b a a'* na plochu o 52 taktech ve schématu: *a a' a'' a''* (4x 6 taktů), *b b b b* (4 x 4 takty), *a a'* (2 x 6 taktů). Opakované čtyřtaktí *b* však není vždy ve stejném tvaru; poprvé je zpívají tenorové hlasy s textem 3. verše 2. strofy, podruhé se sice *b* v tenorech opakuje, ale basy mají protimelodii na text 4. verše 2. strofy, potřetí se k mužským hlasům připojují alty s textem 3. verše 1. strofy, a konečně nastupují i soprány s 4. veršem 1. strofy. Tato část [E] je vedena ve dvou střídajících se plochách (soprány a alty proti tenorovým a basovým hlasům), navíc doprovázených tleskajícím „protirytmem“ na druhou lehkou dobu. Jedná se tedy o jakési rytmické imitace, posunuté o jednu taktovou dobu.

a s tleskáním, svou tóničností často připomínající začátek kompozice.⁵ Teprve jeho závěr [G] – Coda s takty 437–478 – přináší nový melodicko-rytmický (a textový)⁶ materiál v basových hlasech:



ff Já tak ne - bu - du, já se o - že - nim, ve - mu si ba - bi - čku se všim ko - fe - nim.

Druhý osmitaktový oddíl v tenorech a basech na text opakované první strofy je přeložen o kvartu výše (do subdominantní C dur):



ff Já tak ne - bu - du, já se o - že - nim, ve - mu si ba - bi - čku se všim ko - fe - nim.

ff Já tak ne - bu - du, já se o - že - nim, ve - mu si ba - bi - čku se všim ko - fe - nim.

Jan Vičar, *Vejr*, takty 445–452

Jedná se opět o mateníkový typ střídající takty $2/4$ a $3/8$ v členění, které vychází z prozodie lidového textu: repetice dvoutaktí $2/4$ a $3/8$, pak dva takty $3/8$ a opět dva takty – jeden $2/4$ a jeden $3/8$, tedy *a b a*. Celá závěrečná píseň *Já tak nebudu* má strofickou podobu: *a, a', a, a'* (4x 8 taktů + závěrečný diatonický cluster z tónů škály C dur a s glissandem). Gradační coda je založená na postupném přidávání jednotlivých hlasů od basu po soprán v jednotném rytmu (homofonní sazbě) se sílící dynamikou a tleskáním v tutti. Závěr je tvořen

⁵ Tyto plochy dlouhých držených tónů mužského sboru s označením *catalettico* (strnule) a s užitím parlandových výkřiků a glissandovým houkáním navozuje pocit strnulosti veřejného pohledu či snad vystihuje pohádkovou moudrost až bubáctví spojované se sovou nebo vejrem.

⁶ K stroficky utvářené skladbě (čtyři strofy o šesti osmislabičných trochejských verších) je připojena jako coda závěrečná píseň *Já tak nebudu*. Její hudební podoba vychází ze vzorné deklamace textu o třech čtyřveršových slokách (po dvou pětislabičných daktylotrochejských verších následuje šestislabičný daktylský verš a sloku uzavírá opět verš pětislabičný); první strofa této závěrečné písně se opakuje s osmitaktovou melodií v subdominantní tónině. Melodie s textem 2. strofy je opět v G dur a poslední sloka vybočuje opět do subdominantní tóniny.

clusterem s glissandem vrcholícím ve výkřik slova „vejř!“ I když se tato kompozice může jevit na základě rozboru jako poněkud „přetechnizovaná“, je-li interpretačně dobře zvládnutá, působí svou dominující metrorhythmickou složkou (jež vychází z lidového textu) efektně, dynamicky a přitom velmi sdělně.

Textově i melodicky sourodý folklorní materiál, z něhož je vystavěna druhá část *Daleko, široko*,⁷ si vybral Jan Vičar ze Sušilovy sbírky *Moravské lidové písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Jedná se o první sloky písní č. 1549 a 1553.

1549. Z Vlčnova

Da-le ko, ši-ro - ko to ptá-ča le - tě - - - lo,
co v ne-dě - lu ve - čer pod-le mňa se - dě - - - lo.

1553. Z Pychatic od Příbora

Na do - le, na do - le, tam je co - si mo - je.

Oba nápěvy jsou v Sušilově sbírce zapsané v *G dur*, jejich tóninu ovšem Vičar přebírá dosti volně.⁸ Pohybuje se sice v modálních terénu „flexibilní diatoniky“ s centrem *G*, avšak osciluje vynecháním tercie nebo střídavým výskytem tónů *b* či *h* mezi frygickým modem a quasi „hypoharmonickou“ *c moll* (resp. hypoiolskou), neboť využívá řady tónů *g - as - h / b / - c - d - es - f*. Tím zároveň pracuje s bitonalitou – současným zazníváním tónin *G dur* a *As dur* jako dominanty k *Des dur* – a tak navozuje pocit velkého prostoru.

Ženské sopránové hlasy nastupují s textem „daleko“ v unisonu na tónu *h*¹ vzestupnou melodii lidové písně, zatímco alty sestupují volnou imitací (echem) v protipohybu ke *g*¹ přes charakteristický frygický interval malé

⁷ Skladba má prostou velkou písňovou formu s introdukcí (takyty 1–4) a codou (49–54) a díly A (5–22) – B (23–38) – A (39–48).

⁸ Verze pro smíšený sbor využívá diatonickou škálu od *g*, avšak jiné verze pro mužský a dětský/ženský sbor jsou transponované o velkou sekundu výše (*in A*). Také celkový počet taktů se u obou verzí liší; verze pro smíšený sbor má o dva takty více, neboť závěr dílu B je rozšířen o jeden 5/8 a jeden 2/4 takt.

sekundy s textem „široko“. Dospívají do intervalu čisté kvinty (mezi soprány a alty) znějící nejprve přes 15 a pak i 18 taktových dob a zpívanou na poslední samohlásku obou slov. S taktovým opožděním nastupují imitačním způsobem hlasy mužské, které spolu s přeznívajícími ženskými hlasy vytvářejí tonálně neurčitě souzvuky čistých kvart.

The image shows two systems of musical notation for a vocal and piano arrangement. The first system features a vocal line with lyrics "Da - le - ko - - - o o o - - - o o o - - - ši - ro - -" and a piano accompaniment. The second system features a vocal line with lyrics "ko - - - o o o o - - - o o o - - - ši - ro - - - - ko - - - o o o o - -". The score includes various time signatures (9/8, 3/4, 7/8, 6/8) and dynamic markings like "p" and "interrompere".

Jan Vičar, *Daleko, široko*, takty 5–10

Těmto šesti taktům ovšem předchází krátký úvod vyznačující se stylizací jediného tónu (dominantního *d*) v oktávových transpozicích, navozující jistou tonální neurčitost celé skladby, zakotvené ovšem *in G*.⁹ Otevřený prostor volné přírody, v němž tyto táhlé písně zaznívaly, je u Vičara podtržen střídáním taktů při velmi pomalém tempu¹⁰ (čtvrtová nota = 60), avšak s často se měnící hybností. Volně pojatá rytmická složka a „vypsané koruny“ způsobily, že ve čtyřiapadesátitaktové kompozici se vystřídají takty $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{8}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{10}{4}$ a po jednom $\frac{5}{8}$ a dvou $\frac{9}{8}$, a třech taktech $\frac{4}{2}$ – celkem 39 krát.¹¹

⁹ Tón *d*, který je dominantou k centru *G*, je „rozostřován“ ozdobováním malými horními a spodními sekundami či současně zaznívajícími citlivými tóny. Tento sónický efekt je v celé skladbě užit vícekrát.

¹⁰ Tardissimo – co nejpomaleji, ovšem místy hybně až zajímavě, přerušované.

¹¹ Celkových 310 čítacích dob v rámci různých 54 taktů skladby při neměnném tempu (bez přirozené agogiky), kde čtvrtová hodnota = 60 (a trvá tedy jednu sekundu) dává duratu 5'10". Studiová rozhlasová nahrávka Martinů Voices se sbormistrem Lukášem Vasilkem pořízená v prosinci 2012 trvá 5'29".

V taktech 11–15 zazní celý text první strofy písně, od první části druhého verše „to ptáče“ (takt 13) drobený rytmickými imitacemi (opožděné nástupy ženských a mužských hlasů), čímž se zvyšuje hybnost v celém úseku. Charakteristické je rovněž „rozostření“ zvukového zbarvení celé plochy. Po určitém zastavení pohybu v sudých taktech 14, 16 a 18 (zahuštěné souzvuky vyznívající jako diatonické clustry) a opět zvýšené hybnosti v lichých taktech, se v závěru tohoto úseku skladby, který je vytvořen z materiálu první písně, hudební proud zklidňuje v *G dur* (takt 24).

Text a melodické názvuky druhé písně tvoří materiál pro poněkud kontrastní střední díl (takty 23–38). Napojení druhé písně je zcela nenásilné; vždyť melodický závěr písně první s textem „podle mňa sedělo“ je téměř totožný se začátkem melodie druhé písně a 2. polovina 2. taktu zase se začátkem první písně. Ovšem určitý rozdíl¹² mezi díly A a B je patrný zvláště v užívání souzvuků tvořených většinou čistými kvartami¹³ na dlouhých prvních tónech motivů druhé písně a v její celkové harmonizaci. Zatímco motivy písně *Daleko, široko* začínají vždy kratšími tóny vyšší hybnosti, zpívané vždy jen částí sboru (pak teprve zazněl dlouhý souzvuk, do něhož vstupovaly imitačním způsobem hlasy, které měly při znějícím dlouhém souzvuku tacet), píseň *Na dole* má dlouhé tóny, zpívané celým sborovým tělesem v první části dvou-taktových (event. třítaktových) motivů, a naopak jejich druhou část vyplňují noty kratších hodnot, čímž se velmi zvýší výsledná hybnost. Určitý kontrast celého bloku hudby B (proti dílu A) lze tedy spatřovat v jistém zvukovém zahuštění harmonie i faktury.

Závěrečný díl skladby (takty 39–48 a coda 49–54) přináší text a melodické názvuky první písně, u které skladatel zařadil zhudebněný úvodní verš „daleko, široko“ až na úplný závěr skladby jako šestitaktovou codu. Celý tento poslední díl skladby, začínající druhým veršem první písně „to ptáča letělo“, je melodicky vyklenutý (vzestup – snad asociace vzletu ptáčete s následující vzpomínkou – melodie s textem „v nedělu večer, podla mňa sedělo“?). Ustávání rytmického pohybu přes náznaky bitonality v sekundovém a pak tritonovém vztahu až po závěrečný souzvuk tvořený akordem *G dur* v mužské složce sboru a *Des dur* v ženské sopránech, mezzosopránech a altech „rozostřuje“

¹² Přitom pomíjíme, že skladatel v předvěti rozšířil půdorys lidové písně zapsané v šesti taktech vložení opakování prvního trojtaktí (verše textu) o kvartu výše a samozřejmě učinil také velmi drobné rytmické změny, což má vliv na obměny taktového označení (2/4, v závěti pak 9/8 a 5/8).

¹³ Jde o kvartové akordy, které ovšem posazené do pěveckého rozsahu pěveckého sborového nabývají místy podoby „zahuštěných akordů“. Všechny tyto souzvuky je možno chápat funkčně jako zahuštěné *T, S, F♯, S* apod.

jasné zvukové kontury celé hudební plochy.¹⁴ Skladba je tak ukončena v jisté význačnosti, ale přece jen centrálním tónem velké G v basu jako závěrečnou tečkou.

V celkové výstavbě sboru *Daleko, široko* převládají v její 1. a 3. části témbrovost a bitonalita (sekundové a tritonové vztahy tónů a akordů), zahušťování a přelévání akordů, a přitom jasná tonalita, halekání a echo efekty (ozvěna) – imitace, vysoké a nízké polohy, práce s pianissimem, tardissimo (velmi pomalu a zároveň zajílavě) a tím je vytvářen dojem jakési „prostorovosti“. Ve středním dílu naopak zaujme dvojsborovost, opětovné „halekání“ mužských a ženských hlasů ve forte (bitonalita společně s kvartovými akordy na počátku frází). Pomocí kontrastů v „hudebním prostoru“ se autorovi podařilo navodit pocit rozlehlého prostoru mimohudebního.

Poslední část *Gurale*¹⁵ navazuje úvodním blokem hudby *in G* (takty 1–21) na předcházející *Daleko, široko*. Zvuková masa úvodu narůstá ve velmi pomalém tempu a z pianissima. V mixolydické škále od velkého G v basu až po *f* v sopránech nastupuje 21 tónů dlouze „držených“ tónů. Tím vzniká jednadvacetitónový diatonický cluster, který přechází do cca 20 sekund trvající aleatorní plochy. Ta je ukončena čtyřmi údery velkého bubnu a poté nástupy „rozptýlených“ motivických jader písně *Ej, gurale, něbičše še* v různých polohách: střední, vysoké, hluboké v *D dur* (takty 30–62). Přezníváním jednotlivých tónů přes sebe se znovu utvářejí diatonické clustery, které „rozmazávají“ kontury jednoduchého, symetricky uspořádaného lidového popěvku. Následuje zlom – prudká změna tempa ($\text{♩} = 196$) začínající dvěma zvoláními sólistů a jejich rytmickou imitací dřívky (nebo houslemi).¹⁶ Skladba pokračuje v čtyřhlasé sazbě smíšeného sboru, v níž melodie gurského popěvku písně

¹⁴ V posluchači může navodit pocit „mlhavě zastřehého“ velkého prostoru.

¹⁵ Pro smíšený sbor (21 hlasů), bicí nástroje (velký buben, claves dva tom tomy nebo „hra na tělo“) a housle ad libitum na goralské motivy.

¹⁶ O dalších podobách sboru a použitých doprovodných nástrojích skladatel uvedl: „Partituru *Gurale* jsem v průběhu roku 2006 doplnil a přepracoval i pro jiná sborová obsazení. Zpřesnil jsem úlohu bicích nástrojů a jejich alternativ – luskání prsty, tleskání, plácání na tělo a dupání sboru... Doplnil jsem ... part virtuózních houslí ad libitum, a to i proto, že snadno přenosné skřipky vždy byly součástí goralské muziky.“ Srovnej VIČAR, J., *Smíšené sbory (1998–2008)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 136.

v *G dur*¹⁷ – doprovázená vždy ostatními sborovými hlasy¹⁸ – přechází z hlasu do hlasu. Objevují se zde variačně prokomponované plochy¹⁹ (takty 63–137) i další práce s hybností.

The image shows a musical score for measures 71-82 of 'Gurale'. It features five vocal parts: Soprani, Alto, Tenori, Bassi, and Claves. The lyrics are in Czech. The instrumental parts include Percussion (Claves) and Vibraphone. The score is in 4/4 time and G major. Dynamics range from *mf* to *mp*. The lyrics are:
 Sopran: la - sa - mi, za gu - ra - mi, za do - li - na - mi, po - bi - li se dva gu - ra - le ču - pa - ka - a - mi.
 Alto: la - sa - mi, za gu - ra - mi, za do - li - na - mi, po - bi - li se dva gu - ra - le ču - pa - ka - a - mi.
 Tenor: za la - sa - mi, za gu - ra - mi, po - bi - li se ču - pa - ka - mi, *mf* E₂ gu - ra - le, ně - bi - čle - se.
 Bass: za la - sa - mi, za gu - ra - mi, po - bi - li se ču - pa - ka - mi, *mf* E₂ gu - ra - le, ně - bi - čle - se.
 Claves: *mp* nebo Tleskání (Clapping)
 Vibraphone: *mp*
 The lyrics for measures 71-82 are:
 mo gu - ral - ka dva var - ko - ce, po - dle - li - čle - se, mo gu - ral - ka dva var - ko - ce, po - dle - li - čle - se.
 mo gu - ral - ka dva var - ko - ce, po - dle - li - čle - se, mo gu - ral - ka dva var - ko - ce, po - dle - li - čle - se.
 mo gu - ral - ka dva var - ko - ce, *mp* E₂ gu - ra - le, ně - bi - čle - se, *mp* mo gu - ral - ka dva var - ko - ce.
 mo gu - ral - ka dva var - ko - ce, *mf* E₂ gu - ra - le, ně - bi - čle - se, *mp* mo gu - ral - ka dva var - ko - ce.

Jan Vičar, *Gurale*, takty 71–82

¹⁷ Od taktu 105 se přeložením melodicko-harmonické podoby celého závěrečného úseku skladby o kvintu výše a do *D dur* docílují gradace.

¹⁸ Autor předepisuje v čistých kvartách a kvintách staccata, akcenty a frázovací ob-
loučky a tím usiluje o napodobení instrumentálního doprovodu hudecké muziky
v duvajovém rytmu.

¹⁹ Zhušťování způsobené kontrakcí motivů *a* a *b*, zapojování „clusterových“ ploch
v menší hybnosti, stejně jaká je na začátku skladby (čtvrtka = 96) v takttech 99–104
a 119–125, a konečně zvyšující se dynamika i celkové zahušťování faktury vede
k narůstání napětí.

Při stálém tempu se v tomto bloku hudby zvyšuje napětí, jež vyústí v textové pointě: „mo guralka wielki serce, podżeličse še“ a v aleatorní ploše recitace od šepotu k výkřikům, kde se dynamická hladina zvyšuje od *p* do *f*. Následující devítitaktovou plochou, v níž je obsažena zdůvodněná výzva goralům, „aby se nebili“ (homofonní osmihlas v taktech 142–147, které jsou sice v původním tempu, ale v jiném metru a s velmi pomalou hybností), třítaktovou codou naopak ve vysoké hybnosti a výkřikem „ej“ skladba končí.²⁰

Využitými kompozičními postupy (aleatorní parlanda a výkřiky textu, několikahlasé clustery, střihy melodie na jednotlivé motivy, přeznívání tónů, virtuózní part houslí) jsou *Gurale* více než pouhou úpravou lidové písně. I když z lidové písně s její jednoduchou hudební strukturou a prostým textem autor vyšel, ve výsledku vytvořil autonomní kompozici, která strhuje emocionalitou a energií, je bravurní a interpretačně náročná. Přitom stejně jako v předcházejících dvou sborech zůstává věrná původní lidové poetice. A to je dalším scelujícím faktorem autorova folklorního sborového triptychu.

Z hlediska jeho makrotektoniky, jak v 1. části *Vejr*, tak i v části třetí *Gurale* využil skladatel efektu spočívajícího v enormním zvýšení hybnosti (ta vzrůstá při jednotném tempu až osmkrát) a ve využití perkusivních prvků (tleskání, hra na tělo nebo bicí nástroje a ve *Vejr*u navíc mateníkové změny metrorytmu a metrické posuny dvou rytmických pásem u mužské a ženské složky smíšeného sboru či při tleskání). Kontrastní s krajními částmi je pak *Daleko, široko*, které je převážně ametrické (volné a místy „zajímavé“ *tardissimo*) a kde je dále pracováno s témbrem (*sfumato* – „rozostřování“ intonace hraničící místy až s mikrointervalikou, s clustery), bitonalitou a imitacemi navozující pocit hudební prostorovosti. K sevřenosti cyklu přispívají i podobně utvářené barevné úvodní plochy všech tří jeho jednotlivých částí. Z hlediska mikrotektoniky je nejdůležitější analytická „de-kompozice“ původních folklorních útvarů a následná kompozice získaných motivů s využitím variační techniky.

²⁰ Výstavba závěrečného dílu triptychu je podřízena emocionalitě a základním slovním obrazům textu: kde se událost stala (*a*), co hrozného se stalo, (*a*), výzva ke zklidnění (*b*), návrh kompromisního řešení (*a*). To ostatně uvádí sám autor ve svém komentáři (srovnej s poznámkou č. 25). Sborníkem Milan Motl, který *Gurale* často uvádí se svým tělesem KOS, sděluje při náviku sboristům tuto svou představu: „Od chalupy k chalupě se nese zvěst o rvačce dvou horalů (následující cca dvacetisekundová parlandová plocha). Vše se pak s nadhledem a lidovému prostředí vlastním humorem vyřeší u muziky a tancovačky (čtyřhlasý sbor v hybném tempu, imitace nástrojového doprovodu a energie goralské muziky). Výzvu goralům, aby se nebili, zvukově podtrhuje závěr (osmihlasý sbor – ten může být doplněn sebevědomým až furiantským hvízdáním vyjadřujícím nadhled dvou horalů nad jejich situací).“

Tři smíšené sbory, dodatečně a volně spojené v triptych *Široko daleko*, dobře reprezentují jednu, folklorně zaměřenou linii Vičarových sborových skladeb. Ty jsou v posledních letech českými sbormistry vyhledávané a mají úspěch i u publika.

Ostravský německý skladatel Arthur Könnemann (1861–1931)

Ukázka z připravované monografie Kapitoly z dějin hudební kultury německých obyvatel Ostravy 1860–1945 (osobnosti – instituce – reflexe)

Jan Mazurek

Obdobně jako v Praze¹ vznikají první ostravské (především hudební německé) spolky počátkem 60. let 19. století (v roce 1861 to byl např. Mužský pěvecký spolek v Moravské Ostravě – Männergesangverein in Mährisch-Ost-
rau).² První hodnotné – české i německé – hudební aktivity v Ostravě však registrujeme až v letech po vzniku českého Národního domu (1894) a Německého domu (1895). V důstojných prostorách obou kulturních středisek mohla totiž probíhat koncertní vystoupení domácích i hostujících pěveckých sborů, komorní a orchestrální koncerty, operní a operetní představení, přednášky, besedy o hudbě atd.. Následné půlstoletí (tj. 1895–1945) plnohodnotného rozvoje německé hudební kultury v Ostravě – charakteristické zvláště po roce 1918 jistou mírou tolerance k hudební kultuře české³ – přineslo pozoruhodné výsledky zvláště v ostravském operním a koncertním dění, o které pečoval až do roku 1945 dirigent německé opery, Moravsko-ostravského orchestrálního spolku, uznávaný hudební pedagog a v neposlední řadě i hudební skladatel

¹ Formování samostatné německé hudební kultury v Praze můžeme totiž klást do 60. let 19. století, kdy začal proces rozdělování někdejších utrakvistických (tj. dvojjazyčných) institucí na spolky české a německé. O tom LUDVOVÁ, J. Německý hudební život v Praze 1880–1939. In *Uměnovědné studie IV*. Praha, 1983, s. 53.

² Viz KUBEŠOVÁ, H. *Hudební život německého obyvatelstva v Ostravě v letech 1895–1945*. Disertační práce na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc, 2012, s. 21 ad.

³ Obdobné rysy přiznává LUDVOVÁ, J. opět i německé kultuře pražské (*cit. dílo*, s. 54). Zmiňovaná tolerance – podmíněná samozřejmě nezanedbatelnou měrou státoprávním postavením německé menšiny v samostatném československém státě – umožňovala mj. i významná zprostředkování v oblasti hudební avantgardy 20. století. K tomu více MAZUREK, J. Formování českého hudebního expresionismu. *Opus musicum* – dále jen OM 8, 1976, č. 5, zvl. na s. 130–132.

Anton Aich.⁴ Stejně významnou osobností ostravského hudebního dění se však stal již mnohem dříve, od roku 1886, dnešní hudební veřejnosti jen velmi málo známý dirigent, sbormistr, ve své době ceněný skladatel a hudební pedagog Artur Könnemann.⁵

V německém lázeňském středisku Baden-Baden 12. března 1861 narozenému Könnemannovi se dostalo důkladného hudebního vzdělání, o něž se nejprve zasloužil jeho otec Miroslav (!), absolvent pražské konzervatoře, dlouholetý dirigent zdejšího lázeňského orchestru a skladatel dobové populární hudby. Mladý Artur se však vzdělával i na uznávaném Mezinárodním vychovávacím ústavu v Königsfeldu.⁶ Po studiích se plně věnoval především opernímu dirigování, zřetelně ovlivněn obdobnou činností svého otce, sklízějícího největší dirigentské úspěchy v 60. letech 19. století.

Už od počátku 80. let působil Artur Könnemann jako kapelník městských divadel v Brandenburgu, Paderbornu, Greifswaldu, Münsteru aj. a výrazně se dirigentsky prosadil např. v Beethovenově *Fideliovi*, *Flotowově Martě*, *Kreutzerově Noclehu* v Granadě, v Beethovenově symfonické tvorbě, dobových operetách i ve vlastní hudebnědramatické tvorbě. V roce 1886 se Könnemann dirigentsky podílel na úspěšné stagioně Jihlavské operní společnosti (*Iglauer Operngesellschaft*) v Moravské Ostravě.⁷ Úspěšný ostravský Könnemann

⁴ Heslo Anton Aich (autor MYŠKA, M.) najdeme v *Biografickém slovníku Slezska a severní Moravy* 3 (nová řada). Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta a Ústav pro regionální studia, 2002, s. 15. ISBN 80-7042-620-9.

⁵ O tomto ostravském umělci MAZUREK, J. Ostravský hudební skladatel Artur Könnemann. *Opus musicum* 23, 1991, č. 4, s. 134–138. Další poznatky v příspěvku J. MAZURKA a K. STEINMETZE Ostravská léta (1886–1931) německého skladatele, sbormistra a hudebního pedagoga Artura Theophila Könnemanna předneseném 5. 11. 2011 na pražské konferenci *Mosty a propasti. Česko-německé hudební vztahy v meziválečném Československu*, kterou uspořádal Etnologický ústav AV ČR.

⁶ Uvedeno v Könnemannově korespondenci, nacházející se v Muzikologickém oddělení Slezského zemského muzea v Opavě. Pozornosti si zaslouží zvl. koncept dopisu Zemské správě politické v Brně ze dne 14. ledna 1924, v němž se dočteme, že rodák z německého Baden-Badenu studoval na zmíněném Mezinárodním vychovávacím ústavu v Königsfeldu, s hudebním vzděláním začal u svého otce Miroslava a jejich zásluhou vypěl ve všestranného umělce a hudebního pedagoga. Uvádějí MAZUREK, J. – STEINMETZ, K. A KOL. *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010., s. 26. ISBN 978-80-7368-776-2.

⁷ Könnemannův život přibližuje brožura *Arthur Könnemann in seinem Schaffen und Wirken als Komponist und Dirigent*. Mährisch-Ostrau, 1886, příležitostný tisk *Stimmen der Presse über Arthur Könnemanns preisgekröntes Tonschauspiel „Der tolle*

mannův dirigentský debut byl s největší pravděpodobností příčinou jeho brzkého trvalého zakotvení v tomto městě.⁸

Ostravští Němci našli v Könnemannovi výraznou osobnost, zaníceného sbormistra už zmiňovaného Männergesangvereinu,⁹ dirigenta v roce 1888 jím založeného Orchestrálního sdružení pro klasickou hudbu (Orchester-Verein für classische Musik)¹⁰ a úspěšného hudebního pedagoga, ředitele v roce 1893 založeného Hudebněvzdělávacího ústavu (Musik-Bildung-Anstalt). V podnětné, především hudebněpedagogické a kompoziční činnosti pokračoval Könnemann i po vzniku samostatného Československa. Život naplněný prací ukončila po krátké a těžké nemoci¹¹ smrt dne 10. února 1931.

Kompoziční odkaz Artura Könnemanna je bohatý žánrově i početně.¹² Z vokální komorní tvorby uvedme alespoň píseň *So nicht weiter* (kompono-

Eberstein“). Mährisch-Ostrau, 1901, jakož i nekrolog podepsaný ING. M.ST. Zum Tode Arthur Könnemanns v *Ostrauer Zeitung* – dále jen OZ – 11. února 1931, s. 2.

⁸ *Stimmen der Presse* ... uvádějí „1887 lies er sich in Mährisch-Ostrau nieder“. V pozn. č. 7 vzpomínaný nekrolog připomíná, že na konci 80. let („Ende der achtziger Jahre“) přišel Könnemann s divadelní skupinou do Ostravy a byl milovníky hudby přemlouván, aby zde zůstal. Jinou věcí ovšem zůstává, jak se jeho působení v jihlavské nejspíše kočovné společnosti srovnává s jeho už zmíněným působením v renomovaných německých městských divadlech.

⁹ Spisek *Festschrift anlässlich des 50-jährigen Bestandes des Mährisch-Ostrauer Männergesangvereines und des 30-jährigen des seines Frauenchores* (Mährisch-Ostrau, nedat.) uvádí, že druhé čtvrtstoletí existence mužského sboru (tj. období po roce 1886) začalo velmi příznivě díky A. Könnemannovi, sebevědomému hudebníkovi a skladateli, který se stal sbormistrem 14. ledna 1888 (s. 39). Sbormistrova píle a snaha zpěváků umožnily (viz s. 16–17) např. uvedení Lortzingovy opery *Zbrojír* (premiéra 13. dubna 1890, repríza 20. téhož měsíce) apod.

¹⁰ V ostravském německém denním tisku většinou uváděného jako Mährisch-Ostrauer Orchester-Verein. Viz KUBEŠOVÁ, H. *Hudební život německého obyvatelstva v Ostravě v letech 1895–1945*, s. 73.

¹¹ ING. M.ST. Zum Tode...

¹² Celkem 34 Könnemannovy skladby (a 3 úpravy) komorní, orchestrální, hudebněpedagogické a sborové jsou uloženy v Muzikologickém oddělení Ostravského muzea pod signaturami A 1332 – A 1370, A 1383. Některé další autorovy skladby jsou ovšem doloženy pouze na stránkách publikací, uvedených v pozn. č. 44 našeho textu a v programech koncertů jeho hudební školy (viz níže). Zdá se, že některé originály skladeb mohly být zničeny po autorově smrti, případně na konci 2. světové války, jak se to konečně stalo i v Aichově případě (viz v pozn. č. 41 citované Aichovo heslo).

vaná kolem roku 1890)¹³ pro sólový hlas, troje housle a violu a po roce 1890 komponovanou Lied für Bariton und Klavier op. 36. Sborovou tvorbu obohatil např. smíšený sbor s doprovodem varhan Friede den Entschlafenen op. 38 (komponováno v roce 1896) a mužský sbor a capella Trost in Thränen (text J. W. Goethe, nedatováno). Mezi zajímavé skladby z oblasti komorní instrumentální hudby patří např. klavírní Die moderne Komponistin op. 91.¹⁴

Významnou součástí Könnemannova komorního skladatelského odkazu jsou skladby se zřetelným didaktickým posláním. Můžeme mezi ně zařadit např. Klavírní trio podle Schumannových Dětských scén (komponováno někdy po roce 1890). Capriccio pro smyčce a klavír op. 32, paradoxně technicky náročné a komponované jako „vzpomínka na F. Chopina“,¹⁵ a Moravský tanec pro čtvery housle, první část cyklu, obsahujícího „tance našeho moravského venkovského lidu“ patří rovněž – přes různost interpretačního zacílení – do této oblasti.¹⁶

Z Könnemannovy symfonické tvorby připomínají *Stimmen der Presse ...* dnes nejspíše ztracené skladby Scherzo capriccioso „Tanz der Wassergeister“, symfonickou svitu Indien a symfonickou báseň Der Herbst.¹⁷ Na druhé straně se v Ostravském muzeu zachovala někdy kolem roku 1900 komponovaná symfonická báseň Die Jagd dem Glück, Koncert pro housle a orchestr op. 53¹⁸ a řada populárních symfonických skladeb (pochody, polonézy apod.). Značnou pozornost věnoval Könnemann symfonické skladbě vokálně instrumentální. V roce 1882 vznikla kantáta Der Postillon, komponovaná na text N. Lenana pro sóla, mužský sbor a orchestr, zatímco kolem roku 1900 byla

¹³ Všechna uváděná v ročníku jsou převzata z kartotéky Könnemannových skladeb v Ostravském muzeu, případně z titulů, uváděných v pozn. č. 44.

¹⁴ Dílo, typické intonacemi dobové operetní a především populární hudby, vydal v roce 1927 ostravský nakladatel Josef Jagusiak. Autor se ukryl za charakteristický pseudonym Art Kema.

¹⁵ V *cit. díle* na s. 124 připomíná H. KUBEŠOVÁ, Capriccio bylo na programu koncertu 9. května 1897.

¹⁶ Klavírní Capriccio a Moravský tanec byly na programech koncertů Könnemannovy hudební školy (9. května 1897 a 12. května 1925). Uvádí KUBEŠOVÁ, H. *cit. dílo*, s. 127 a 176.

¹⁷ Autorův básnický text k poslední jmenované kompozici uvádějí ostravské *Theater- und Musik-blätter* (dále TMB) III, 1909/1910, č. 30, s. 467–468. Ostravský kulturní časopis – též *Theater-Kunst und Musik-blätter „Der Schürfer“* (dále jen TKMB) – vycházel v období 1907–1914.

¹⁸ Zajímavá shoda s Dvořákovým Houslovým koncertem a moll op. 53. Partituru Könnemannovy koncertantní skladby však fatální chybí part sólového nástroje.

skladatelem komponována koncertní árie pro tenor s průvodem orchestru *Frühlingsglück*.

Konečně hudebnědramatické kompozice tvoří asi nejucelenější součást Könnemannova skladatelského odkazu.¹⁹ Už v roce 1882 vznikl lyrický singspiel *Gawrillo, der blinde Singer*, jehož premiéra se uskutečnila v Rastatu v červenci uvedeného roku. V roce 1886 měla v Münsteru premiéru romantická opera *Der Bravo*. O čtyři roky později (tj. roku 1890) komponoval Könnemann v Ostravě velkou zpěvohru *Vineta*, později přepracovanou pod titulem *Die versunkene Stadt* (premiéra se uskutečnila v Lipsku 1895). Opera *Der tolle Eberstein* byla poprvé dávana 29. března roku 1898 v Královském dvorním a národním divadle (Königliche Hof- und Nationaltheater) v Mnichově. Dílo však bylo oceněno Luitpoldovou cenou (Luitpold-Preis) již v roce 1896. Podle vrocení mezihry (*Vision*) k tragické zpěvohře *Die Madonna mit dem Mantel* do roku 1909²⁰ lze usuzovat i na vznik celého díla,²¹ jehož koncertní provedení bylo na programu slavnostního koncertu, uskutečněného v budově ostravského Městského divadla 25. dubna 1911.²² Scénické provedení se uskutečnilo na téže scéně o rok později (dirigentem provedení byl Wilhelm Popp).²³

Dne 18. září 1893 byla zahájena výuka na Könnemannově Zemským školním úřadě v Brně autorizovaném Hudebněvzdělávacím ústavu (Musik-Bildungs-Anstalt Könnemann), nacházejícím se ve Slezskoostravské (dnes Střelníční) ulici č. 21.²⁴ Vyšší odborná střední škola, jejíž ředitel (tj. A. Könnemann) vykonal v roce 1894 státní zkoušky pro učitele hudby,²⁵ zajišťovala výuku v oboru sólový zpěv, klavír, housle, viola, violoncello, varhany,²⁶ hudební teorie a sborový zpěv a postupně se stala významnou součástí ostravského, především německého hudebního dění, umožňujíc velmi solidní hudební

¹⁹ Všechna následná data uvádějí *Stimmen der Presse*...

²⁰ Viz signaturu A 1359 v Muzikologickém oddělení Ostravského muzea.

²¹ Rubrika *Ostrauer Theater- und Kunstnachrichten* (TMB IV, 1910/1911, č. 8, s. 125) připomíná toto skladatelovo dílo, o které se právě tehdy zajímaly německé operní scény („für das sich mehrere größere deutsche Bühnen interessierten“).

²² Koncert se konal pod záštitou badenského arciknížete Reinera (ING. M. ST. Zum Tode...).

²³ ING. M. ST. Zum Tode...

²⁴ O této skutečnosti informuje inzerát v *OZ* již 27. srpna 1893, s. 8.

²⁵ ING. M. ST. Zum Tode...

²⁶ Podle *TKMB* (VII, 1913/1914, č. 2, s. 32) měla Könnemannova hudební škola dvacet let po svém vzniku dvoje (školní a koncertní) varhany.

vzdělání²⁷ a zprostředkujíc svými veřejnými a interními koncerty poznání starší i současné nejen instruktivní hudby.²⁸

Jak už bylo řečeno, pořádal Könnemannův Hudebněvzdělávací ústav pravděpodobně po celou dobu svého trvání²⁹ veřejné koncerty a tzv. interní školní akademie.³⁰ V prvním případě byly situovány do sálu ostravského Německého domu, sálu v městském parku a sálu moravskoostravského Kato-lického domu,³¹ ve druhém případě pořádaný v prostorách školy.³² První veřejný koncert se uskutečnil již 20 července 1893³³ a jeho čistý zisk byl věnován fondu pro nemajetné ostravské občany. Dochované programy³⁴ nás informují

²⁷ Někteří žáci školy – stejně jako její ředitel – postupně vykonali státní zkoušky pro učitele hudby s velmi dobrým prospěchem („die Staatsprüfung mit denkbar bestem Erfolge absolvierten“ – Stimmen der Presse...). Absolventkou Könnemannovy školy byla i známá ostravská klavírní učitelka Františka Reková (1897–1968). Uvádí HRADIL, F. M. *Hudebníci a pěvci v kraji Leoše Janáčka*. Ostrava: Profil, 1981, s. 204.

²⁸ Könnemannův Hudebněvzdělávací ústav však měl současně i široké možnosti nakladatelské. Připomínané *Stimmen der Presse...* totiž vytiskl ostravský knihkupec a tiskař Julius Kittl pro Verlag der Musik-Bildungs-Anstalt Könnemann a nakladatel Josef Jagusiak („Literárněhudební Bureau“, viz pozn. č. 51) sídlil ve Slezsko-ostravské ulici č. 21.

²⁹ Tj. v období 1893–1931 pod vedením A. Könnemanna; později vedl školu po blíže neurčenou dobu jeho syn Wolfgang, narozený v roce 1900 (uvádí G. ČERNUŠÁK v Pazdírkově hudebním slovníku naučném, II. část osobní, sešit 17–18, vyd. v dubnu 1937).

³⁰ Dochované německé a po roce 1918 česko-německé programy koncertů v Muzikologickém oddělení Ostravského muzea. Další programy (včetně Könnemannových jinde nedoložených kompozic – mj. Capriccio „Die Mühle“ op. 27, Capriccio pro orchestr „Julinacht im Valde“ ad.) uvádí ve své disertaci KUBEŠOVÁ, H. na s. 122–126. Strojopisné programy interních školních akademií (z let 1925–1929) opět v Ostravském muzeu

³¹ Dnes budova České televize v Přívozké ulici.

³² Pozvání na XXXI. Interní školní akademii, konanou dne 22. 1. 1925, je rozšířeno o roztomilou, v českém jazyce psanou pozvánku (nejspíše pro zástupce Městské školní rady), ve které se praví: „Místnosti Hudebního vzdělávacího ústavu Könnemann nedovolujíc velkých koncertů, budou uspořádány předvedení žáků vždy skupinově. Dovolujíc si tímto pořad předložiti, pozýváme Vaše Blahorodí k tomu zdvořile. S veškerou úctou Hudebního vzdělávacího ústavu Könnemann.“

³³ Uvádí jej MAZUREK, J. Ostravský hudební skladatel Artur Könnemann, s. 135 (viz pozn. č. 42).

³⁴ Nejvíce jich uvádí KUBEŠOVÁ, H. *cit. dílo*, s. 122–126.

o dalších koncertech, uskutečňovaných každoročně vždy v jarních měsících (tj. v dubnu až červnu).

Z let po 1. světové válce dochované programy veřejných koncertů (25. dubna 1923, 8. dubna 1924, 12. května 1925, 11. května 1926 a 15. května 1928)³⁵ jsou svědectvím podstatně změněné politické a kulturní situace ve 20. století (svou dvojjazyčností a programovou orientací na česko-německý hudební kontext).³⁶

V programech vzpomínaných koncertů vystupovali s velikou pravděpodobností především učitelé ústavu a nejlepší žáci (usuzovat lze jen nepřímo, především podle technické a výrazové obtížnosti v programech hraných skladeb, jména účinkujících totiž nebyla většinou uváděna). Široce orientované programy obsahovaly především osvědčené skladby klavírního repertoáru (díla Schubertova, Chopinova, Lisztova, Brahmsova, objevila se i díla Dvořákova – 22. června 1894 to byla např. č. 7 a 10 z autorovy čtyřruční verze *Legend* op. 59) i skladby houslové (Paganiniho, Alardovy, Raffovy, Wieniawského). Časté byly i klavírní úpravy orchestrálních skladeb (např. Dvořákovy *Polonézy Es dur* v úpravě pro čtyřruční klavír, Lisztova *Rakoczyho pochodu* v úpravě pro dva klavíry apod.). Do programů byla zařazována i komorní díla různých žánrů (např. *Haydnovo Trio č. 1*, *Mozartovo Ave verum corpus*). Významnou měrou se v Könnemannových koncertech uplatňovaly i orchestrální skladby, v programech najdeme např. *Mozartovu Předehru k operě Don Giovanni*, některé *Brahmsovy Uherské tance*, *Schubertův Vojenský pochod* aj. Důležitou položkou koncertů byly ovšem Könnemannovy vlastní skladby – díla komorní, orchestrální i ukázky jeho hudebnědramatické tvorby.³⁷

Už připomínané interní školní akademie byly nejspíše pravidelnými (a poměrně častými) doplňky výročních koncertů školy. Omezeny na prostory školy byly tyto akademie na druhé straně výrazným svědectvím pohotovosti začek i žáků a pedagogických kvalit ústavního učitelského sboru.

V jejich programech se nejčastěji objevovaly skladby instruktivního charakteru. Z klavírních skladeb to byla většinou drobná dílka *Diabelliho*, *Schubertova*, *Mendelssohnova*, *Sindingova*, důležitou součástí většiny programů

³⁵ Viz MAZUREK, J. *cit. dílo*, 135 a KUBEŠOVÁ, H. *cit. dílo*, s. 156, 165 a 176. V programech se objevily Könnemannem vytvořené (?) hudební nástroje organet a linguet (KUBEŠOVÁ, H. *cit. dílo*, s. 165).

³⁶ Opět připomínáme Könnemannův *Moravský tanec* – viz pozn. č. 53.

³⁷ Könnemannovy kompozice se ovšem objevovaly i v programech dalších nejčastěji symfonických koncertů ostravských německých hudebních institucí, připomeňme např. koncertní provedení *zpěvohry Madonna mit dem Mantel* v programu koncertu z 25. dubna 1911 (ING. M. ST. Zum Tode...).

byly proti současnosti preferovanější především Kalivodovy, Danclovy, de Beriotovy a Drdlovy houslové skladby (nejlepší žáci ústavu si ovšem troufli na obtížnější díla Wieniawského a Hubayova).

Repertoár akademií byl poměrně často obohacován úpravami dobově oblíbených skladeb orchestrálních a komorních, typickými příklady byly klavírní transkripce tehdy oblíbených předeher k Boieldieuovým, Flotowovým a Heroldovým operám i úpravy vokálních a instrumentálních skladeb pro žákovský orchestr (např. Mozartova Ave verum corpus). Svě místo měly v programech akademií konečně i skladby Artura Könnemanna.

Většina žáků pocházela z německých rodin, v programech se však občas objevila také výrazně slovanská příjmení (Juřica, Hurník), brány ústavu nebyly rozhodně uzavřeny ani dětem z českých rodin.

Dlouholetá bohatá a velmi všestranná činnost Artura Könnemanna se stala především německému ostravskému hudebnímu dění skutečně značným přínosem. Könnemann, přicházející do Ostravy jako úspěšný operní dirigent a skladatel, znamenal pro místní, na provinční úrovni se nacházející hudební život značné oživení, umělec ověčený v okamžiku příchodu do nového domova uměleckými úspěchy zdaleka ne lokálními, obohatil hudební, především na sborovou praxi orientovanou Ostravu výraznými podněty zprvu operními a orchestrálními, zanedlouho ovšem také podněty pedagogické povahy. Udivující všestrannost podporovaná snahou o permanentní sebezdokonalování umožnila interpretační, kompoziční a hudebněpedagogickou činnost na skutečně vysoké úrovni. Dirigentské úspěchy, dostavující se v pozoruhodně mladistvém věku, orientovaly Könnemannovu – obdobně časnou – skladatelskou činnost především do oblasti symfonických a hudebně dramatických zájmů. Značný počet příležitostných i esteticky svébytných ryze instrumentálních a vokálně instrumentálních skladeb i hudebnědramatických děl často velmi odlišných žánrů však byl záměrně doplňován i kompozicemi instruktivní povahy, které – sloužíce většinou potřebám Könnemannova Hudebněvzdělávacího ústavu – dotvářejí pozoruhodným způsobem umělcův skladatelský profil.

Könnemannovy pedagogické kvality se projevily především dlouholecnou úspěšnou existencí jím založeného Ústavu, soutěžícího už v prvních letech existence s českou hudební školou Rudolfa Kadlečka.³⁸ Pozoruhodně koncepčně promyšlená činnost školy poskytla zcela určitě některé podněty

³⁸ V roce 1890 založil Rudolf Kadleček (1856–1917) v Ostravě svou hudební školu, první český hudební ústav v tomto městě. O Kadlečkovi více DRAŠÁKOVÁ, J. – MAZUREK, J. Rudolf Kadleček, první pokus o teoretickou reflexi moderní hudební výchovy na Ostravsku? *Regionální revue* 1, 1994, č. 4, s. 23–30.

i později zakládaným českým hudebněpedagogickým institucím v Ostravě (tj. v roce 1907 založené Matiční hudební a varhanické škole v Ostravě – Mariánských Horách, o rok později vzniklé Hudební a pěvecké škole v Zábřehu nad Odrou a slezskoostravské Hudební škole pěveckého spolku Záboj) inspirujíc a imponujíc jak stabilitou řízení, ta hudebněpedagogickými výsledky a tvořivým přístupem ke školním veřejným a interním produkcím.

Artur Könnemann vyrostl ve skutečnou osobnost ostravského hudebního života své doby a podněty, vyzářující z jeho odkazu, jsou inspirující i pro naši současnost.

K problematice regionálního výzkumu populární hudby s přihlédnutím k olomoucké hudební scéně

Jan Blüml

Nejeden muzikologický text o české, případně československé populární hudbě začíná povzdechem nad nedostatečnou badatelskou aktivitou na tomto poli. Ačkoliv během poslední doby vznikla řada kvalitních příspěvků na dané téma, podobné výhrady, které před lety poprvé formulovala zakladatelská generace domácí takzvané populární muzikologie v čele s Josefem Kotkem a Ivanem Poledňákem, jsou více méně stále platné.

Nedostatečné je například bádání v oblasti tuzemské moderní populární hudby před rokem 1989, které je i navzdory významným snahám badatelů Aleše Opekara či Miroslava Vaňka z hlediska svého záběru značně omezené.¹ Mnoho zajímavých témat, souvisejících nejenom s historickou a estetickou, ale rovněž s politicko-ideologickou, sociologickou, právní, ekonomickou, psychologickou a jinou problematikou předrevoluční populární hudby, stále čeká na své objevitele. Na své objevitele čekají také regionální dějiny předrevoluční populární hudby, tedy hudby, která existovala mimo tradiční centra domácího popkulturního průmyslu, jakými byla a do značné míry stále jsou města Praha a Brno, případně Ostrava.

Jakkoliv je historie populární hudby v úzce vymezených geograficko-správních lokalitách typu Plzeňska, Českobudějovicka nebo Olomoucka muzikology většinou podceňována pro převahu společenských významů a funkcí nad těmi uměleckými, objektivní dějiny domácí populární hudby jsou bez zpracování této sféry z podstaty nemyslitelné.² Mimo jiné už proto, že regionální kultura bývá často východiskem a prvotní determinantou umělců,

¹ Viz kupř. VANĚK, M. *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia, 2010.

² Regionálními dějinami moderní populární hudby se zabývá například Ladislav Rott. Viz ROTT, L. *50 let bigbítu v Plzni: takto hráli, když jim stály davy pod pódiem*. Plzeň: RegionAll, 2012. K problematice regionální historie moderní populární hudby existuje řada literárních titulů memoárového typu, například SYCHRA, L. *Olomoucký Big Beat a jiné vzpomínky a povídky emigranta*, Olomouc: Nakladatelství J. Vajcl, 2007.

již se později prosazují na centrálních scénách a stávají se součástí té takzvané velké hudební historie.

Příkladem může být osobnost jazzmana Emila Viklického, který své první důležité hudební zkušenosti sbíral v rodné Olomouci. Dnes již klasik domácího moderního jazzu zahájil svoji hudební dráhu jako klavírista v olomouckém bigbandu Věroslava Mlčáka. Pro patnáctiletého muzikanta znamenalo angažmá v orchestru vedeném výborným trumpetistou Mlčákem, jehož do svých řad svého času lákal i vyhlášený pražský kapelník Karel Krautgartner, obrovskou školu. Zvláště pokud šlo o rozmanitost repertoáru, který musel mladý instrumentalista zvládnout: kapela tehdy hrála okolo čtyř set padesáti swingových skladeb od Ellingtona přes Counta Basieho až k těžkým aranžmá Stana Kentona. Nebyl to však pouze swing, kde sbíral Viklický první hudební zkušenosti. Jeho dalším působištěm byla olomoucká studentská rocková skupina Démon. Kapela původně napodobovala styl Beatles a posléze se přiklonila k rhythm and bluesovému projevu po vzoru Rolling Stones či Kinks. Tyto a mnohé další olomoucké zkušenosti bezpochyby hrály svoji roli v budoucím – pražském uměleckém zrání Emila Viklického. Umělce, který se stal kromě jiného jedním ze zakladatelů domácího jazzrocku.³

Je pravdou, že v případě uměleckých produktů regionálních populárně hudebních scén můžeme často konstatovat význam spíše společenský nežli umělecký. Apriorní předpoklad absence uměleckých hodnot kvůli automaticky uvažovanému útěku „těch nadaných“ do centra dění je však nesprávný. Existují totiž i takové stylově-žánrové typy, které pro svoji existenci technologické, personální a jiné zázemí popkulturních center typu Prahy nepotřebují a které úspěšně existují v rámci regionálních, tedy mimo-centrálních institucionálních struktur. Jde především o hudbu lidového charakteru, například folk a punk rock, jejíž tvorba, distribuce a recepce funguje do značné míry na jiném základě, než je tomu například u pop music.⁴

Příkladem je zpěvák Karel Plíhal, který představuje špičku domácího folku, a to i navzdory faktu, že je jeho život z velké části spojený právě s „regionální“ Olomoucí. Olomoucký folkový život měl na konstituci Plíhalovy umělecké poetiky zásadní vliv. Klíčové bylo například setkání s umělecky velice vyzrálou vysokoškolskou skupinou Falešní hráči a jejím vedoucím Mi-

³ Seriál České televize Bigbít, díl 20. Seriál, na jehož vzniku se jako odborní garanti podíleli Vojtěch Lindaur a Aleš Opekar, vznikl v letech 1995–2000. Hlavními režiséry byli Zdeněk Suchý a Václav Křístek.

⁴ K regionální historii punk rocku viz *Kytary a řev, aneb co bylo za zdí: punk a hardcore v Československu před rokem 1989*, [S. I.]: Hluboká orba records, 2007.

roslavem Nopem. Právě Nop se stal největším Plíhalovým rádcem, pokud jde o stavbu písňového textu.⁵

Kromě povahy samotného stylově-žánrového typu mohou být důvody, proč nadaní umělci odolávají svodům velkoměst a setrvávají v anonymitě regionálních populárně hudebních scén, i jiné. Může jít například o jistý programový antiprofesionismus nebo přímo undergroundový filozoficko-ideologický světonázor. Do této kategorie částečně spadá i progresivní jazzová olomoucká skupina Free Jazz Trio. Kapela vznikla v roce 1971 z rozpadlého kvarteta Emila Viklického. Jejím vedoucím byl od počátku Milan Opravil – podle odborníků jeden z českých nejlepších saxofonistů sedmdesátých let. Freejazzové pojetí založené na bohatých kolektivních improvizacích, odklonu od tradičních formotvorných principů, nahrazování funkční harmonie nejrůznějšími modálními koncepty, stejně jako na svérázných melodicích i tvorbě a artikulaci tónů podporující snahu o maximální expresivitu učinilo z Free Jazz Tria výjimečný soubor domácí jazzové scény.⁶

Regionální populárně hudební scény rovněž skrývají umělce, jejichž introvertní povahové rysy – a nikoliv nedostatek talentu! – zabránily jejich proniknutí do širšího společenského vědomí. Osobností tohoto typu je olomoucký jazzový skladatel, pianista a pedagog Petr Junk. Absolvent Hudební výchovy na Univerzitě Palackého a skladby u Miloslava Ištvana na brněnské JAMU od šedesátých let vzbuzoval pozornost odborníků jak svojí technicky náročnou interpretací repertoáru reflektujícího aktuální trendy světového jazzu, tak kompozicemi překračujícími hranice jazzu, rocku a vážné hudby. Tvorba Petra Junka – mimořádně umělce, který byl v šedesátých letech prvním velkým vzorem Emila Viklického – se kromě jiného vyznačovala experimenty s formálními asymetrií a tektonickou výstavbou kompozic, vynalézavým využíváním mixáže témbrových ploch či originální aplikací různých druhů ostinátních útvarů v oblasti kinetiky, melodiky i harmonie.

Regionální historie populární hudby je zajímavá rovněž s ohledem na pořádání významných hudebních akcí. Příkladem je putovní festival Porta, který se konal v řadě krajských a okresních měst včetně Olomouce. Prestižní přehlídka nejvýznamnějších domácích umělců z oblasti folku, country a trampské písně, jež postupem času nabyla monumentálních rozměrů a s ná-

⁵ PAVLIČÍKOVÁ, H. *Český folk – fenomén hudební i sociální*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 1998; PROKEŠ, J. *Estetická výstavba české folkové písně v 60.–80. letech XX. století*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2003.

⁶ KOUŘIL, V. *Ze života jazzové avantgardy v srdci Evropy: Free Jazz Trio, His Voice*, 2009, č. 2.

vštevností okolo třiceti tisíc diváků se stala největší akcí svého druhu u nás, v Olomouci proběhla v letech 1977, 1978 a 1979; později ještě v roce 1992.⁷

Konání Porty 1977 v hlavním městě Hané inicioval člen místní country skupiny Dostavník Vladimír Ludmila. Došlo k tomu ve chvíli, kdy zastupitelé města Ústí nad Labem, jež mělo tento rok festival hostit, na poslední chvíli akci z politických důvodů zakázali. Porta 1977 proběhla v tradičním termínu 7.–10. července, kdy se do moravského města sjelo více než 1200 příznivců folkové, country a trampské hudby z celého Československa, aby zde vytvořili „atmosféru v Olomouci dosud nepoznanou“. První olomoucké finále Porty, jež mělo převážně folkový charakter, bylo pozitivně hodnoceno jak zastupiteli města a místní veřejností, tak zúčastněnými umělci a pozorovateli z řad hudebních odborníků, což vedlo k pokračování tradice finálových Port na Hané i v dalších letech.⁸

Textů, které se zabývají problematikou regionální historie české populární hudby, existuje v současné době jen velmi málo. Většinou jde o paměti samotných účastníků hudebního dění v tom či onom městě. V případě olomoucké hudební scény lze zmínit dvojdílné paměti Mojmíra Zedníka nazvané *Vzpomínky protkané swingem* z roku 1988 a memoáry Lexy Sychry s názvem *Olomoucký big beat* z roku 2007. Jasně však je, že mají-li kdy v budoucnosti vzniknout souborné dějiny české moderní populární hudby, bez zpracování regionální historie domácí populární hudby se obejdou jen těžko. A to nejenom z hudebně historických, sociálních či kulturních důvodů, ale jak vyplývá z výše uvedeného textu, rovněž i z důvodů hudebně uměleckých.

⁷ LANGER, M. – DOLEŽAL, I. *Porta znamená brána: i do nového století?*, Praha: Adonai, 2001.

⁸ Tamtéž.

Laško-valašské pomezí

Gabriela Petrová

Žádnou národopisnou oblast nelze vymezit jen na základě jednoho kritéria. Při určování hranic se užívá více hledisek – nářečí, kroj, zvyky, způsob obživy, náboženské vyznání, historické souvislosti. Ani Valašsko není výjimkou. Josef Jančář ve své monografii definuje Valašsko jako „národopisnou oblast na východní Moravě.“¹ Samotný pojem moravské Valašsko (Mährische Walachei), které se vyskytlo v německých pramenech, je dle Jančáře jen jakýmsi pojmovým odlišením Valašska od rumunské Valachie. Sám ve své monografii uvádí kapitolu o této oblasti jako „Valašsko, Valaši“. Oproti tomu se Jaroslav Štika vyjadřuje v celé své knize o této oblasti jako o moravském Valašsku.²

Je zřejmé, že změna názvu Valašsko přidáním přídomku není takovým problémem jako samotné vymezení moravského Valašska, jehož hranice se s léty a novými pohledy etnografů neustále měnila. Jančář označuje Valašsko za oblast s největším počtem nezdůvodněných a nepodložených pokusů o ohrazení. Taktéž se vyjadřuje o Valašsku jako o oblasti, kolem níž se vytvořilo největší množství falešných představ, jak už o původu obyvatelstva, tak i o jeho minulém a současném způsobu života. Dále také přiznává, že samotné vymezení hranice moravského Valašska není jednoduchou záležitostí především z důvodu nejasnosti ohledně hraničních oblastí.³

Jako hraniční oblasti uvádí Jančář především podhostýnské a lipnické Záhoří, oblast Veřovských vrchů, na jihozápadě a na jihu oblast Luhačovicka, Slavičínka, Bojkovicka a oblast Kopanic. **Jako nejméně nápadnou hranici** uvádí hranici severovýchodní – tzv. jižní okraj Laška, jmenovitě oblast Fren-

¹ JANČÁŘ, J. a KOLEKTIV AUTORŮ. *Lidová kultura na Moravě*. Strážnice: ÚLK; Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2000. s. 23. ISBN 80-86156-31-1.

² ŠTIKA, J. *Valaši a Valašsko: O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. 1. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, 2007. ISBN 978-80-854-0836-0.

³ JANČÁŘ, J. A KOLEKTIV AUTORŮ. *Lidová kultura na Moravě*. Strážnice: ÚLK; Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2000. s. 24. ISBN 80-86156-31-1.

šťátska, Štramberska, bývalé hukvaldské panství,⁴ Frýdecko a slezské Těšínsko.⁵

V odborné literatuře lze také dohledat shrnutí různých pohledů na hranici Valašska v kontextu dějin, kdy na konci 18. a začátkem 19. století byla dle J. N. A. Hankeho z Hankštejna, F. J. Schwoye či K. J. Jurendeho do Valašska zahrnuta i oblast Zálesí a Kopanic. Rozdíly mezi pojetím Hankeho a Schwoye zachycuje také Štikova mapová příloha č. 10, kde je zřejmé, že jejich představy se liší hlavně v zahrnutí Vsetínska, Frenštátska, hukvaldského panství a Rusavy. Schwoy vede jihozápadní hranici až za Vsetín, ale na severovýchodě končí obcemi Bordovice, Tichá, Kozlovice a Frýdlant nad Ostravicí. Hanke oproti tomu začíná jihozápadní hranici u Velkých Karlovic a Valašské Bystrice a její severní část vede až kolem obcí Kopřivnice, Příbor, Rychaltice a nejseverněji kolem obce Sviadnov u Frýdku-Místku, který ovšem součástí Hankeho Valašska už není.⁶

Jako nejpopulárnější verzi hranice Valašska cituje Jančář vymezení Válkovo⁷ z roku 1929. Ten vede hranici severního Valašska kolem středisek Valašské Meziříčí, Rožnov pod Radhoštěm, Frenštát pod Radhoštěm, Štamberk, Starý Jičín a Kelč, a hranici jižního Valašska označuje kolem středisek Vsetín, Vizovice, Zlín, Valašské Klobouky a Broumov, ovšem s vylčením tzv. klobouckého Závří.⁸

Ze všech výše zmiňovaných rozdělení je dle našeho názoru zřejmá zevrubná hranice moravského Valašska v kontextu historických studií. Štikova monografie poskytuje v mapové příloze rovněž pohled na hranici Valašska v kontextu 20. století, který dělí Valašsko na tzv. Vlastní Valašsko nebo také

⁴ Hukvaldské panství z r. 1883 – Bílá, Trojanovice, Borovice, Lichnov, Vlčovice, Mniší, Měrkovice, Myslík, Palkovice, Hodoňovice, Frýdlant n. Ostravicí, Nová Ves, Ostravice. ŠTIKA, Jaroslav. *Valaši a Valašsko: O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. 1. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, 2007. ISBN 978-80-854-0836-0.

⁵ JANČÁŘ, J. A KOLEKTIV AUTORŮ. *Lidová kultura na Moravě*. Strážnice: ÚLK; Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2000. s. 23. ISBN 80-86156-31-1.

⁶ ŠTIKA, Jaroslav. *Valaši a Valašsko: O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. 1. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, 2007. ISBN 978-80-854-0836-0.

⁷ VÁLEK, Josef. *Hranice moravského Valašska*. Naše Valašsko: kulturní věstník o jeho životě a potřebách. 1929–1930, roč. I, č. 1, s. 4–9.

⁸ Obce Návojná, Nedašov a Nedašova Lhota.

jádro regionu, okrajové oblasti a přechodné oblasti.⁹ Jako determinantu začlenění obcí do jádra regionu uvádí Štika především, to zda jsou obyvatelé obcí považováni za Valachy i ostatními valašskými a nevalašskými obcemi. Do okrajové oblasti spadají obce, které jsou jádrem regionu považovány za nevalašské, ale obcemi z jiných etnických celků za valašské. Jako přechodná je chápána oblast, kde je možné pozorovat prvky valašské kultury, ale samotní obyvatelé se za valachy nepovažují.¹⁰

Jako centrum Valaška uvádí Štika Vsetín s okolními obcemi na západ až po Vizovice a Rusavu, na severu hranici jádra regionu udávají obce Zašová, Zubří a Rožnov pod Radhoštěm a na východě jsou do jádra regionu zahrnuty obce kolem řeky Bečvy a Velké Karlovice. Do okrajové části patří více na sever orientované obce kolem Lešné, dále přes Hostašovice, Hodslavice, Mořkov, Veřovice, obce kolem Frenštátu pod Radhoštěm včetně Kozlovic a nejdále na sever vede hranice okrajových částí až k obcím Chlebovice a Palkovice. Na východě hranice okrajových a přechodných částí splývá u obci Metylovice, Frýdlant nad Ostravicí, Ostravice, Staré Hamry, Bílá.

Přechodný pás tvoří na jihu obce mezi jižním Valaškem a Kopanicemi, obce mezi jižním Valaškem a luhačovským Zálesím. Západním směrem dále bývalé panství Malenovské a Fryštácko. Severněji se jedná o oblast Hostýnského Záhoří, Kelečsko, Pobečví po Špičky a na severu se jedná o tzv. přechodnou oblast valaško-lašskou, která zahrnuje především obce Štramberk, Koprivnice, Mniší, Hukvaldy a Rychaltice.

Tato severní přechodná oblast „Laško-Valašské pomezí“, je lehce rozšířena a zakreslena do Štikovy mapové přílohy, která popisuje lidový názor na hranice Moravského Valaška. Zde se setkávají tři pohledy na severní hranici Valaška. Podle lidí z Trojanovic vede hranice Valaška Kozlovicemi, zatímco podle obyvatel Kozlovic se hranice posouvá k Palkovicím a podle obyvatel Palkovic sahá Valaško až k Chlebovicím.¹¹

Štika uvádí, že u obyvatel Frenštátu, Kozlovic a Trojanovic zůstává nadále silné přesvědčení příslušnosti k Valašku, což dokládá citací z díla o okresu

⁹ Tamtéž.

¹⁰ ŠTIKA, J. *Valaši a Valaško: O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valaška a také o karpatských salaších*. 1. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, 2007. s. 180. ISBN 978-80-854-0836-0.

¹¹ Tamtéž.

frenštátském z roku 1908, kde autor píše „My zmy su v Kozlovice Valaši, v Ry-chaltic neni su Valaši, su Laši.“¹²

Obce okrajové oblasti, které se nachází kolem Frenštátu pod Radhoštěm a Kozlovic, nelze zatím jednoznačně vyčlenit z Valašska především z pohledu postupu Valašské kolonizace, která se v 16. století začala právě v oblasti hukvaldského panství, a dále postupovala směrem na Rožnov a Vsetín. Štika uvádí, že Kozlovice, Myslík, Palkovice, Metylovice, Lhotka a další vesnice „Hukvaldských valachů“ jsou jako součást Valašska uváděny až do první poloviny 19. století.¹³

¹² Tamtéž, s. 189.

¹³ ŠTIKA, Jaroslav. *Valaši a Valašsko: O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. 1. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, 2007. s. 174–177. ISBN 978-80-854-0836-0.

Pražská léta Rudolfa Kubína – jeho profesionální kariéra a studium čtvrttónové hudby u Aloise Háby

Lenka Černíková

Ostravský rodák, hudební skladatel Rudolf Kubín (10. 1. 1909–11. 1. 1973), výrazná osobnost působící na Ostravsku od roku 1935, která rostla v době rušné historické etapy české meziválečné hudební avantgardy a začátků české čtvrttónové hudby. Jeho profesionální dráha začíná na pražské konzervatoři, kam odešel Rudolf Kubín v šestnácti letech, aby u prof. Julia Junka studoval hru na violoncello a později také kompozici v nově otevřeném kurzu čtvrttónové a šestinotónové hudby u Aloise Háby.¹ Jako schopný muzikant, violoncellista, s praxí v orchestru Čs. rozhlasu se postupně vyhranil především skladatelsky. Progresi tohoto talentu ovlivnilo rušné umělecké centrum velkoměsta 20. let, do kterého se mladý Kubín v roce 1924 dostal a seznámení s pedagogem, vizionářem a skladatelem Aloisem Hábou.

Kubínův názor na tehdejší hudební dění dvacátých let v pražské hudební aréně prozrazuje obsah dopisu rodičům², který popisuje uvedení slavné opery

¹ Alois Hába (1893–1973) byl hudebním skladatelem a teoretikem, žákem Vítězslava Nováka na mistrovské škole konzervatoře v Praze (1914–1915). Byl velkým zastáncem nových směrů soudobé hudby a stal díky svému bádání vskutku novátorem. Byl tvůrcem mikrotonální soustavy, které se již léta systematicky věnoval. V letech 1917–1920 navštěvoval vídeňskou hudební akademii, poté přešel spolu s dalšími spolužáky Felixem Petyrkem a Ernstem Křenkem za významnou osobností soudobé hudby Franzem Schrekem (1878–1934) do Berlína (1920–1922) na Vysokou hudební školu. V Berlíně se po roce 1919 formovala významná německá škola soudobé hudby, která se ubírala velmi osobitou cestou a tvořila právě v duchu atematickosti slohu a atonality. Hábu zcela zaujala skladba v mikrotonálním systému, konkrétně čtvrttónová, šestinotónová a dvanáctitónová soustava. Zajímala jej nejen skladba, ale také její teoretické vymezení (HÁBA, A. *Harmonické základy čtvrttónové soustavy*. Praha 1922), vypracoval základy pro atonální systém Schönbergovy školy. Snažil se najít oporu pro své teorie v českém prostředí. Mikrointervaly odvozoval z valašského a slováckého lidového zpěvu. Úspěchu dosáhl otevřením kurzů čtvrttónové a šestinotónové skladby na pražské konzervatoři, které vedl od roku 1923–1945. uznáním tohoto specifického směru bylo pak působení v tomto oboru na pražské AMU v letech 1945–1949.

² Pozůstalost Rudolfa Kubína se nachází v hudebně historickém oddělení Ostravského muzea, citované dopisy jsou zaznamenány v přípravné evidenci.

Albana Berga *Vojcek* v pražském Národním divadle v roce 1926³. Premiéra *Vojcka* se odehrála ve Státní opeře v Berlíně pod taktovkou Ericha Kleibera 14. 12. 1925. O necelý rok později 11. 11. 1926 byla uvedena v Národním divadle v Praze. Představení dirigoval Otakar Ostrčil a režie se ujal Ferdinand Pujman. Pražské, poněkud konzervativní, publikum Bergovu operu nepřijalo a mladý Rudolf se stal přímým svědkem premiéry *Vojcka* i druhé reprízy, která byla zároveň po skandálním vypískání i derniérou.

21. XI. 1926

„...A teď o „Vojckovi.“

Byl jsem na premiéře, jak už víte. Poněvadž se mi to tak moc líbilo, šel jsem v úterý 16. XI. opět. Koupil jsem si lístek za 5 Kč. Když bylo po prvním jednání, byl všeobecný úspěch a moc tleskali. Následovalo 2. jednání: (o několika obrazech). Když bylo po druhém obraze, opona spadla, hudba dohrávala (jež se zdálo až moc disonantní) někdo hvízdal na sirénu! Pak druhý a tak dále, pak rámus, výkřiky, s nohama o zem bili – to vše začalo v 9 hod. A to vše po malých oddechů se několikrát opakovalo – i ze strany, kteří byli pro pokračování – A když se zdálo, že je pokoj, začal Ostrčil dirigovat dále, po pár zvucích začali ti pitomci zase hvízdát! A tak dirigent Ostrčil se sebral a šel pryč. Za ním se ztratil orchestr, opony padaly, i železná, dole začali policisté vyklízovat lidi ze sálu – ale výkřiky a rámus trval pořád dále. Dvě směry. Pro a proti. Když to vše bylo marné, začali se i ti jeden po druhém tratit. Já jen z galerie utíkal na balkon se podívat, jestli tam nevidím známého a zatím v jedné lóži byla společnost, mezi nimi i dr. Štěpán a neměli se k odchodu, přestože v divadle už nebylo lidu. Zřízenci už je upomínali, že chtějí světla zhasnouti a jeden z té společnosti řekl „tady na programu mám napsáno, že je konec v 10 hod, jak my k tomu přijdeme, že v tom nejhezčím se představení přerušilo!“ No a tak přece, ale pomalu i ti se ztratili a já taky. Ale ještě na chodbě v přízemí v divadle byla plná síň lidu a uprostřed se někdo rozčiloval. Já tam letím a zatím to se hádal Ponc (můj kolega, žák Hábu, také čtvrttónista) s nějakým ... To se ví, že jsem nelenil a když zvláště byl Ponc i já pro operu a ten ... proti, tak jsem se přidal a řekl jsem tomu pletkovi „ať jde do Arény a ne do Nár. divadla“. A tak jsme ho hezky usadili a my s Poncem jsme

³ Opera *Vojcek* se stala při svém provedení v Praze komentovanou událostí. Po první světové válce se vedle premiér děl tradiční operní školy začaly prosazovat opery experimentálního typu, které nespĺňovaly estetické představy běžného obecnstva a svými naturalistickými příběhy, prezentujícími násilí, utrpení a erotiku, navíc ztvárněné atonální hudbou, byly veřejností jen stěží přijímány. Také opera *Vojcek* byla, podobně jako některá díla předtím, konzervativními posluchači odsouzena, za okupace dokonce zakázána.

šli. On se klepal ještě víc nežli já. Oba jsme se trásli jako osiky. A s Poncem vůbec žádná řeč nebyla. A se mnou taky ne. Rozčilením! Šli jsme po Nár. třídě a potkali jsme Hábu, Schulhoffa⁴ a ještě s jedním pánem a dámou. Oni nic o tom ještě nevěděli, tak jsme jim to řekli. Ale prof. Hába měl pro mě důležitější věci:...“.

Představení se odehrálo pouze třikrát. Dnes je již zřejmé, že se jedná o zlo-
mové dílo německé operní avantgardy, jehož hodnoty podnítily směřování
hudební kultury. Rudolf Kubín a jeho kolega Miroslav Ponc velmi dobře toto
dílo odhadli, mladý Rudolf pak v závěru svého dopisu napsal: „...„Vojcek“ je
geniální dílo, uznané všemi pražskými machry: profesory konzervatoře, ...“.

Dílo Albana Berga si získalo řadu zastánců, zejména v mladé, moderně
smýšlející generaci, odvracející se od termínů pozdního romantismu i im-
presionismu, spatřující cestu v novém pojetí estetiky hudebního myšlení
ve smyslu volnosti všech složek hudební kompozice⁵. Toto hudebně estetické
výchozí spojovalo pedagoga Aloise Hábu s jeho žáky Ervínem Schulhoffem,
Miroslavem Poncem i Rudolfem Kubínem. Tito společně s Hábovým
bratrem Karlem patřili v letech 1925–1927 k prvním českým studentům

⁴ Ervín Schulhoff (1894–1942) byl vrstevníkem Aloise Háby, studoval hudbu v Praze a v Německu (Kolín nad Rýnem, Lipsko), projevoval se jako velmi talentovaný skladatel, v interpretaci se specializoval zejména na moderní a také čtvrttónovou hudbu, mimo jiné se stal klavírním pedagogem v Hábově čtvrttónovém oddělení (1929 – 1931). O pár let později, v roce 1935, se Kubín a Schulhoff sešli v ostravské pobočce Českého rozhlasu, kde byl Schulhoff přijat jako klavírista (1935–1938). Zde se kromě hraní sólových partů angažoval také v komorní hudbě, vytvořil Ostravské klavírní duo E. Schulhoff – M Thurnová a E. Schulhoff – J. Kaláb. Ervín Schulhoff patřil mezi velké talenty kompozice a interpretace moderní hudby a bylo by pozoruhodné sledovat jeho další umělecký vývoj. Bohužel jeho život předčasně ukončila internace v koncentračním táboře Wülzburg, kde se stal obětí nacistické perzekuce. Další zmíněný Kubínův kolega Miroslav Ponc (1902–1976) studoval čtvrttónovou hudbu (1922–1924) u Aloise Háby a rozšířil svá studia o dodekafonii u Arnolda Schönberga (1927) v Berlíně, poté opět u Háby v Praze a klavírní interpretaci u Ervína Schulhoffa (1926–1929). V budoucnu našel uplatnění v oboru scénické hudby. K největším počínům Poncovy tvorby patří Předehra k starořecké tragédii z roku 1931, ta byla provedena na mezinárodním festivalu ve Vídni v témže roce, a balet Osudy, uvedený v ND Praha (1935). Po válce skládal scénickou hudbu a dirigoval činoherní orchestr ND v Praze (1945–1970).

⁵ Impuls dal svou prací Ferruccio Busoni (1866–1924): *Návrh nové estetiky hudebního umění* (1907), která se stala manifestem svobody v umělecké tvorbě.

kurzů čtvrttónové hudby, vedené Aloisem Hábou na pražské konzervatoři.⁶ Dvacátá léta jejich osudy svedla na nějakou dobu dohromady, později se protagonisté onoho dopisu vydali každý svou cestou.

Hábovou kompoziční školou prošla téměř stovka žáků z celé Evropy, výuka nezahrnovala pouze poznatky o čtvrttónové hudbě, popř. šestinótónové či dvanáctitónové hudbě, ale dotýkala se také dalších moderních skladebných technik např. Schönbergovy dodekafonie apod. Prostřednictvím osobnosti Aloise Háby a díky jeho stykům se zahraničními kolegy se čeští autoři v té době etablovali mezi protagonisty evropské hudební avantgardy. Z této skutečnosti vyplynul zájem mladých adeptů skladby, mezi nimi i Rudolfa Kubína, o možnosti erudované výchovy v novém, zatím nepřilíš probádaném oboru, umožňující nové hudební vyjádření. V Praze uváděli „čtvrttónisté“ své skladby a teoretické přednášky na koncertech Spolku pro moderní hudbu a spolku Přítomnost. Mnohem větší úspěch však slavili v zahraničí. Hudba Aloise Háby a jeho žáků se hrála ve všech prestižních centrech moderní soudobé hudby, v Německu, Rakousku, Švýcarsku, Francii, v rámci mezinárodních hudebních festivalů v Solnohradě (1923) v Praze (1924, 1925), Frankfurtu (1927), Sieně (1928), ve Vídni (1932), prezentovala se rovněž na mezinárodních hudebních výstavách. Kubínovi bylo teprve sedmnáct let a jeho skladby ve čtvrttónovém systému zazněly za hranicemi republiky. Prvotinou v tomto oboru byla Suita pro čtvrttónový klavír, op. 1 z roku 1925 (prem. 22. ledna 1926 v německém Budyšině). Společně se skladbami Aloise Háby, jeho bratra Karla a Miroslava Ponce se Rudolf Kubín představil před mezinárodním publikem také v Berlíně, Frankfurtu, Kolíně nad Rýnem, v Ženevě, Paříži. Během studia u Aloise Háby napsal Rudolf Kubín ve čtvrttónovém systému celkem sedm skladeb,⁷ závěrečnou prací byla Suita č. 2 a Fantazie č. 2 ve čtvrttónové soustavě. Klavírní skladby čtvrttónistů interpretoval Ervín Schulhoff, smyčcové party pak Karel Hába. O svém vztahu k Ervínu Schulhoffovi Kubín píše:

⁶ V letech 1925–1927 zde studovali ještě Gustav Huth a Miloslav Köck. Tímto kurzem také prošli Jaroslav Ježek, Karel Ančerl, K. Reiner, J. Pauer, J. Seidel, L. Simon, J. Krombholc, A. Moyzes a řada dalších skladatelů z celé Evropy (např. Oscar Danon).

⁷ Suita pro čtvrttónový klavír, op. 1, 1925, Fantazie pro čtvrttónový klavír, op. 2, 1925, Pět skladeb pro čtvrttónové violoncello a klavír, 1926, Suita pro čtvrttónový klavír, op. 3, 1927, Fantazie pro čtvrttónový klavír, op. 4, 1927, Fantazie pro čtvrttónový klavír, op. 5, 1927, Fantazie pro čtvrttónový klarinet a klavír, op. 5, 1927.

18. 1. 1926

„...Hraje se z té Suity jenom: 1., 2., 3. věta – Tu 4. větu Schulhoff tak honem nesvede. Na ní by potřeboval moc a moc cvičit, ale taky to po čase bude. Scházíme se ve čtvrtt. odd. se Schulhoffem a on se ptá u klavíru, když to cvičíš, jak si to a to přejí. Je to moc slušný člověk, dá se s ním mluvit. Jsem s ním moc dobře.“

Alois Hába i jeho žáci se současně věnovali také půltónové tvorbě a z praktických důvodů se postupně vraceli ve své další práci k tradičním technikám, mnohdy k aktuálnímu expresionismu a neoklasicismu. Alois Hába svým velmi tolerantním přístupem umožnil formování umělecké individuality svých žáků. Uznáním Hábovy práce a tohoto specifického směru bylo pak působení v tomto oboru na pražské AMU v letech 1945–1949. Po roce 1949 však bylo studium kompozice v mikrotonálním systému na Akademii múzických umění zastaveno a tímto krokem se přerušila možná kontinuita oboru. V dalších letech Alois Hába již nenašel stejně usilovného a přesvědčeného pokračovatele, neboť v praxi byla interpretace této hudby problematická a evropskému hudebnímu citění publika zůstávala stále ještě dosti vzdálená. Přesto Hábova myšlenka nabízející nové možnosti uměleckého vyjádření otevřela zcela novou kapitolu o moderní hudební kultuře první poloviny 20. století.

V roce 1927 Rudolf Kubín studia na konzervatoři opustil, patrně z existenčních důvodů, a živil se jako klavírista po kavárnách a nočních barech. Tehdy Alois Hába nechtěl, aby Kubínův talent byl zmařen a tak po dvou letech „hledání“ získal Kubín na přímluvu Aloise a Karla Hábových místo violoncellisty v pražském rozhlasovém orchestru, který tehdy vedl Otakar Jeremiáš. Po šest let měl tak příležitost setkávat se v rozhlase s hodnotnou vážnou hudbou a s mimořádně zajímavými dirigenty jako byli V. Talich, O. Nedbal, B. Walter, O. Ostrčil, O. Pařík, K. B. Jirák, N. Malko, D. Milhaud a další. Současně se nevzdal kompozice a z období pražského pobytu pochází mimo čtvrttónovou hudbu taneční drama *Vetřelec* (1932, neprovedeno), hudební komedie *Tři mušketýři* (1930), několik operet a vůbec první rozhlasová opera *Letní noc* (1931).⁸ Z velkých symfonických forem je to nedokončená symfonická báseň *Prvotina Nostalgie*, předehra pro orchestr *Prolog* (1929) *Sletová předehra* (1932) a *Česká píseň a tanec* (1932). V Praze složil hudbu k několika filmům a řadu vokálních skladeb – *suitu pro klavír Stříbrná svatba* (1928), *Čtyři koncertní jazzové etudy*, *Jazz-Dancing* pro dva klavíry nebo *Scherzino* pro dva klarinety. Z tohoto období pochází také melodramy na slova A. Kláš-

⁸ Operety: *Ženich z prerie* (1930), *Kavalír* (1932, neprovedeno), *Zasnoubení na paloučku* (1933), *Cirkus života* (1933), *Ta muzika česká* (1933); další rozhlasová opera *Zpěv uhlí* (1932) zůstala nedokončená a zachovala se pouze předehra.

terského Vánoční mír (1926) a Všichni svatí tancovali (1926) nebo skladby pro zábavný orchestr.

Po ukončení studií Kubín ve skladbě v mikrointervalech nepokračoval, kontakt učitele a žáka zůstal ale nepřerušen. Kubín, sám autor opery Naši furianti (1942–1949), se účastnil významné události Hábova života. Společně s bratry Hábovými byl přítomen světové premiéry první české čtvrttónové opery svého učitele Aloise Háby Matka, op. 35, kterou zkomponoval Hába na vlastní libreto. Premiéra se udála 17. 5. 1931 v Mnichově. Operu nastudoval s mnichovskými a berlínskými umělci český dirigent Karel Ančerl a provedl ji Hermann Scherchen. Opera Matka, psána v letech 1927–1929, se stala bezesporu vrcholem Hábovy tvorby. Jednalo se o první českou operu ve čtvrttónovém systému a realizace díla byla pro celý soubor interpretačně mimořádně náročná. Hábova odvaha vydat se tímto neznámým směrem do dnes zasluhuje obdiv a ocenění. Česká veřejnost mohla operu shlédnout až 23. 5. 1947 ve Smetanově divadle v Praze opět s dirigentem Karlem Ančerlem. Také později, po odchodu Rudolfa Kubína z Prahy, byl vzájemný vztah Háby – pedagoga a Kubína – žáka přátelský, vyznařující podporu a zájem o nové skladby. O vypracovaném libretu ke své čtvrté opeře⁹ a o své práci informuje Alois Hába Kubína v dopise v roce 1943.

Milý příteli, 20. 7. 43
posílám Vám zpět doklady a partituru Vaší skladby „Jáma Pokrok“.

Děkuji Vám, že jste mi ji zapůjčil k prohlédnutí. Je to dobrá skladba.

Vidím, že si to děláte po svém a právě tím hájíte dobré jméno mé školy. Přeji Vám zdar v další práci a děkuji Vám za Vaše přání do další padesátky. Kéž by Bůh dal. Práce mám dost i na víc, než nových 50 let.

Dokončuji Nauku o harmonii, $\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{12}$ tón. systému – česky, s novými nápady a podrobnějším skladebným a výrazovým zpracováním.

Libreto na 4. operu jsem si napsal loni. Těším se zas na skladbu.

Srdečné pozdravy a pěkné prázdniny!

Váš Alois Hába

V roce 1963 se vrátil Rudolf Kubín ke dvěma Hábovým skladbám, k nimž provedl orchestrální instrumentaci. Jednalo se o Deux morceaux pour piano,

⁹ Alois Hába dokončil celkem tři opery: Matka, op. 35, Nová země, op. 47, Přijď, království Tvé, op. 50.

op. 2,¹⁰ Šest klavírních skladeb, op. 6 z roku 1920, instrumentace před 1942.¹¹ V téže roce instrumentoval taktéž Optimistickou skladbu svého kolegy Ervína Schulhoffa.¹² Těmito reminiscencemi se živé kontakty s meziválečnou avantgardou spojenou se jménem Aloise Háby uzavírají.

Veřejnost v Ostravě se mohla bezprostředně seznámit s čtvrttónovou hudbou v přednáškovém cyklu Masarykovy vyšší školy lidové „Hudební skladatelé o sobě“, kde vystoupil se svým programem Alois Hába 11. 2. 1934, na čtvrttónové harmonium hrál Karel Reiner. Dále pak 8. 10. 1935, kdy se konal mimořádný koncert Spolku pro komorní hudbu, na kterém zazněl Hábovův Smyčcový kvartet ve čtvrttónové soustavě č. 2, op. 7 v podání Pražského kvarteta. České noneto zahrálo dvanáctitónovou Hábovu Fantazii pro nonet op. 40 (8. 3. 1937). Při další příležitosti (3. 2. 1938) přednesl Alois Hába svou přednášku o vývoji soudobé tvorby a o čtvrttónové a šestinótové hudbě s gramofonovými ukázkami, se Kubín se svým učitelem opět setkal. To už ale Rudolf Kubín v Ostravě natrvalo žil, v roce 1935 se vrátil do rodného města po dvouletém setrvání v brněnském rozhlasu (1933–1935). Důvodem byl vznik ostravské pobočky Československého rozhlasu (1935). Zde se stal režisérem hudebních relací. Věnoval se skladbě, inspirovan folklorem a okolní přírodou nedalekých Beskyd, životem obyčejných lidí „černého“ hornického města a průmyslové aglomerace, kterou se Ostrava postupně stávala. Soustředil se na větší hudební formy vážné hudby, jejichž zvuk nese prvky evropské expresionistické tvorby dvacátých let i tradice české symfoničnosti, čerpající z lidové hudby a v neposlední řadě také ze základů zmíněné Hábovy kompoziční školy. Netypicky široký záběr hudebních forem kompozic Rudolfa Kubína odkazuje na univerzalitu jeho umělecké osobnosti¹³. V padesátých letech se svou tvorbou přihlásil k socialistickému realismu, později se uchýlil k neprogramním skladbám a instrumentacím. Z téměř tří set opusových čísel dokončených skladeb zůstaly na repertoáru koncertních pódii symfonické básně Maryčka Magdónova a V Beskydách z pětidílného symfonického cyklu Ostrava (1951), též nástrojové koncerty, a četná komorní díla, především Smyčcové kvartety z dvacátých let minulého století. Hábova škola a hudební aréna dvacátých let, jejíž atmosféru Kubín bezprostředně absorboval, poznamenala zásadně jeho umělecký vývoj. Orientací na základní stylové znaky

¹⁰ Provedeno 1964, Čs. rozhlas Ostrava.

¹¹ Provedeno 1963, Čs. rozhlas Ostrava.

¹² Provedeno 1964, Čs. rozhlas Ostrava.

¹³ Celkový obraz o životě a díle Rudolfa Kubína podává monografie Vladimíra Gregora (Ostrava 1975).

atonality v duchu syntézy expressionismu a regionálního folklóru obohatil tak ostravskou kompoziční tvorbu o specifikum industriálně laděné artificiální hudby.

Nezanedbatelná je bezesporu také Kubínova organizátorská aktivita. V době pražského působení získal Rudolf Kubín řadu přátel a kontaktů jak v kulturních, tak i v politických kruzích, ty později využil při prosazování založení několika důležitých kulturních institucí, které zatím v Ostravě chyběly.¹⁴ Podzim života strávil Rudolf Kubín v ústraní v Trojanovicích pod horskými vrcholky Beskyd. Zemřel v roce 1973, v témže roce jako jeho učitel Alois Hába.

Obrazové přílohy:



1 Rudolf Kubín: 5 skladeb pro violoncello, op. 4

¹⁴ S jeho pomocí vznikla v roce 1951 ostravská pobočka Svazu čs. skladatelů, dále inicioval založení Vyšší hudebně-pedagogické školy (1953), předchůdkyně Janáčkovy konzervatoře Ostrava, rovněž podnítil založení Ostravského symfonického orchestru (1954, dnes Janáčkovy filharmonie Ostrava).

LEHRERGESANGVEREIN BAUTZEN

Mitglied
der Vereinigung Deutscher
Lehrergesangsvereine



Freitag, den 22. Januar 1926, abends Punkt 8 Uhr
in den Sälen des Hotels „Zur Krone“, Steinstraße

VIERTELTON-KONZERT

I.

Prof. Alois Hába, Komponist u. Leiter der Viertelton-
Abteilung an der staatlichen Musik-Akademie in Prag:
Erläuternder Vortrag über das Vierteltonsystem,
seine Entwicklung und Zukunft

K u r z e P a u s e

II.

Erwin Schulhoff, Pianist, Prag:
Darbietungen am Vierteltonflügel:

1. Phantasie Nr. 3 op. 20 Alois Hába
2. Klavierstücke op. 7 Karel Hába
3. Klavierstücke op. 1 Rudolf Kubin
4. Phantasie Nr. 2 op. 19 Alois Hába

Vierteltonflügel: Firma August Förster, Löbau/Sa.

Broschüren über den Vierteltonflügel sind an der Kasse
für 50 Pfg. zu haben

◆

Der Lehrergesangsverein Bautzen
nimmt jederzeit auch Nichtlehrer als Sänger oder unterstützende Mitglieder auf!

BUCHDRUCKEREI GERR. MÜLLER, G. M. B. H., BAUTZEN

2 Program koncertu moderní hudby 1926

Lehrer-Gesangverein Zittau

Mitglied der Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine

Mittwoch, den 3. März 1926, abends ½ 8 Uhr
in den Kronensälen zu Zittau:

VIERTELTON- KONZERT

Ausführende:

Professor Alois Haba

Komponist u. Leiter der Viertelton-Abteilung a. d. staatl. Musikakademie in Prag

Pianist Erwin Schulhoff, Prag

Vortragsfolge:

- I. Erläuternder Vortrag über das Vierteltonsystem
Professor Alois Haba
- II. Darbietungen am Vierteltonflügel Erwin Schulhoff
 1. Miroslav Ponc: Technische Studie
 2. Karel Haba: Vier Klavierstücke
Moderato ritmico — Adagio — Allegretto scherzando —
Alla marcia
 3. Rudolf Kubin: Drei Klavierstücke
Moderato — Largo — Allegretto
 4. Alois Haba: Zweite Phantasie op. 19 (Universal Edition)

Vierteltonflügel der Firma August Förster in Löbau i. Sa.



Karel Haba, Miroslav Ponc und Rudolf Kubin sind Absolventen der Viertelton-Kompositionsklasse am Staatskonservatorium in Prag

3 Program koncertu moderní hudby 1926

SALLE MAJESTIC, 19, Avenue Kléber

ASSOCIATION DES CONCERTS
de la
REVUE MUSICALE

Directeur Fondateur : Henry PRUNIÈRES -:- Secrétaire-Trésorier : Raymond PETIT

II^e ANNÉE — 2^e CONCERT, le JEUDI 13 JANVIER 1927, à 21 heures

<p style="text-align: center;">I</p> <p style="text-align: center;">Musique à 1/4 de ton</p> <p>Fantaisie pour violon et piano... ALOÏS HABA à 1/4 de ton.</p> <p style="text-align: center;">Karel Haba, Ervin Schülhoff.</p>	<p style="text-align: center;">III</p> <p style="text-align: center;">Musique à 1/4 de ton</p> <p>1) Suite op. 1 (n^{os} 1 et 2) . . . RUDOLF KUBIN 2) Suite op. 7 (n^{os} 1, 2, 3) . . . KAREL HABA 3) 7 petits morceaux. MIROSLAV POUÇ</p> <p style="text-align: center;">E. Schülhoff</p>
<p style="text-align: center;">II</p> <p style="text-align: center;">Musique populaire Sud-Américaine</p> <p>1) Deux chants indigènes (sur 3 notes). Recueillis en Argentine, par G. CARILLO. 2) Suray Surita (sur 5 notes). Recueilli au Pérou, par BENAVENTE. 3) Dos Corazones. Bailecito recueilli en Bolivie, par A. S. DE CABRERA. 4) Bien Mio. Huaynu recueillie en Bolivie, par J. BENAVENTE.</p> <p style="text-align: center;">Ana S. de Cabrera.</p>	<p style="text-align: center;">IV</p> <p style="text-align: center;">Musique populaire Sud-Américaine</p> <p>1) Adios te digo (sur 5 notes). Vidala recueillie en Argentine, par A. DE CABRERA. 2) Sonando. Recueilli en Bolivie, par BENAVENTE. 3) El Sombrerito. Air de danse argentine recueilli par A. DE CABRERA. 4) La Luna y el sol. Chant montagnard recueilli en Argentine, par A. S. DE CABRERA.</p> <p style="text-align: center;">Ana S. de Cabrera.</p>

Piano à 1/4 de ton de la Maison FORSTER (Lobau, Saxe)

LE PROCHAIN CONCERT AURA LIEU LE MARDI 25 JANVIER 1927

Au Programme :

Symphonie en la (K. 201) et *Cantate* pour Soprano et Orchestre : *Misero o Sogno* de MOZART
Sérénade (1^{re} audition)* de PAUL HINDEMITH.
Sérénade pour Instruments à Cordes de BRAHMS.

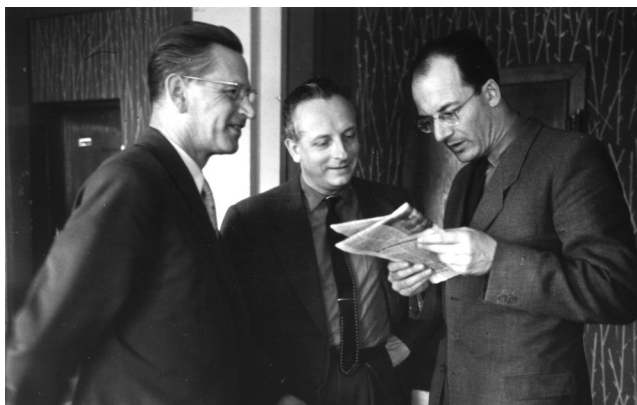
M^{me} RUZENA HERINGER et Orchestre sous la direction de E. BACHRICH, Chef d'Orchestre du Volkoper de Vienne.

Les Membres de l'Association peuvent se procurer pour ces Concerts des cartes d'avis au prix de 10 francs en les retirant A L'AVANCE à la Revue Musicale, 35, Rue Madame.

4 Program koncert moderní hudby 1927



5 Rudolf Kubín a kolegové z Vyšší hudebně pedagogické školy v Ostravě



6 Rudolf Kubín, Karel Waldhans a dirigent Leningradské filharmonie Arvid Jansons,
1959

Regionální hudební tematika v přípravě budoucích pedagogů

(aneb „Umělecká hudba v Ostravě“ jako výběrový předmět KHV PdF OU)

Pavla Olšarová

Úvod

V pedagogickém procesu měla vždy důležitou roli regionální hudební tematika. Vzhledem k tomu, že hudební umění provozované v daném regionu je žákům nejbližší a snáze dostupné, je zde velký potenciál k rozvoji adekvátního vnímání a porozumění hudebním dílům a hudební produkci. V dnešní době se však potýkáme s palčivým problémem, kterým je nedostatek zájmu mladých lidí o kulturní dění v místě svého bydliště. Díky vyspělým moderním technologiím mohou z pohodlí svého domova sledovat nepřebornou nabídku hudebních audiovizuálních záznamů z celého světa a často tak zapomínají na dění ve své blízkosti. Tato problematika je již reflektována v dokumentu s názvem Revidovaná Evropská charta participace mladých lidí na místním a regionálním životě,¹ jenž má ve svém programu začleněn i požadavek spolupráce mládeže na kulturním dění v svém regionu. Abychom však mohli vychovávat budoucí mladé posluchače a aktivní činitele v hudebním umění, je potřeba určité proměny hudební výchovy. Značnou oporu můžeme nalézt v Rámcově vzdělávacím programu pro základní vzdělávání, kde nalezneme podklady pro aktivní komunikaci s hudebním uměním v běžném životě – primárně v potřebě rozvíjení klíčových kompetencí, jež mají ideálně prolínat celým edukačním procesem ve všech vyučovacích předmětech.² V hudební výchově lze tedy klást důraz na kompetence občanské se svým zaměřením na respektování, ochranu a oceňování našich tradic a kulturního i historického dědictví. V praxi to znamená podněcování žáků k vyhledávání informací

¹ Revidovaná Evropská charta participace mladých lidí na místním a regionálním životě. [online]. [cit. 2012-09-20]. Dostupné z WWW:<http://www.adam.cz/zahranici/doc/revidovana_charta_participace.pdf>.

² Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání. [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007. str. 14–17. [cit. 2012-09-11]. Dostupné z www:<http://www.vuppraha.cz/wpcontent/uploads/2009/12/RVPZV_2007-07.pdf>.

o kulturním dění v jejich bydlišti a okolí a zároveň k aktivnímu navštěvování místních kulturních akcí. Žák by neměl s hudbou přicházet do kontaktu pouze prostřednictvím video či audio nahrávek či skrze teoretické a praktické znalosti svého pedagoga. Hudební výchova by kromě praktických hudebních činností měla podporovat také návštěvnost koncertů či jiných kulturních představení a měla by podněcovat zájem o kulturní dění.

K naplnění vize aktivního mladého návštěvníka „živé“ hudební produkce je ovšem zapotřebí kvalitně připravený pedagog. Z mého pohledu reforma nemůže být provedena bez odpovídající přípravy budoucích učitelů na katedrách hudební výchovy pedagogických fakult. Studenti vysokých škol by měli být seznamováni nejen s teoretickou a praktickou stránkou hudby v akademickém prostředí, ale také s prožitkovou stránkou tohoto umění mimo zdi univerzity. Bohužel dnešní trend školství je opačný a má tendenci směřovat k teoretickým znalostem a velkému množství abstraktních informací. Tato tendence je pochopitelná u oborů s přírodovědnými či jinými zaměřeními, ne však u oborů s obsahy uměleckými.

Výběrový předmět

„Umělecká hudba v Ostravě – hudební osobnosti a instituce“

Na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě byly před otevřením mého předmětu realizovány dva výběrové předměty s přímou aktivní účastí studentů na kulturním dění, které budoucím pedagogům zprostředkovávají styk s hudbou v jejím živém znění a seznamují je s přímým zázemím vzniku významných děl. Předmět „Exkurze 1 – hudební kultura Prahy“ je realizován jako třídení exkurze, v jejímž rámci studenti navštíví vybrané koncerty, hudební představení a kulturní instituce. Pro úspěšné absolvování předmětu je zapotřebí aktivní účast a vypracování seminární práce, která odborně hudebněhistoricky a kulturologicky reflektuje proběhnuvší exkurzi. „Exkurze 2 – Janáčkovy Hukvaldy“ probíhá pouze v jednom dni a jejím cílem je návštěva rodiště Leoše Janáčka, jemu věnovaného muzea a následný výlet k památníku Lišky Bystroušky v oboře, kde je následně proveden odborný výklad vedoucího pedagoga s akcentem na operní tvorbu. I v tomto případě je pro absolvování nutná nejen aktivní účast, ale i zpracování písemného referátu, jehož obsahem je vybraná část života skladatele či jednoho jeho hudebního díla na základě minimálně jedné odborné monografie. O oba výše specifikované předměty je každým rokem velký zájem napříč všemi fakultami celé univerzity.

I přes existenci uvedených výběrových předmětů zprostředkovávajících aktivní seznámení se s hudbou, jsem pocítovala nedostatek v komplexnější výuce současné regionální hudební problematiky. Exkurze jsou vždy plánované jako jednorázové – jednodenní či třídenní – kdežto mnou vytvořený předmět předkládá ucelený a systematický plán učiva rozdělený do třinácti výukových týdnů semestru. Díky tomu je zde prostor pro ucelené zachycení ostravské hudební kultury od hudebních institucí přes hudební festivaly až po současné hudební skladatele. Převážná část semestru je věnována hudbě umělecké – pouze poslední jedna až dvě hodiny jsou věnovány hudbě non-umělecké. Vzhledem k tomu, že výběrový předmět si může zapsat každý student Ostravské univerzity, bez nutnosti jakéhokoliv hudebního vzdělání, je jeho koncepce tvořena s přihlédnutím k této situaci. Primárním záměrem předmětu je rozvoj orientace v současném hudebním zázemí na území města Ostravy a také rozvoj aktivního přístupu k hudební produkci celkově. Díky pozvaným hostům mají studenti možnost seznámit se a diskutovat s významnými osobnostmi, které se aktivně podílejí na tvorbě současné hudební kultury v Ostravě. Kromě výše uvedených záměrů a cílů předmětu je také velkou motivací snaha pozvednout zájem mladých studentů o regionální kulturu a inspirovat je při výběru témat jejich bakalářských a magisterských prací. V rámci projektu „Vytvoření registru ostravských koncertů vážné hudby v období 2000–2010“ byla za podpory získaného grantu Studentské grantové soutěže vytvořena webová aplikace,³ která bude obsahovat soupis všech koncertů na území města Ostravy. Nyní jsou do databáze vkládány údaje za roky 2000–2010 a do budoucna je plánováno rozšíření na koncerty od roku 1970, což by mělo být provedeno právě studenty katedry hudební výchovy. Seznámení s existencí této databáze a motivací pro spolupráci je vedlejším obsahem výběrového předmětu.

Podmínkou pro úspěšné absolvování předmětu je jednak účast na přednáškách a diskuzích s pozvanými hosty, ale také recenze vybraného koncertu. Vzhledem k tomu, že realizace probíhala v zimním semestru akademického roku 2012/2013, byly studentům doporučeny koncerty Svatováclavského hudebního festivalu nebo také koncerty Janáčkovy filharmonie Ostrava.

Rozdělení vyučované problematiky do jednotlivých vyučovacích hodin je následující:

1. Úvodní přednáška – úvod do problematiky, přehled odborné knižní a časopisecké literatury, internetové zdroje informací, harmonogram průběhu semestru a podmínky pro udělení zápočtu.

³ Vytvořený registr je dostupný na adrese <http://www.musicologica.cz/registrkoncertu>.

2. Ostrava jako centrum kultury a umění severovýchodní Moravy a Slezska – vývoj hudebního života od konce 19. století do současnosti. Kulturní instituce sídlící na území města Ostravy.

3. Nejvýznamnější hudební festivaly umělé hudby – Janáčkův máj, Svatováclavský hudební festival.

4. Další hudební festivaly na Ostravsku (Folklor bez hranic, Janáčkovy Hukvaldy, Ostravské dny – Festival nové hudby a další).

5. Pozvaný host k tematice hudebních festivalů – Mgr. Jaromír Javůrek.

6. Hudební tělesa působící na území města Ostravy (Janáčkova filharmonie Ostrava, Kubínovo kvarteto, Ostravská banda a další).

7. Hudební interpreti pocházející z Ostravy.

8. Pozvaný host k tematice hudebních těles a interpretů – prof. Jan Hališka.

9. Skladatelské osobnosti Ostravy (Milan Báčhorek, Eduard Dřízga a další).

10. Pozvaný host k tematice skladatelů Ostravy – prof. Milan Báčhorek.

11. Instituce zaměřující se na vzdělávání budoucích umělců či pedagogů na umělecky

zaměřených školách (Janáčkova konzervatoř a Gymnázium v Ostravě, Fakulta umění OU).

12. Nonartifciální hudba v Ostravě (hudební kluby, festival Colours of Ostrava a další).

13. Udělení zápočtů a evaluační anketa.

Průběh výuky a získané výsledky

Ze zaregistrovaných 33 studentů se nakonec do výuky přihlásilo 13 studentek. Rozdíly mezi čísly lze vysvětlit jednoduše – vzhledem k tomu, že si studenti prioritně zapisují do svých rozvrhů povinné a povinně-volitelné předměty, nejspíš došlo ve výrazné většině ke kolizi termínů s mým předmětem. Ze 13 studentek se pouze jedna studentka přímo vzdělávala v oboru Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání, 10 studentek bylo z oboru Učitelství pro 1. stupeň ZŠ, 1 studentka oboru Učitelství pro mateřské školy a 1 studentka z Filozofické fakulty oboru Francouzský jazyk ve veřejné správě. Překvapením pro mě byl nízký zájem ze strany studentů studujících přímo hudební výchovu, na druhé straně mě velmi překvapil zájem tzv. „neoborových studentů“, kdy z 33 zaregistrovaných bylo přes 80 % studentek právě oboru Učitelství pro 1. stupeň ZŠ. Po vstupním dotazníkovém šetření bylo zjištěno, že většina studentek nenavštěvuje koncerty vážné hudby a nemá ani znalosti

o kulturním dění v Ostravě ani v místě svého bydliště. Při tvorbě přednášek tedy bylo přihlédnuto k výše zmíněným faktům a byly vedeny od základních hudebních znalostí (např. jak vypadá orchestr, jaké nástrojové složení mají různá komorní tělesa) až po konkrétní jednotlivé znalosti o ostravských hudebních tělesech, institucích, skladatelích atd. Vše bylo vždy doplněno audio či audiovizuálními ukázkami.

Tři realizované diskuze s pozvanými hosty byly veřejně přístupné všem studentům katedry i jejím vyučujícím a proběhly za hojné účasti. Během ústní reflexe ze stran studentek bylo patrné, že pro ně bylo velmi překvapující zjištění, co vše je náplní profese skladatele či interpreta a jak náročné je organizovat hudební festival Janáčkův máj. Studentky velmi přivítaly možnost osobního setkání s hudebními osobnostmi Ostravy a i přes mé obavy, zda budou místy odbornějším výkladům rozumět, jelikož nemají dostatečnou znalost hudební problematiky, byla jsem mile překvapena jejich koncentrovaností po celou dobu přednášky, které pokaždé trvala 90 minut.

Pro ukončení předmětu bylo potřebné také odevzdání seminární práce. Vzhledem k faktu, že předmět ve větší míře navštěvovaly studentky bez fundovanějších hudebních základů, tak mým jediným požadavkem bylo, ať se v recenzi koncertu pokusí svou slovní zásobou popsat průběh koncertu, hudební obsah a interpretaci. Odevzdané práce dokázaly, že i posluchač bez odborných hudebních znalostí může dostatečně věcně a pochopitelně popsat znějící hudbu. Mnohokrát se dokonce objevila přirovnání, které odborného hudebního recenzenta mnohdy ani při používání hudebních pojmů nenapadnou. Níže uvádím citace z odevzdaných prací.

„Velmi mne překvapilo, co všechno hudba dokáže. Od čtvrté věty jsem se snažila pouze vnímat hudbu se zavřenýma očima. Během toho se ve mně mísily různé pocity v závislosti na hudbě. Zpětně se mi začaly vybavovat různé vzpomínky a v tu chvíli hudba tvořila jakýsi neodmyslitelný podtext této vzpomínky.“

„Tóny flétny lehce poletovaly vzduchem.“

„Vážná hudba mě v rádiu nezaujala, ale při poslechu této hudby v tomto / koncert se uskutečnil v kostele/ prostředí jsem cítila tu velkolepost a znějící hudba mě zcela pohltila.“

Závěr

V příspěvku jsem se pokusila reflektovat motivaci pro tvorbu nového výběrového předmětu na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě. Již z výše uvedených citací odevzdaných prací studentek

je patrné, že pro mnohé bylo první setkání s artificiální hudbou velmi překvapující a podnětné. Dle mého názoru v celkovém rozvoji budoucího pedagoga má nezastupitelné místo aktivní zájem o hudební kulturu v místě bydliště, což má tento předmět zprostředkovat. Tyto nabyté zkušenosti mohou nadále předávat svým žákům ve své praxi. Z evaluačních dotazníků vyplynulo, že by studentky tento předmět uvítaly jako stálou součást studijních programů a určitě by jej doporučily ostatním. Objevily se i názory, že by předmět měl být dvousemestrový, jelikož podaných informací a podnětů bylo někdy až mnoho najednou. Pevně věřím, že na základě evaluace předmětu po jeho ukončení, bude moci být tento předmět realizován i nadále a prokáže se jeho potřebnost.

Pedagóg ako príčina trémy?

Dana Rychlová

Tréma (zo starogréckeho *tremein* = triasť sa, *tremendus* = hrozný, *tremor* = chvenie, hrôza) je predmetom neutíchajúceho záujmu študentov umeleckých škôl, profesionálnych umelcov, ako aj mnohých ľudí z neumeleckých oblastí, ktorí potrebujú verejne vystupovať.

Na základných umeleckých školách mnohé deti získavajú svoje prvé skúsenosti s verejným vystupovaním. Učitelia majú možnosť dať svojim žiakom v tejto oblasti základ, ktorý v budúcnosti uplatnia pri verejnom vystupovaní v rámci svojho povolania.

Problematika trémy sa však obyčajne rieši samostatne ako problém, s ktorým sa stretáva interpret, i keď je to dieťa. Aj rady bývajú adresované interpretovi a príčiny trémy sú často vyvodzované z dispozícií, z predchádzajúcich negatívnych skúseností interpreta a podobne. Chápať trému ako jav diferencovanejší je prvým krokom k tomu, aby sme si uvedomili, čo všetko pedagóg môže ovplyvniť. **Hoci sa tréma prejavuje v okamihu časovo spätom s vystúpením, nie je to faktor odtrhnutý od pedagogického procesu.** Vo vysokej miere je dôsledkom ľudského prístupu učiteľa k žiakovi, jeho metodického postupu, názorov a samozrejme – vzdelania v oblasti psychológie a schopnosti uplatňovať toto vzdelanie v pedagogickej praxi. Skutočnosť, že na miere trémy sa podieľajú aj individuálne dispozície žiaka, si uvedomujeme – azda až priveľmi – všetci.

Žiaka vzdaluje od trémy predovšetkým hĺbka pohľadu na dielo „zvnútra“. Nedostatočné porozumenie prvkom hudobnej reči vyplýva vo veľkej miere z disproporcií v rozvoji hudobných schopností. Každá takáto disproporcija sa môže „zviditeľniť“ počas stresu spojenom s koncertným vystúpením a my ju omylom môžeme považovať za jeden z prejavov trémy. Vít Gregor píše: „Největší omyl vidím v tom, že se na trému svádějí i jevy, které s ní mají jen velmi málo společného, někdy jí nejsou způsobovány vůbec“.¹

Pokúsím sa charakterizovať hlavné oblasti, na ktoré by sa pedagóg mal sústrediť, aby dieťa priviedol k tvorivej a čo najspoľahlivejšej interpretácii študovaných skladieb. Jedná sa predovšetkým o výchovu a rozvíjanie schopnosti

¹ GREGOR, V. *Jak zvládat veřejná vystoupení*. str. 4, http://pf.ujep.cz/files/konference_KHV/Nove_poznatky/Gregor.pdf.

hudobnej predstavy, koncentrácie, pamäti, tvorivosti, intenzívneho emocionálneho prežívania hudby, rozvíjanie rytmického cítenia, schopnosti porozumieť harmonickému priebehu skladby, ako aj umenia správne cvičiť.

Medzi dôležité úlohy pedagóga patrí prebudenie správnej motivácie u žiaka. **Správna motivácia žiaka predstavuje jeden z faktorov znižujúcich mieru trémy.**

Motiváciou by malo byť vlastné uspokojenie z vykonávanej činnosti. Nijaká viditeľná odmena neprebudí v dieťati skutočné nadšenie. Naopak – „jako by odmena cosi ubírala na vlastní hodnotě takové činnosti“.²

Je potrebné, aby vyučovanie nástrojovej hry prekročilo svoj úzky rámec a stalo sa výchovou, výchovou ku kráse, ktorá v človeku prebúdza to ľudské v ňom. Späťne sa to odrazí aj na pocitoch pri hre – od chápania vystúpenia ako prezentácie seba, k snahe darovať hudobný darček. Snaha urobiť blízkym radosť je pre dieťa tou najlepšou motiváciou.

Skrytou príčinou trémy bývajú aj nesprávne návyky pri cvičení. Snáď každý pedagóg pozná vetu: „ja som to doma vedel“. Žiaci týmito slovami často ospravedlňujú chyby na hodinách i tie, ktoré sa vyskytnú na koncerte. Za príčinu sa často bez hlbšieho zamyslenia sa označí tréma a deti – namiesto aby sa učili správnym cvičením zmierniť jej prejavy – začínajú sa jej stále viac obávať. Na **súvislosť medzi spôsobom cvičenia a trémou** poukázala už Kato Havasová: „jen málo lidí si uvědomuje, že nesprávný způsob cvičení často bývá tou nejskrytější a nejzávažnější příčinou trémy. Problém je v tom, že jen zřídkakdy spojujeme v myšlenkách cvičení s hudbou“.³ Len kvalitný spôsob cvičenia však pomáha vytvoriť podmienky pre správnu koordináciu medzi počutím a hmatovým pocitom tónu, ako aj pre rozvoj vnútorného sluchu. „Jen vnitřním sluchem může hudebník proniknout do hloubky, k samému srdci hudby.“⁴ Podľa Genricha Nejgauza je potrebné čo najskôr si ujasniť „hudobný obraz“ a potom zdokonaľovaním slohu zdokonaľovať myšlienku. Preto je pri veľmi nadaných ľuďoch také ťažké určiť hranicu medzi prácou na technike a prácou na hudbe. U nich je to to isté (Nejgauz, G., 1963). „Cvičiť

² BEAN, R. *Jak rozvíjet tvořivost dítěte*. Praha: Portál, 1995, s. 25.

³ HAVASOVÁ, K *Nebojte se trémy*. Praha: Supraphon, 1990, s. 124.

⁴ *Ibid.* s. 83.

znamená predovšetkým duševne pracovať⁵. „Vôľa musí byť nasmerovaná nie na pohyby svalov, ale na ich duchovný cieľ.“⁶

Vo fáze finálnej prípravy koncertného vystúpenia Karel Pravoslav Sádlo radí, aby si mladí hudobníci aj doma pri cvičení vytvárali podobnú situáciu, s akou sa stretnú na pódiu, kedy majú možnosť zahráť skladbu iba raz. „Student by neměl zvláště choulostivá místa opakovat vícekrát po sobě, nýbrž hrát je pouze jednou, ovšem v onom nutném stavu duševního napětí a tělesné pohotovosti. Do podobného stavu se má uvést průběhem pracovního dne mnohokrát, ale nikdy nemá ono místo opakovat vícekrát bezprostředně za sebou... (Je důležité) vytvářet si u některých míst pocity neúprosnosti okamžiku a po chvilce napjatého soustředění si dát povel k provedení.“⁷

V súvislosti s problematikou cvičenia by som sa rada zmienila aj o otázke prístupu pedagóga k vyučovaniu hry z nôt. Dôležité je vytvárať jednotu medzi predstavou a konkrétnou klávesou na základe hľadania tónov sluchom. Noty sa tak stávajú signálmi určitých tónov a nemajú nič spoločné s motorikou. V centre vedomia stojí psychická stránka procesu hrania, kým motorika a výkonné časti tela sú iba na okraji vedomia (Martienssen, C., A., 1985). Anthony de Mello píše: „Ak sa pozeráš na strom a vidíš strom, nevidíš v skutočnosti strom. Ak sa pozeráš na strom a vidíš zázrak – vtedy si konečne uvidel strom“. Dovolím si tento výrok parafrázovať: ak hľadáme do nôt a vidíme len noty, v skutočnosti noty nevidíme. Ak hľadáme do nôt a vidíme hudbu – vtedy sme konečne uvideli noty.

Kvalitné zvládnutie skladby, ktorého predpokladom je kvalitný spôsob cvičenia, prispieva k zníženiu miery trémy. „Ať si nikdo nemyslí, že ho na podiu osvíti Bůh! Naopak, on mu zhasne“⁸. Aj týmito slovami chcel profesor Zdeněk Jílek zdôrazniť potrebu čo najdokonalejšej prípravy.

Násilné prerušovanie hudobného myslenia (Pavlovov podmienený reflex ve vyučovací praxi) – takto sa nazýva úryvok z článku „Předpoklady tvůrčí interpretace“, ktorého autorom je už spomínaný Karel Pravoslav Sádlo. Poukazuje v ňom na nebezpečenstvo vytvorenia podmieneného reflexu, ktorý žiaka

⁵ STEINHAUSEN, F. A.. *Technika hry na klavíri*, 1926, s. 3. In: KOGAN, G. M. *Před bránou majstrovstva*, Bratislava: VŠMU, 1991, s. 12.

⁶ BRELET, G. *L'interprétation créatrice*, 1951, s. 249. In: KOGAN, G. M. *Před bránou majstrovstva*, 1991, s. 20.

⁷ SÁDLO, K. P. *Jak pracovat*. In: *Dítě u klavíru*. Praha: Supraphon, 1977, s. 286.

⁸ Jílek, Z. In GREGOR, V, *Jak zvládat veřejná vystoupení* s. 5. http://pf.ujep.cz/files/konference_KHV/Nove_poznatky/Gregor.pdf.

núti prerušovať hru vždy, keď sa dopustí chyby. „Dost!“ Ak týmto kategorickým zvolaním učiteľ pri každej chybe žiaka zastavuje, ťažko sa mu na pódiu v prípade chyby podarí frázu dohrať, preklenúť dané miesto pomocou improvizácie. „Beztrestné je možné prerušiť otočením vypínače prívod elektrického proudu, nelze však bez následku prerušovať souvislost hudebního myšlení.“⁹

„**Koncentrací proti trémě!**“ hovorí K. P. Sádlo. „Ten, kdo doma jinak nepracoval než za naprosté koncentrace, sklídí na pódiu nejkrásnější odměnu.“¹⁰ „Sústredenie sa... na interpretované dielo – to je najspoľahlivejší prostriedok ako zabudnúť na seba, odstrániť príčinu, z ktorej vyrastá „vzrušenie – panika“.“¹¹ Pedagóg by mal dosiahnuť u žiaka natoľko silnú väzbu na náladu skladby, aby ho toto vnútorné naladenie pri jej interpretácii neopúšťalo.

Je samozrejmé, že schopnosť dieťaťa sústrediť sa podporuje predovšetkým neustále podnecovanie záujmu o študované skladby. Na hodinách pred koncertom by však pedagóg nemal neustále prebúdať vlastným temperamentom, ale trochu sa „vzdialiť“ a nechať ho, aby sa snažil vytvárať potrebnú atmosféru sám. Na pódiu, kde nemá svojho učiteľa nablízku, sa potom bude cítiť istejší.

Paradoxne sa koncentrácia môže prejavíť aj negatívne. Ak sa interpretovi nepodarí preniknúť napríklad do harmonického plánu skladby, zužuje to aj priestor, v ktorom sa jeho schopnosť koncentrácie môže prejavíť v pozitívnom zmysle. Vytvoria sa predpoklady pre možnosť vzniku situácie, v ktorej sa mimovoľne sústredí práve na to, čo neovláda, na to, čo má zvládnuté len mechanicky. Negatívne sa môže prejavíť hociktorý nedostatočne osvojený aspekt diela. „Interpret by mal byť schopný v ktoromkoľvek momente „zapnúť“ úplnú sústredenosť na akýkoľvek detail“.¹²

Súvislosť pamäti a trémy. „Pamät je druhou stranou vášne“ (Honoré de Balzac). Učiť sa naspamäť sa po anglicky povie „*by heart*“ = srdcom. Francúzi hovoria „*par coeur*“ = srdcom.

Pamäťová spoľahlivosť patrí k najčastejšie diskutovaným otázkam v spojitosti s trémou. Súvisí predovšetkým s čo najdokonalejším poznaním interpretovaného diela, s emocionálnosťou interpreta a so schopnosťou aj na pódiu súvisle myslieť.

⁹ Sádlo, K. P. cit. d., s. 283.

¹⁰ Sádlo, K. P. *ibid.*, s. 287.

¹¹ Kogan, G. M.: *Pred bránou majstrovstva*, VŠMU, Bratislava, 1991, str. 58

¹² Teplov, B. M.: *Psychológia*, str. 70, In Kogan, G., M.: *Pred bránou majstrovstva*. Bratislava: VŠMU, 1991, s. 46.

Podľa Dagmar Šimonkovej (Šimonková, D., 1986) k pamäťovým chybám dochádza najčastejšie na miestach, kde prechádzame z prevahy jedného druhu pamäti (napr. sluchovej pamäti, ktorá prevažuje v cantabilných pomalých miestach) k väčšiemu zapojeniu iného druhu pamäti (napríklad pamäti logickej, ktorá prevažuje na miestach harmonicko-akordických). Ťažko niekto „vypadne“ v stupnicových behoch, akordických rozkladoch alebo v melódii, ktorá sa mu vryla do sluchu. Výskyt chyby je pravdepodobnejší na mieste, kde sa napríklad mení smer pasáže, na mieste prerušenia melódie a podobne. Spamäti sa učíme skladbu súčasne s analýzou fráz, so stanovením prstokladov, s tvorbou tónu, s prácou na jednotlivých motívoch, s artikuláciou, s prácou na technickom zvládnutí i s prácou na hudobnom obsahu.

Čím je pre nás hudobná reč jasnejšia, tým lepšie si pamätáme. Z tohto hľadiska by malo dokonalé preniknutie do všetkých zložiek hudobnej reči viesť k absolútnej spoľahlivosti pamäti. Ani takýto ideálny stav však nemôže zaručiť bezchybnú interpretáciu, pretože pri vystúpení môže negatívnu úlohu zohrať psychika. Gregor Vít píše: prekonávanie nepríjemných pocitov na verejnosti spotrebováva toľko energie, že na samotnú činnosť jej zostáva málo. Dôsledkom je, že sa naruša kontinuita myslenia. Interpret myslí príliš dopredu, čo môže mať za následok vynechanie alebo „skomolenie“ častí, ktoré v predstave vynechal. Pod vplyvom trémy sa stáva aj to, že myslí „dozadu“, teda na niečo, čo už prebehlo a čo nemôže dodatočne ovplyvniť. Práve toto naznačené narušenie súvislosti myslenia je pre interpreta zhubné. Vo všeobecnosti platí, že každú chybu predchádza chyba v myslení. Skúsený pedagóg dokáže tento proces sledovať a priebežne vyvodzovať správne závery. Cieľom je priviesť žiakov k tomu, aby pri verejnom vystúpení dokázali myslieť rovnakým spôsobom ako počas prípravy. „Pokud totiž z jakéhokoliv důvodu myslíme jinak, děláme vlastně něco, co neumíme. Byl by pak zázrak, kdyby se to povedlo!“¹³

Dôležité je viesť žiakov k tomu, aby sa v prípade pamäťového zlyhania „nestratila“ hudba.

„Na začiatku bol rytmus“, napísal Hans von Bülow. Je samozrejmé, že **rytmické cítenie a tréma vzájomne súvisia**. Z psychologického hľadiska môžeme rytmické cítenie považovať za schopnosť vnímať a prežívať emocionálny výraz časového priebehu hudby – rytmu, metra, pulzácie (Sedlák, F., 1989). Rytmičné cítenie je v ľudskej osobnosti hlboko zakotvené – od biologických rytmov ako je činnosť srdca, rytmus vdychu a nádychu, spánok a bdenie, až

¹³ GREGOR, V. cit.d. s. 4. http://pf.ujep.cz/files/konference_KHV/Nove_poznatky/Gregor.pdf.

po chápanie rytmu ako vyjadrovacieho prostriedku. Hudba bez rytmu neexistuje, každé vnímanie hudby je aj vnímaním rytmickým.

Genrich Nejgauz pokladá za užitočnú organizáciu času vyčleniť z celého procesu štúdia diela. Čím viac sa interpretovi rytmus vžije, tým zreteľnejšie sa v jeho predstave vytvára zvukové stvárnenie, ktoré si vyžaduje. V skladateľom určenom rytme je totiž obsiahnutá aj predstava tónu, ktorý danému rytmu zodpovedá. „Pri rubate nemôžeme určiť stupeň rytmickej voľnosti motívu, ak nenájdem jeho správne dynamické odtiene.“¹⁴

Dieťa by malo metrickú pulzáciu poznávať ako prejav žijúcej hudby. Metrické cítenie viažeme vždy k obsahu a charakteru hudby a od začiatku ho spájame s výrazovými prvkami (Vlasáková, A., 1992). Spôsob, akým pedagóg vedie žiaka k zvládnutiu rytmickej štruktúry diela má rozhodujúci vplyv na výsledný hudobný prejav, na jeho prežívanie žiakom a tým aj na pocity žiaka pri hre. Využívanie mechanických pomôcok ako je počítanie, tieskanie dôb učiteľom a podobne, vzdaluje žiaka od obsahu skladby a stáva sa prekážkou tvorivej interpretácie. Niekedy sa stáva, že učitelia „odpočítavajú“ v skladbách najmä dlhé tóny a pomlčky. Môže tak vzniknúť situácia, že citová niť interpretácie sa práve na týchto miestach pretrhne, preruší sa vnútorná koncentrácia na hudbu. Môžeme povedať, že dieťa „čaká“, kým uplynú napr. 4 doby a „má čas“ sa báť. Mechanické chápanie rytmu zužuje priestor, v ktorom sa dieťa môže emocionálne prejaviť, znižuje jeho zaujatie hudbou. To sa samozrejme prejaví vo veľkej miere na pódiu.

Tvorivosť v oblasti hudby znamená schopnosť vnímať a aktívne prežívať hudbu, interpretovať ju, vytvárať nové hudobno-výrazové spojenia pri stvárňovaní citových a myšlienkových podnetov, ktoré v nej subjekt nachádza (Sedlák, F., 1989). Rozvoj tvorivosti súvisí so zvyšovaním intenzity emocionálneho prežívania hudby, „vtahuje“ interpreta do sveta hudby, vzdaluje ho od myšlienok, ktoré s ňou nesúvisia, a tak znižuje hladinu jeho trémy.

Rada by som sa dotkla **súvislosti tvorivosti a detskej hry**. Umenie dobrego vyučovania spočíva vo veľkej miere v schopnosti pedagóga preniknúť do spôsobu myslenia detí, v schopnosti hľadieť na svet očami dieťaťa a prejsť znovu – spolu s ním – cestu objavovania (Stephens, J., 1995). Ak deti nadobudnú pocit, že sa môžu slobodne vyjadriť, vyskúšať si spolu so svojim pedagógom to, čo si predstavujú, ak sa im vyučovanie javí ako hra (najmä tým najmenším), učia sa s radosťou a s nadšením. Absencia pocitu hry by už od začiatku tvorivosť spútalala mnohými poučkami a pravidlami.

¹⁴ NEUGAUZ, G. *Poetika klavíra*, Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1963, s. 48.

Detská hra sa spája s pocitom slobody, ktorého upevňovanie v deťoch vytvára predpoklady aj pre neskoršiu psychickú uvoľnenosť na pódiu.

Rozvoj tvorivosti u detí môže pedagóg do veľkej miery ovplyvniť. S detskou tvorivosťou súvisí spontánnosť a emocionalita, základné rysy detskej osobnosti. Nedostatok spontánnosti vo vyučovaní (i spontánnosť chýbajúca v živote) sa prejavuje ako nedostatok invencie a tvorivosti. Dieťa hudbu cíti, ale cit „zostáva v ňom“.

Učiteľ musí podporovať aj detskú potrebu experimentovať, mal by vytvárať situácie podnecujúce fantáziu, snahu vyriešiť nastolený zaujímavý problém, situácie, ktoré rozvíjajú citový život dieťaťa. Dôležité je začleniť elementárne hudobné úkony do komplexnej múzickej hry a zaistiť sústavný rozvoj hudobných schopností, najmä hudobnej predstavivosti (Sedlák, F., 1989).

Lepšie pochopiť hudobný obsah hraných skladieb pomáhajú deťom mimohudobné predstavy. Dôležitú úlohu zohráva ich spájanie s fyziologickými pocitmi. „Před skladbou si navodíme určitý pocit, který vyplývá z její atmosféry a zpětně ji umožní vytvořit při hře.“¹⁵

Pri hodnotení tvorivých pokusov detí je zo strany pedagóga potrebný veľký takt, kritiku deti často prežívajú ako odsúdenie svojho najhlbšieho „ja“ (Bean, R., 1995). Rovnako veľkú citlivosť si vyžaduje usmerňovanie žiakových pohybov pri hre, ktoré súvisia s hudobným cítením a bývajú akýmsi vonkajším prejavom tvorivosti.

Nevyhnutným **predpokladom rozvoja tvorivosti je rozvoj samostatného hudobného myslenia**. Podľa Ivana Poledňáka by mal mladý človek v procese hudobného vzdelávania dostať „**klúč k hudbe**“ a nie iba obsah jednej hudobnej skrinky (Poledňák, I., 1995).

K samostatnému hudobnému mysleniu treba viesť všetkých žiakov – nielen tých talentovaných. Jeho absencia vedie k pasivite interpretačného myslenia a brzdí celkový rozvoj žiakov. Pedagóg nemôže očakávať, že žiak nájde skrytú logiku dogmaticky nastolených pravidiel.

Odzrazom pochopenia obsahu interpretovanej hudby je nájdenie zodpovedajúceho zvukového stvárnenia. K tomu je potrebný **rozvoj zvukovej tvorivosti**.

Prebúdzanie zmyslu pre zvuk je možné len na základe neustálej sluchovej účasti počas hry. Výchova sluchu by mala byť na prvom mieste už od začiatku vyučovania hry na nástroji.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že zvukovú tvorivosť treba rozvíjať paralelne s technikou hry. Pri hlbšom zamyslení sa iste pridáme k záveru, že

¹⁵ VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika I*. Praha: HAMU, 1992, s. 47.

zvukovú tvorivosť je potrebné rozvíjať prostredníctvom práce na technike. V cudzích slovách, z ktorých sa vyvinuli naše odborné termíny, sa často skrýva aj hlboký význam, ktorý dnes niekedy prehliadame. Slovo „*techné*“ v gréckom jazyku znamenalo umenie. Zdokonaľovať techniku teda znamená stále vyhranenejšie interpretovať hudobnú myšlienku. Vždy však existuje určitý rozdiel medzi predstavou a jej reálnym prevedením. Sluch rozdiel zaznamená a ešte naliehavejšie požaduje tón zodpovedajúci hudobnej predstave. Čím dokonalejší bude výsledok, tým naliehavejšie bude vytýčenie ďalšieho cieľa. Tento princíp – princíp heterogénnosti cieľov – je princípom technického vývinu (Martienssen, C. A., 1985). Postoj k otázke rozvoja techniky má priamy vplyv na zvukovú tvorivosť.

S rozvíjaním zvukovej predstavivosti súvisí aj prístup pedagóga k otázke vyučovania hry z nôt. Ak pristúpime k hre z nôt predčasne, v centre vedomia žiaka bude stáť motorika. Motorika si však na rozdiel od sluchu nemôže vytýčiť za cieľ zvuk. Sluch sa nachádza mimo prvotného psychického diania a rozvoj zvukovej tvorivosti sa stáva problematickým.

Učiteľ môže podporiť záujem žiaka o zvukovú stránku hry aj prechodom od hodnotenia „to je dobre – to je špatně“ k hodnoteniu „to zní hezky – to nezní hezky“ (Havasová, K., 1990).

Ak interpretovi klavír krásne znie, dá sa povedať, že sa mu podarilo prekonať všetky prekážky rozvoja tvorivosti, podarilo sa mu preniknúť do podstaty diela. Pretože: „to, čo na nás pôsobí ako krásny tón, je výraznosť podania... Najkrajší tón je ten, ktorý najlepšie vyjadruje daný obsah.“¹⁶

Zvuková tvorivosť v mnohom súvisí s hudobnou predstavivosťou.

Rozdiel medzi mechanickou reprodukciou a tvorivou interpretáciou predstavuje rozdiel medzi princípom „vidím – hrám – počujem“ a princípom „vidím – počujem – hrám“ (Korženěvskij, A. J., 1977). Druhý princíp predpokladá rozvinutú schopnosť hudobnej predstavivosti, ktorá býva označovaná ako vnútorný sluch, umenie počuť v sebe hudbu skôr, ako je reálne zahraná. „Vnitřní sluch je spjat s naší představivostí... je to představivost sama, přetvořená a vyjádřena hudbou.“¹⁷

Dôležité je dospieť k čo najkonkrétnejšej hudobnej predstave každého študovaného diela – len presná predstava je predpokladom presvedčivej interpretácie. Predstava, ku ktorej interpret smeruje, by sa mala v jeho vedomí vytvoriť s takou jasnosťou, aká je vlastná reálne viditeľným javom. Takáto predstava bude interpreta spätne inšpirovať a jej stvárnenie sa sta-

¹⁶ NEUGAUZ, G., cit. d., s. 71.

¹⁷ HAVASOVÁ, K. *Nebojte se trémy*. Praha: Supraphon, 1990, s. 83.

ne nástojčivým, snáď až nevyhnutným. Prebudí činnosť tých síl organizmu, od ktorých závisí nachádzanie všetkých potrebných výrazových prostriedkov (Kogan, G. M., 1991).

Vďaka jemnému vyšpecifikovaniu hudobného cítenia sa aj žiak môže priblížiť k pochopeniu myšlienky Leva Nikolajeviča Tolstého: „Umenie sa začína tam, kde sa začína trošilinku... Posvätenie sa dosahuje len vtedy a do takej miery, do akej umelec nachádza nekonečne malé momenty, z ktorých sa skladá umelecké dielo“¹⁸.

Komplexný rozvoj tvorivosti zvyšuje emocionálne zaujatie žiaka hudbou, odvádza jeho pozornosť od seba a sústreďuje ju na študované dielo. A čím je emocionálne prežívanie (v zmysle už spomínaného „vzrušenia v obraze“) silnejšie, tým viac sa prostredníctvom samotnej hudby interpret zbavuje trémy.

Sebaodcudzenie ako príčina trémy

Otázku sebanaplňajúceho sa predpokladu by som chcela uviesť do kontextu aj s vyučovaním nástrojovej hry. Sebanaplňajúci sa predpoklad môžeme charakterizovať ako očakávanie úplne mylné, ktoré však vyprovokuje sled udalostí presvedčivo potvrdzujúcich jeho zdanlivú pravdivosť. Mechanizmus sebanaplňajúceho sa predpokladu je založený na dopredu pripravenej predstave a na interpretácii podľa dopredu pripravených koľají. (Kusák, P., 1992). Myslím, že práve v týchto súvislostiach nie je dostatočne pedagógmi reflektovaná, pričom výskyt spomínaného problému je pomerne častý. Prejavuje sa negatívne nielen na vzťahu žiaka k štúdiu hry na nástroj. Znižuje motiváciu, interpretačné zaujatie, schopnosť tvorivosti a negatívne ovplyvňuje jeho pocity pri hre, čo sa prejavuje aj vyššou mierou trémy na koncertoch. Snáď sa dá povedať, že **dôsledkom sebanaplňajúceho sa predpokladu je vznik pocitu sebaodcudzenia u žiaka.**

Pedagóg nesporne musí byť silnou osobnosťou ako človek aj ako hudobník. Jednou z najväčších požiadaviek, ktoré sa naňho kladú je, aby bol schopný rôzneho pohľadu na diela hudobnej literatúry a aby vedel vycítiť, k akému chápaniu študovaného diela smeruje žiak. Mal by byť „krok pred ním“ a viesť ho po jeho vlastnej „ceste“.

Ak v pedagogovi prevláda interpret, výrazne cítiaci len jednu koncepciu diela, má to vplyv aj na jeho pedagogickú prácu. Mimovoľne potláča žiakov

¹⁸ TOLSTOJ, L. N.: *Zobrané spisy* v 20-tich dieloch, diel 15, s. 156–157, In: KOGAN, G. M. *Pred bránou majstrovstva*, Bratislava: VŠMU, s. 26.

individuálny prejav. Vzbudzuje v ňom stále väčšie pochybnosti o správnosti jeho – aj keď ešte nevyhraneného – pohľadu. Pre žiaka tak zostáva každá nastudovaná skladba sčasti vnútorne cudzia.

U tvorivých detí tak môže vzniknúť paradox: čím je skladba dôkladnejšie „naučená“, tým väčšiu majú trému. Interpretácia nie je ich vlastnou výpoveďou. A zase – len zdanlivo paradoxne – sa to najviac odzrkadlí na skladbách, ktoré sú im najbližšie. Práve tu totiž prijímajú cudziu koncepciu najťažšie.

Takáto cesta sa môže stať „začarovaným kruhom“: pedagóg skonštatuje, že majú nesprávnu predstavu o tom, čo im „sedí“, presvedča ich, že sú „iný typ“. To všetko žiaka ešte viac vnútorne zmätie. Dá sa predpokladať, že k tomu prispeje aj to, že pedagóg bude mať zdanlivo pravdu. Zvolí iný repertoár, dieťaťu menej blízky, ono sa ľahšie prispôsobí a výsledok bude lepší. Pedagogovo presvedčenie, že mal pravdu sa preniesie na žiaka a jeho sebaodcudzenie sa tým upevní. Dovolím si parafrázovať známy Lisztov výrok: dieťa predstupuje pre pedagóga ako obžalovaný pred sudcu, ako obžalovaný, ktorý – hoci je nevinný – nie je o svojej nevine presvedčený.

Sebaodcudzenie sa ako jedna z možných príčin trémy, prejavuje nielen na koncerte, ale aj na každej vyučovacej hodine a negatívne vplyva na celkový rozvoj osobnosti dieťaťa.

Hodnotenie koncertu – súvislosti s trémou

Na každom výkone býva niečo, čo môže pedagóg vyzdvihnúť. Kritika bezprostredne spojená s vystúpením musí byť mimoriadne citlivá a jej jedinou úlohou musí zostať snaha pomôcť. Je to čas, kedy v žiadnom prípade nie je priestor na osobné pocity učiteľa v prípade slabšieho výkonu žiaka.

Každý pedagóg má o schopnostiach žiaka, o hranici jeho možností, určitú mienku. Ak tento názor povie žiakovi ako „pravdu“ o ňom samom po koncerte, môže tým prispieť k zvýšeniu jeho trémy pri budúcich vystúpeniach. Takéto vety, vyslovené často s dobrým úmyslom, majú vo chvíľach späť s vystúpením na žiaka výrazný vplyv. Práve vtedy je neobyčajne citlivý a nevdojak vyslovené slová si väčšinou zapamätá na dlhý čas – nikdy nevediac, kedy sa znenazdajky vynoria v pamäti a negatívne ovplyvnia jeho hru. Keďže bývajú spojené s predchádzajúcimi horšími skúsenosťami a sila asociácie v momente napätia býva veľká, len silné osobnosti sa v danej chvíli dokážu vzoprieť a „zvítaziť“. Nad čím? Nad skladbou, ktorú hrajú? Nie. Nad slovami (možno už bývalého) pedagóga...

Vzťah pedagogického procesu a trémy je síce počas verejného vystúpenia „neviditeľný“, dovoľím si však povedať, že na pocity žiaka pri hre má zásadný vplyv.

Pedagogické vedenie vytvára predpoklady k sústredenému cvičeniu, ktorého základom je „chcenie“, tým aj k registrovaniu podrobností študovaného diela, čo je zasa podmienkou dobrej práce pamäti. Preniknutie k podstate hudobného obsahu je predpokladom vzniku stále jasnejšej hudobnej predstavy. Intenzita hudobnej predstavy nás privádza bližšie k zodpovedajúcemu zvukovému stvárneniu a zvyšuje citovú zaangažovanosť.

Táto reťazová reakcia, ktorú som načrtla len v základných bodoch, má vplyv aj na prebúdzanie túžby hľadať hudobné obsahy, čo sa odzrkadľuje na rozvoji schopnosti tvoriť.

Medzi dôležité úlohy pedagóga patrí aj prebúdzanie umeleckého pohľadu na svet. Ak sa učiteľovi podarí vystihnúť individualitu žiaka a viesť ho v súlade s jeho hudobným cítením, prebudiť v ňom radosť z hry a zdravé sebavedomie, ešte stále nemusí byť interpretácia „naplnená“. Paralelne musí v dieťati „rásť aj človek“, schopný pochopiť a precítiť na úrovni svojho veku všetko, s čím sa v živote stretáva. Čím väčšia je hĺbka, do ktorej sa mu v chápaní javov darí preniknúť, tým väčšiu hĺbku nachádza aj v hudbe. Oscar Wilde povedal: „Tajomstvo života je v umení“. Tento výrok môžeme aj obrátiť: tajomstvo umenia je v živote.

Bohužiaľ, na niečo také individuálne ako je tréma, nemôže existovať univerzálna odpoveď. Určitý „recept“ na jej zvládnutie však nosí každý v sebe a učiteľ ho môže pomôcť svojim žiakom nachádzať. V pamäti sa mi vynárajú slová profesorky Aleny Vlasákovovej: „pedagog pracuje se dvěma ryzími hodnotami – hudbou a dětmi. Vytvoření hlubokého vztahu úcty a lásky k těmto hodnotám je předpokladem pedagogických úspěchů a zároveň klíčem k pocitu životního naplnění“.¹⁹

LITERATÚRA:

- BEAN, R. *Jak rozvíjet tvořivost dítěte*. Praha: Portál, 1995. ISBN 80-80-68-006-X.
HAVASOVÁ, K. *Nebojte se trémy*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-155-7.
KOGAN, G. M. *Před bránou majstrovstva*. Bratislava: VŠMU, 1990. 80-85182-12-2.
KUSÁK, P. *Vztah sebeobrazu k atribučním tendencím v pedagogickém procesu*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica Psychologica. Varia

¹⁹ VLASÁKOVÁ, A., cit. d., s. 4.

- Psychologica, [Vol.] 5, s. 103–110, Olomouc: Univerzita Palackého, 1992. 80-7067-168-8.
- MARTIENSEN, C. A. *Tvorivé vyučovanie klavírnej hry*. Bratislava: OPUS, 1985, 62-564-85.
- NEJGAUZ, G. *Poetika klavíra*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1963.
- SÁDLO, K. P. *Jak pracovať*. In *Dítě u klavíru*. Praha: Supraphon, s. 281–287, 1977. 02-251-77.
- SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Praha: Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-073-9.
- ŠIMONKOVÁ, D. *Desatero nezbytností klavíristy*. Praha: AMU, 1986. 17-076-86.
- VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika I*. Praha: AMU, 1992.

ELEKTRONICKÉ DOKUMENTY:

- GREGOR, V. *Jak zvládat veřejná vystoupení*. Dostupné na: http://pf.ujep.cz/files/konference_KHV/Nove_poznatky/Gregor.pdf

prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.
editor

Hudební kultura ostravského a olomouckého regionu

Výkonný redaktor prof. PaedDr. Libuše Ludíková, CSc.
Odpovědná redaktorka Vendula Drozdová
Technická redakce RNDr. Helena Hladišová
Návrh a grafické zpracování obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatelstvi.upol.cz
www.e-shop.upol.cz
vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2014

Ediční řada – Sborník

ISBN 978-80-244-4090-3

Neprodejná publikace

VUP 2014/276