

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Hudební umění

Studijní obor: Varhany

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Porovnání pedagogických přístupů k interpretaci
varhanních skladeb v ČR**

(na středních a vysokých školách)

Tatiana Pernetová

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Tůma

Oponent práce: Mgr. Pavel Černý

Datum obhajoby: 7. června 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Study programme: Music art

Specialisation: Organ

BACHELOR THESIS

**Comparison of pedagogical approaches to the
interpretation of organ compositions in the Czech
Republic**

(on secondary schools and colleges)

Tatiana Pernetová

Supervisor: prof. Jaroslav Tůma

Examiner: Mgr. Pavel Černý

Date of defence: 7th June 2019

Awarded academic degree: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Porovnání pedagogických přístupů k interpretaci varhanních skladeb v ČR

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

Tatiana Pernetová

Upozornění

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

Poděkování

Moc ráda bych poděkovala svému manželovi Danieli Knutu Pernetovi za psychologickou a technickou podporu při napsání této práce a také svému profesorovi Jaroslavu Tůmovi za odborné vedení, panu Josefu Popelkovi za poskytnuté informace a také všem kantorům, kteří se zúčastnili výzkumné části této práce, našli si na mě čas a byli ke mně velice ochotní a hodní. Nade všechno ale děkuji Pánu Bohu za Jeho neustálou přítomnost v mém životě, podporu a nekonečné milosrdenství, které ke mně projevuje.

Doufám, že budoucí pokolení varhaníků si tuto práci využijí pro inspiraci k vlastní interpretaci a vyučování a také pro získání celkové představy výuky hry na varhany v České Republice začátkem 21. století.

Abstrakt

Tato práce se věnuje porovnání současných pedagogických přístupů k interpretaci varhanních skladeb na středních a vysokých hudebních školách České republiky.

Jádrem práce je rozsáhlý výzkum mezi vyučujícími na vysokých a středních školách s následující podrobnou analýzou, porovnáním jeho výsledků a stanovením vyplývajících závěrů, které svědčí o současném stavu výuky varhan v České republice. Tento výzkum se skládá ze dvou částí: obecné analýzy mezi všemi současnými vyučujícími na všech školách, a konkrétní, která zahrnuje porovnání konzultačních vyučovacích hodin s každým z pedagogů mezi sebou a interpretačních otázek, na něž odpovědi charakterizují učitele jako hudební osobnosti.

Kromě toho je v práci zmíněna stručná historie výuky varhan od dokumentovaného vzniku varhan v českých zemích, uvádí se podrobná metoda výzkumu, konspekt jedné z vyučovacích hodin, nahrávky dvou výzkumných skladeb a všechny údaje, které se mi podařilo zjistit během spolupráce s učiteli ve formě velkých tabulek, nacházejících se v přílohách.

Klíčová slova: varhanní interpretace, výuka varhan, Česká republika, současný stav, výzkum, porovnání

Abstract

This thesis deals with the comparison of contemporary pedagogical approaches to the interpretation of organ compositions at secondary schools and music colleges in the Czech Republic.

The core of the work is an extensive research among teachers at colleges and secondary schools with the following detailed analysis, comparing its results and setting out the resulting conclusions that testify to the current state of organ education in the Czech Republic. This research consists of two parts: a general

analysis among all current teachers at all schools, and a specific one that involves comparing the consultation lessons with each of the teachers among themselves and the interpretative questions to which the answers characterize teachers as musical personalities.

Besides there is mentioned a brief history of organ teaching from the documented formation of the organ in the Czech lands, a detailed method of research, a conspectus of one of the lessons, recordings of two research pieces and all the data that I found out during my collaboration with teachers in the form of large tables in the annexes.

Key words: organ interpretation, organ lessons, Czech republic, current status, research

Obsah

ÚVOD	1
1. STRUČNÁ HISTORIE VÝUKY VARHAN V ČESKU.....	3
1.1. PRVNÍ VARHANY.....	3
1.2. POČÁTKY VYUČOVÁNÍ.....	3
1.3. BAROKO.....	4
1.4. ROMANTISMUS	5
1.5. VÝUKA PO PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLCE AŽ DO SOUČASNOSTI	6
2. METODA VÝZKUMU	7
2.1. VÝBĚR SKLADEB	7
2.1.1. PRELUDIUM A-DUR BUXWV 151 DIETRICHA BUXTEHUDEHO	8
2.1.2. SICILIANA MAURICE DURUFLÉHO	9
2.2. DOPIS PEDAGOGŮM.....	10
2.3. VÝZKUMNÉ OTÁZKY	11
2.4. PRŮBĚH HODIN	12
3. VÝZKUMNÉ VÝSLEDKY	13
3.1. KRITÉRIA POROVNÁNÍ	13
3.1.1. OBECNÉ POROVNÁNÍ	13
3.1.2. SPECIÁLNÍ POROVNÁNÍ	18
3.2. PŘÍKLAD JEDNÉ Z VYUČOVACÍCH HODIN.	29
3.3. VÝZKUMNÉ OTÁZKY	34
ZÁVĚR	42
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	44
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ.....	44
PŘÍLOHY.....	46

Seznam příloh

Příloha 1. Tabulka všech vyučujících na konzervatořích a VŠ v ČR

Příloha 2a-b. Tabulky navrhovaných registrací v Buxtehudeho Preludiu

Příloha 3a-e. Tabulky poznámek vyučujících v Buxtehudeho Preludiu

Příloha 4a-c. Tabulky poznámek vyučujících v Duruflého Sicilianě

Příloha 5a-i. Tabulky odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

Úvod

Varhanní vzdělávání se zda být velice specifickým, jelikož tento nástroj je zcela velice neobyčejným. Ne nadarmo se varhany také často nazývají „králem všech nástrojů“. Existence několika klaviatur, včetně pedálové, tolika různých mechanických pomůcek, všemožných tlačítek a přístrojů, které varhaník často v průběhu hry není schopen ovládat všechny najednou a potřebuje pomoc asistenta, odlišuje umění hry na varhany od všech ostatních nástrojů. Kvůli rozměru varhan, velké vzdálenosti mezi klaviaturami a pedálem a náročnosti hraní na tento nástroj se začíná učit běžně od 10 až 12 let po předcházející výuce základů hry na klavír. Nejzajímavější utváření varhaníka jako hudební osobnosti začíná na konzervatoři, kde varhaník prochází od stádia vyrovnání se s nástrojem a ovládání jej do stádia opravdového umění hraní na tento překrásný nástroj. Pro zdokonalení své hry a hudebnosti, rozšíření svých znalostí a dovedností, rozvíjení svých schopností může varhaník pokračovat ve svém vzdělání na vysoké škole, a to na dalších třech stupních. Existuje také možnost zahraniční stáže po celé Evropě.

Samozřejmě velkým příkladem varhanního umění je celosvětově francouzská, německá, nizozemská a řada dalších varhanních škol, ale jak je na tom současné vzdělávání v oboru hry na varhany z hlediska interpretace v České republice? Jak vlastně sami pedagogové přistupují k interpretaci varhanních skladeb a jak tomu učí? Tyto otázky se mi zdály být velmi zajímavými, obzvláště jako pro cizinku, takže jsem se rozhodla, že se pokusím vybádat současný stav výuky interpretace varhanních skladeb na konzervatořích a vysokých školách po celé České republice a zjistit, v čem jsou základní rysy výuky, co má společného nebo čím se liší, jaké názory mají pedagogové hlavních oborů na interpretaci různých skladeb.

Jak by se to ale dalo zjistit? Nejlepším se zdál být výzkum, který by zahrnoval výuku na všech těchto institucích. V každé z nich nějakou oblast varhanní hry (interpretace, improvizace, organologie a jiné) obecně vyučují v průměru tři pedagogové, ale objektem mého výzkumu je interpretace, takže do něj patří jenom vyučující hlavního oboru. Aby tento výzkum byl informativní a vypovídající, měla jsem z každé školy alespoň jednoho představitele. S každým

z nich jsem měla hodinu-konzultaci, na které jsem zahrála dvě skladby, k jejichž interpretaci se pedagog měl vyjádřit tak, jak to dělá ve své každodenní praxi a učit mě tak jako své žáky. V této práci se zabývám přehledem předešlé výuky v České republice od vzniku varhan v této zemi, popsáním průběhu a podstaty výzkumu, a hlavně porovnáním jeho výsledků a vyvedením závěrů z výzkumu.

1. Stručná historie výuky varhan v Česku

1.1. První varhany

První varhany na území České republiky se objevili podle písemných příspěvků spisovatelů Meliše, Konráda a jiných přibližně v 11. století, jako v celé Evropě. Předpokládá se, že jeden z nejstarších nástrojů mohl být postaven v souvislosti se stavbou kostela Sv. Víta v Praze v letech 1061-1067. Historicky jsou ale poprvé zaznamenány „druhé“ varhany z let 1255-1256 tohoto kostela, postavené po požáru v roce 1142.

1.2. Počátky vyučování

Velké rozšíření stavby kostelů, klášterů a spolu s nimi i varhan jako součástí doprovodu liturgického zpěvu vypuklo za doby vlády Karla IV. Varhany se tehdy používaly pro spíše jednodušší doprovod a udržování zpěváků v čistém intonování při liturgickém zpěvu. První důvěryhodné zprávy o varhanicích pochází ze druhé poloviny 13. století. Tak, roku 1277 v katedrále sv. Víta působil varhaník Petr a poté v roce 1416 tamtéž varhaník Prokop. Roku 1377 v klášterním chrámu sv. Ambrože v Novém Městě se upomíná varhaník Mikuláš a další pravděpodobně jiný kněz Mikuláš v roce 1376 ve farním kostele sv. Mikuláše na Menším Městě. Existuje hodně dalších zmínek o varhanicích této doby, jejichž jména se neuváděla. Jelikož varhany tohoto gotického období byly spíše menší s omezující se jen na hru melodií klaviaturou (většinou se vydržovaly například dlouhé tóny cantu firmu při liturgickém zpěvu), dá se předpokládat, že se všichni tito varhaníci mohli naučit hrát na varhany samostatně, anebo se naučit jeden od druhého. V této době se taktéž zvláště nerozlišovala pojetí „varhaník“ a „varhanář“, což znamená, že varhaník musel umět nejen hrát na nástroj, ale také rozumět stavebnímu řemeslu.

První zmínky jakési opravdové výuky varhan se datují rokem 1591, kdy se varhaník u sv. Mikuláše zavázal, že naučí chlapce Řehoře Čecha za rok „umění varhanickému z tabulatury“. Často obecní učitelé zastávali varhanické funkce a zároveň vyučovali, bylo to levnější, ale vedlo to ke sporům s varhaníky

z povolání. V letech 1606 a 1608 dokonce došlo ke vraždám mezi takovými varhaníky z konkurenčních důvodů. Varhaníci z povolání (profesionálové) byli obecně špatně placeni a vydělávali si i jinak – vyučovali hudbu, ladili varhany.

Jednou z prvních příruček, vhodných ke studiu, se stal návod týnského varhaníka Martina o tom, jak se mají používat správně rejstříky varhan u sv. Mikuláše na Starém Městě, postavených r. 1576.

1.3. Baroko

Na varhaníka se postupně nakládaly další požadavky. Tak v popisu praxe 17. a 18. století při hraní s orchestrem se psalo, že varhaník musí umět dobře transponovat, čemuž by se měl někde nebo sám naučit.

Nejdůležitější osobností a jakýmsi zakladatelem výuky varhan vůbec se stal týnský varhaník **Bohuslav Matěj Černoorský** (1684–1742), který vychoval řadu varhaníků, hlavně **Josefa Norberta Segera**, Jana Zacha, ale prý učil i Christopha Willibalda Glucka a Giuseppe Tartiniho. Zdokumentováno je velké množství jeho žáků, které **učil generálbas a hru na varhany**. Stejně působil i Josef Norbert Seger, který vychoval mnoho pražských varhaníků (Jan Křtitel Kuchař, po Segerově smrti zvaný „druhý Seger“, ale i Jakub Jan Ryba).

Druhou významnou osobností se stal právě již zmíněný **Josef Norbert Seger** (1716–1782). Tento hudebník se stal již okolo roku 1741 varhaníkem zároveň ve dvou kostelích: Matky Boží před Týnem a v kostele svatého Františka z Assisi (U křížovníků), v obou místech působil až do své smrti. Josef Seger byl také vynikajícím pedagogem, mezi jehož žáky patřili významní hudebníci a skladatelé, například Karel Blažej Kopřiva, Jan Antonín Koželuh, Jan Křtitel Kuchař, Josef Mysliveček a mnoho dalších. V průběhu svého života Seger zkomponoval hodně fug, toccat, preludií, chorálových předeher a dalších skladeb, které se s velkou oblibou později využívaly k výuce například na Pražské varhanické škole.

Reformy Josefa II. přinesly zrušení Jesuitského řádu, rušení klášterů a mnoha kostelů (dokonce přibližně poloviny kostelů celé Prahy), což vedlo k úpadku výuky a varhanního umění. Za posledního velkého varhanního umělce byl v Praze považován Jan Křtitel Kuchař: „Mezi pražskými varhaníky vynikal již jen Jan Křtitel Kuchař čistou a dokonalou hrou“¹. Varhaníci ještě improvizovali přede hry, mezihry i do hry, přesto ale podle varhanních sál z dobových mší lze usoudit na zjednodušování varhanního stylu a jeho sjednocování se stylem klavírním.

1.4. Romantismus

Po tomto pro varhany nešťastném období přišlo roku 1827 založení Spolku přátel umění církevně-hudebního v Čechách. Spolek si dal za cíl podporovat vydávání církevních skladeb – a tedy i skladeb varhanních. Díky jeho snahám byla otevřena roku **1830** v Praze **varhanická škola**, přesněji **Ústav pro vzdělání varhaníků a ředitelů kůrů**. Zde se žáci během jednoho, později dvou let učili harmonii, modulaci, varhanní prodlevě, kontrapunktu atd. Během jejího trvání na varhanické škole postupně vyučovali hru na varhany Robert Führer, Václav E. Horák, Jan Studený, Zikmund Kolečovský, Josef L. Zvonař, Adolf Průcha, František Blažek, Karel Knittl, Karel Stecker a Josef Klička.

Pro nedostatek varhanních not se pro varhanickou školu začala vydávat sbírka Museum für Orgelspieler, která obsahovala většinou české skladby od Josefa Norberta Segera či jeho okolí. Žáci se také učili generálbas na příkladech Segerových skladeb. Přestože byla známá i zahraniční hudba, žáci měli být připraveni na podmínky, se kterými se při své praxi setkají, skladby s pohyblivým pedálem byly proto považovány za vyšší stupeň varhanního umění.

Škola zanikla roku **1890** včleněním do **Pražské konservatoře**, která do té doby připravovala pouze orchestrální hráče, nikoli varhaníky či skladatele.

¹ Němec, Pražské varhany, str.243.

Jiná **varhanická škola** existovala také **v Brně** a byla založena v roce **1882** Leošem Janáčkem, který zde poté i vyučoval. Roku 1906 nastoupil na učitelské místo významný varhaník František Musil. Stejně jako v pražské varhanické škole bylo nejprve studium na jeden, později dva a nakonec tři roky. Protože měli být varhaníci zároveň učitelé hudby, byla do učebních osnov obdivuhodně zařazena **hra na housle** a později i hra na **dechový nástroj**.

1.5. Výuka po první světové válce až do současnosti

Po první světové válce byla brněnská škola zestátněna a stala se **státní konzervatoří**. Na varhanním oddělení brněnské konzervatoře působili pražští absolventi Bohumil Holub a Eduard Tregler. Varhany se v meziválečném období pomalu stávaly koncertním nástrojem, což těsně souvisí s tím, že se náročnost skladeb zvyšovala (hráli se autoři Widor, Bossi, Reger). V Praze působili na konzervatoři Bedřich Antonín Wiedermann a Josef Klička.

Po druhé světové válce repertoár „zklassičtěl“ a přestal být orientovaný jenom na romantické období. Hrál se Bach, jeho předchůdci, Franck, Reger a současné skladby.

Mezi pedagogy brněnské konzervatoře po druhé světové válce patřili například Bohumil Holub, Vratislav Bělský či Vladimír Hawlík. V Praze učili profesori Jiří Reinberger a Jan Bedřich Krajs.

Vyvrcholením vzdělávacího hudebního systému se stalo založení AMU (Akademie Múzických Umění v Praze) 27. října 1945. Učili zde od začátku významní varhaníci Bedřich Antonín Wiedermann, Jiří Reinberger, poté krátce i Jiří Ropek. Později také Milan Šlechta a Jan Hora. V Brně byla dekretem z 12. září 1947 založena JAMU (Janáčkova Akademie Múzických Umění), kde působili Josef Blatný, František Michálek a Alena Veselá. Všichni tito varhaníci přinesli neocenitelný vklad do úrovně interpretačního umění a vyučování varhan v České Republice.

2. Metoda výzkumu

Pro zjištění současného stavu vyučování varhan v České republice jsem zvolila postup z těchto pěti kroků:

- 1) naučit se samostatně bez jakékoliv pomoci svého profesora či jiných konzultací dvě kratší skladby různých období a stylů;
- 2) napsat dopis s prosbou se zúčastnit všem současným vyučujícím varhan na vysokých a středních školách České republiky a tím vytvořit základní výzkumný okruh;
- 3) zpracovat otázky, na něž odpovědi by charakterizovaly učitele jako interpreta a odrážely jeho preference, a tázat se kantorů;
- 4) zahrát zvolené skladby na konzultaci každému z učitelů v rámci možností interpretačně pokaždé stejně;
- 5) nahrát tuto hodinu podle souhlasu učitele anebo udělat písemné poznámky v průběhu vyučování.

O nejdůležitějších bodech tohoto postupu povědeme řeč dále.

2.1. Výběr skladeb

Když jsem přemýšlela, jaké skladby bych měla zvolit pro tento výzkum, stanovila jsem čtyři nejdůležitější podmínky, kterým by dané skladby musely vyhovět. Zaprvé, z časových důvodů by se použily jenom dvě skladby, z nichž každá by neměla být dlouhá, maximálně do šesti minut, dohromady tedy nejvíce dvanáct minut. Přišlo mi, že to je optimální čas na to, aby se učitel zorientoval ve skladbě, dokázal ocenit moje profesionální schopnosti a interpretační záměr a všiml si z jeho pohledu důležitých nedokonalostí. Zadruhé, zvolené skladby by měly být různých hudebních stylů a epoch, aby se ukázala moje kompetence v interpretaci různých stylů hudby jako studentky a také kompetence, znalosti a zkušenosti kantorů v těchto oblastech. Zatřetí, skladby by neměly být příliš

složité a virtuózní, aby jejich technické požadavky odpovídaly průměrnému repertoáru studentů jak na vysoké, tak i na střední škole. Začtvrté, charakter hudebních děl by měl být také odlišný, aby se ukázala schopnost interpreta ovládat a pracovat s nástrojem v závislosti na typu hudby a jejím emocionálním nabití. Uvedeným podmínkám podle mého názoru nejvíce vyhovovaly dvě následující skladby: Preludium A-dur Bux 151 Dietricha Buxtehudeho a Siciliana ze Suity op. 5 Maurice Duruflého.

2.1.1. Preludium A-dur BuxWV 151 Dietricha Buxtehudeho

Toto preludium není zrovna jednou z nejznámějších, a tedy často interpretovaných skladeb Dietricha Buxtehudeho. Preludium se dochovalo ve dvou různých zdrojích – v manuskriptu MollerMs a tabulatuře Schmahl Tab. První dochovaný přepis (Schmahl Tab.) této skladby do tabulatury je datován 25. červnem 1696. Druhý přepis je udělán Johannem Christophem Bachem kolem roku 1705. Tyto dva zdroje se základně liší tím, že SchmahlTab obsahuje docela velkou hudební vsuvku z 36 taktů pochybné kvality, která velice nepravděpodobně pochází od Buxtehudeho. MollerMs ale obsahuje mnohem více ozdob, které nejsou z Buxtehudeho ruky. Existovalo několik edicí kompletního Buxtehudeho díla. První z nich byla edice Ph. Spitty, publikovaná nakladatelstvím Breitkopf & Härtel v letech 1876–78, poté následovala edice M. Seifferta (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903–04), J. Hedara (Kodaň: Hansen, 1952), K. Beckmanna (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1971–72) a jiné. Za nejlepší, nejdůvěryhodnější a nejúplnější se zaslouženě podle mého názoru počítá nové americké vydání Belottiho z roku 2001. Tento vydavatel se v úvodu a doplňkových kapitolách vydání podrobně věnuje velice zajímavým a důležitým složkám klávesové, a hlavně varhanní hudby Buxtehudeho. Například se probírají předcházející edice včetně zdrojů opisů, obsah, hudební text včetně artikulace, použití pedálu aj., varhany Buxtehudeho z různých období jeho života a měst, a dokonce rozbor konkrétních skladeb.² Bohužel jsem ale neměla možnost hrát z této edice

²BUXTEHUDE, Dietrich. The collected works. New York: Broude Trust, 2018. ISBN 0-8540-7515-2.

a využila jsem ty noty, které máme v knihovně HAMU, konkrétně pozdější edici uvedené výše Breitkopf & Härtel.

Preludium A-dur má čtyřdílnou formu. Je napsáno v tzv. *stylu phantasticu*, jehož základním rysem je střídání hudebních kontrastů a nálad, volných fantasijních částí s přísnou polyfonickou sazbou. Tím pádem se zde postupně vystřídají fantasijní úvod, dvě fugy a jedno adagio mezi nimi.

2.1.2. Siciliana Maurice Duruflého

Siciliana Maurice Duruflého je lyrickou druhou ze tří částí Suity č. 5. Tento opus byl opublikován v roce 1932 a věnován francouzskému skladateli Paulu Dukasovi. Existovala ale první verze Siciliany z manuskriptu skladatele k veřejné premiéře, ale tato verze nebyla zveřejněná.

Tato skladba je napsána ve formě nestandardního ronda a má impresionistický, zvukomalebný a velice zpěvný charakter, což je zcela typické pro romantický a postromantický francouzský varhanní styl. Nálada celé skladby je sice poměrně jednotná a rozhodně zde nenajdeme velice prudké kontrasty jako v Buxtehudeho preludiu, ale není to jen nepřetržitá melodie s doprovodem. Zvukomalebnost a kontrasty se zde dosahují spíše střídáním různých barev varhanních rejstříků, využitím echo-principu (zavřený třetí manuál, který je jako tajemné echo k základnímu dějství) a také změnou faktury, dokonce charakteru hudby (viz zvláště „mechanické“, mystické šestnáctinové běhy, připomínající nezastavitelné plynutí času v taktech 62 až 74).

2.2. Dopis pedagogům

Nejrychlejším, nejzákladnějším a k písemné zprávě nejvhodnějším způsobem kontaktu a dotazování mi přišla komunikace přes e-mail. Sestavila jsem velký seznam všech současných vyučujících na konzervatořích a vysokých školách, které jsem mohla dohledat na internetu (viz tabulku číslo 1 v přílohách) a napsala jsem většinou na jejich školní e-mail následující dopis:

Dobrý den, vážený/á pan/paní X,

jsem studentkou varhanního oboru 3. ročníku HAMU v Praze. Pocházím z Petrohradu, kde jsem vystudovala konzervatoř Rimského-Korsakova. Nyní píši bakalářskou práci na téma "Porovnání pedagogických přístupů k interpretaci varhanních skladeb v ČR (na středních a vysokých školách)". Tato práce bude, doufám, zajímavým výzkumem a ráda bych Vás poprosila se zúčastnit. Jde o to, že bych po Vašem souhlasu přišla k Vám na hodinu-konzultaci, která by trvala standardních 90 minut, zahrála bych Vám dvě spíše kratší skladby staršího a pozdějšího období, které jsem se naučila sama a Vy byste mi k tomu řekla svá doporučení, jak by to mělo v ideálu být podle Vašeho názoru. Po Vašem dovolení se ta hodina také nahraje (jen pro účely výzkumu), ale podle Vašeho přání může Váš názor zůstat anonymní.

Pokud byste se tedy souhlasil/a zúčastnit, byla bych nesmírně potěšená, a ráda bych se zeptala, kdy byste měl/a čas na tuhle hodinu, prosím? Tato hodina by měla proběhnout do konce února. A také, kdybyste se toho zúčastnil/a, ráda bych Vám poslala dalším mailem několik otázek, tykajících se tohoto interpretačního výzkumu, a poprosila bych Vás o zpětnou odpověď na tyto otázky také mailem. Je to mnohem pohodlnější a máte možnost si odpověď déle rozmyslet. Ovšem zase můžete požádat o anonymitu a já Vaše jméno k odpovědím nezveřejním.

Moc děkuji, těším se na odpověď a přeji šťastný nový rok,

S úctou

Tatiana Pernetová.

V několika případech ale se mi nepodařilo vyhledat na internetu žádný kontakt na učitele, takže jejich e-mailovou adresu či jiný kontakt mi poskytnul můj profesor nebo jiní pedagogové, za což jsem jim velice vděčná.

2.3. Výzkumné otázky

Jak už jsem psala výše, součástí tohoto výzkumu se staly také otázky, týkající se osobních hudebních preferencí pedagogů a jejich názoru na interpretační výkon a vyučování varhan. Tyto otázky představuji níže:

1. Co ve varhanní interpretaci považujete za nejdůležitější?
2. Na co dáváte největší pozor při prvním poslechu varhanní interpretace?
3. Jakou interpretaci byste preferoval/a: starší nebo soudobější?
4. Jak starého interpreta byste preferoval/a: staršího nebo mladšího?
5. V jakém stavu je současná výuka varhan v ČR podle Vašeho názoru?
6. Shledáváte v nějaké jiné evropské či mimoevropské zemi příklad dobré tradiční varhanní školy? Jestli ano, v jaké?
7. Čemu by se, podle Vašeho názoru, varhanní interpret měl věnovat nejvíce v průběhu nastudování skladby?
8. Kde nebo v čem nacházíte inspiraci pro vlastní interpretaci?
9. Co Vás může ve varhanní interpretaci zaujmout?
10. Čím Vás může zaujmout sám interpret?
11. Jaký typ nástroje se Vám líbí nejvíce?
12. Tvorba jakého skladatele/skladatelů se Vám líbí nejvíce?
13. Nakolik jste ovlivněn/a svým pedagogem hlavního oboru na konzervatoři nebo na Akademii?

2.4. Průběh hodin

Pro vyučovací hodinu jsem stanovila standardní délku jedné lekce – devadesát minut. Každá konzultace v ideálním případě probíhala na té vzdělávací instituci, kde působí konkrétní pedagog, případně na jednom z několika míst jeho pedagogického působení. Bylo to důležitou podmínkou, abych se mohla také blíže seznámit s každou ze škol a jejími nástroji. Nebylo to ale možné ve všech případech, což podrobněji rozeberu v další části této práce.

Sama konzultace by měla probíhat tak, jako kdybych byla ordinárním žákem dotyčného učitele a přišla s novými skladbami na vyučovací hodinu. Je pochopitelné, že vyučovací proces se mění, ztvárňuje se a dozrává v průběhu času a učitel mění požadavky vzhledem k progresu a schopnostem konkrétního žáka. V rámci mé výzkumné práce samozřejmě ale nebylo možné zahrnout tento dlouhodobý proces, přesto ale zpravidla již na první hodině se objeví podstatné nedokonalosti v interpretaci a alespoň se naznačí směr a „ideální“ cíl další práce. Proto se mi zdá již první hodina dostatečně informativní a vypovídající o určitých aspektech vyučovacího stylu pedagoga pro další porovnání.

Poslední a jednou z nejdůležitějších složek pro další analýzu průběhu hodiny je její nahrávání či písemný záznam. Nahrávala jsem jenom se souhlasem kantorů, při nesouhlasu s nahráváním jsem dělala jen písemné poznámky důležitých rekomendací a rad. Jak již bylo řečeno v dopise, na osobní přání učitele jeho nebo její názor a projev mohly zůstat anonymní pro tuto práci.

3. Výzkumné výsledky

3.1. Kritéria porovnání

Při analýze vyučovacích hodin jsem odlišila obecná a speciální kritéria, která by maximálně a všestranně znázornila porovnávací výsledky. Mezi **obecná** kritéria jsem zařadila: pohlaví, věk, ukončené vzdělání, pedagogickou praxi, koncertní činnost, reakci na výzkum, délku hodiny a doplňkové materiály. Mezi **speciální** – registraci, doporučenou redakci skladeb/y, varhany, muzikálnost, techniku, tempo, frázování, rytmus, agogiku, artikulaci, ozdoby a další.

3.1.1. Obecné porovnání

Zasílání prvního e-mailového dopisu s prosbou zúčastnit se výzkumu (viz kapitoly 2.2, 2.3) všem učitelům se uskutečnilo v průběhu ledna – až na některé výjimky, kdy jsem se musela domluvit osobně či přes jiné kontakty. Celkem jsem oslovila **26** vyučujících **hlavního oboru varhany** ze všech momentálně existujících konzervatoří a Vysokých škol v České republice, kromě konzervatoře a střední školy Jana Deyla pro zrakově postižené (viz v příloze 1 tabulku všech vyučujících). V tento výzkum jsem nezahrnula církevní a jiná hudební gymnázia či jinou formu středního vzdělání, jelikož konzervatoř je střední speciální profesionální hudební institucí, která je zaměřena obzvláště a především na výchovu koncertního a úzce specializovaného typu hudebníků. Mým cílem bylo, abych z každé školy měla alespoň jednoho představitele a to se podařilo až na dvě „výjimky“. Z církevní konzervatoře v Opavě proběhla konzultace s panem Rajnouhou, který vykonával funkci ředitele, ale nyní tam již neučí. Přesto jsem ho chtěla zahrnout do tohoto výzkumu, jelikož zaprvé to je známý koncertující varhaník a pedagog, zadruhé interpret, který se specializuje na hudbu Duruflého, zatřetí – jediný, se kterým se mi podařilo lekci domluvit v optimální čas pro obě strany. Druhé odklonění od původního plánu se stalo kvůli tomu, že ani jeden ze dvou pedagogů hlavního oboru na konzervatoři v Českých Budějovicích nesouhlasil se zúčastnit. Po doporučení jednoho z těchto učitelů jsem se ale obrátila k paní Zahrádkové, která momentálně na této škole také vyučuje

varhany, ale jako fakultativní nástroj pro klavíristy. Tato hodina již proběhla podle plánu, akorát v Praze z rozvrhových důvodů.

Bohužel na **dvě** vyučující paní se mi nepodařilo na počátku sehnat kontakt (paní Vodičková a paní Ryšavá) a poté jsem již zařídila hodiny u jejich kolegů. **Šest** kantorů odmítlo se výzkumu zúčastnit a s dalšími **třemi** se mi nepodařilo domluvit z různých důvodů. Celkově se tedy nezúčastnilo **deset** pedagogů ze všech vyučujících **hlavního oboru**.

Je také potřeba říci, že někteří kantoři vyučují zároveň na dvou školách. Stalo se to ve čtyřech případech: pan Popelka (který učí na HAMU a na Pražské konzervatoři), pan Černý (HAMU a JAMU), pan Nováček (JAMU, Brněnská konzervatoř) a paní Vodičková (Brněnská konzervatoř, konzervatoř Olomouc). Takže osob reálně vyučujících hlavní obor varhany na konzervatořích a vysokých školách v České republice je 27.

Mého výzkumu se zúčastnilo 17 z 26 oslovených kandidátů. Navštívila jsem celkem **devět** měst: Brno, Opavu, Ostravu, Teplice, Olomouc, Pardubice, Kroměříž, Plzeň a samozřejmě Prahu, ve které momentálně studuji.

Tři hodiny proběhly v Praze z různých, většinou rozvrhově pohodlnějších důvodů, přestože vyučující jinak působí v jiném místě: pánové Hora a Svoboda a paní Zahrádková.

Nejvíce hodin proběhlo v únoru – devět, čtyři proběhly v lednu, tři v březnu a jedna poslední s mým pedagogem panem Tůmou v dubnu.

Reakce na výzkum

Pedagogové, kteří souhlasili se zúčastnit tohoto výzkumu z většiny reagovali na téma této bakalářské práce velice pozitivně a byli ochotní a vstřícní, což svědčí o celkové podpoře studentské činnosti a zájmu ke zkoumání nových témat. Nicméně dva ze sedmnácti se vůči tomuto výzkumu postavili spíše skeptičtěji, z nezúčastnivších se pedagogů byla dokonce i velice argumentovaná a oprávněná negativní pozice, kterou bych ráda uvedla:

„Přemýšlela jsem o Vašem záměru, ale domnívám se, že výuka standartního studenta konzervatoře a případně experimentální výuka Vás, vyspělé hráčky a hudebnice (- byť za účelem písemné práce) nevyprovádá nic o přístupu jako takovém vyučujícího k žákovi, neboť studenti jsou různé úrovně hudebnosti, vzdělání obecně, intelektu, technickou přípravu nevyjímaje. Jinými slovy – s Vámi vyučující pracuje nepochybně jinak, než by pracoval se studentem konzervatoře. Pokud by měla Vaše práce mít komparativní podobu výuky na různých konzervatořích (- například, neboť jste se zmínila i o vysokém hudebním školství), pak by asi bylo účelnější navštívit vyučující v hodině jejich žáka a v jejich místě; taková je tedy moje úvaha“ – Miroslava Svobodová, konzervatoř České Budějovice.

Tomuto názoru oponuji tím, že sice jsem již zkušenou hráčkou, přesto ale skladby, které jsem zvolila k výzkumu, jsou průměrné úrovně, tedy můžou být v repertoáru jak vysokoškolského studenta, tak i studenta z konzervatoře. Navíc složitý repertoár se nyní poměrně často hraje již na konzervatořích a jsou talentovaní hudebníci, jejichž úroveň ještě na střední škole přesahuje studijním plánem stanovený program. Je také pochopitelné, že prokazatelnějším a přesnějším se výzkum stane jen tehdy, když se bude zkoumat přístup všech vyučujících k jednomu konkrétnímu studentovi s jeho schopnostmi, než kdyby se porovnával přístup k vícero různým studentům, jejichž schopnosti budou různé a proto i výuka se bude hodně lišit.

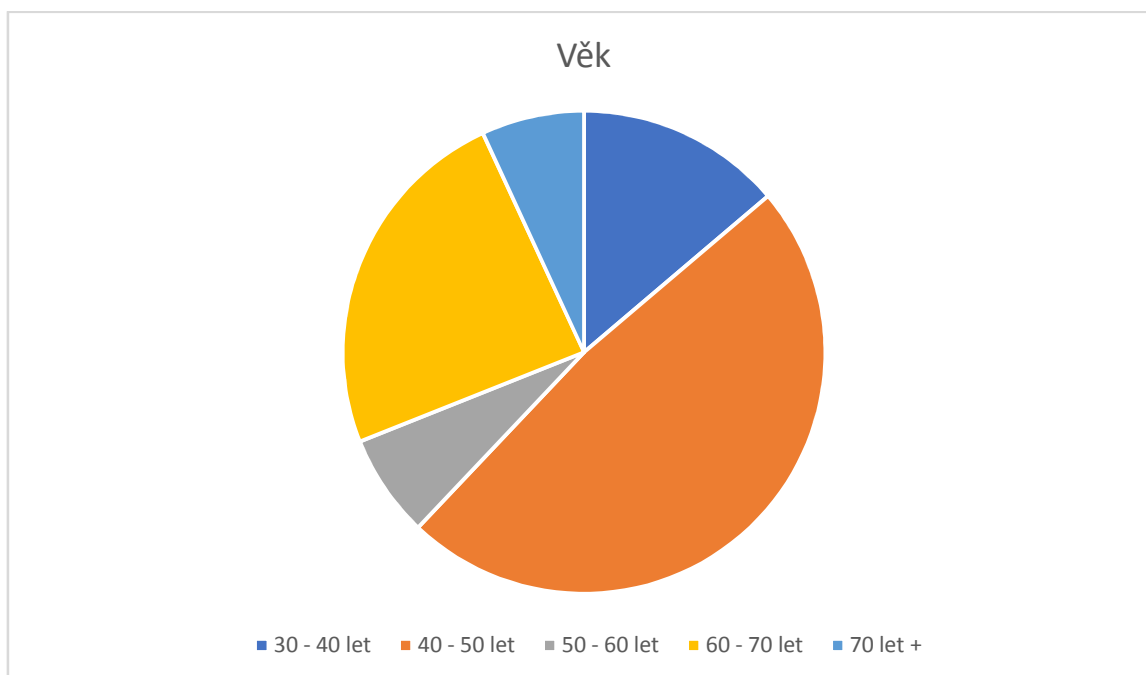
Byla také i naopak velice pozitivní a zaujatá reakce na tento výzkum: „<...> moc mne zajímá Vaše bakalářská práce – už teď – na zajímavé téma (konečně něco smysluplného!) a doufám, že mi ji posléze pošlete“ – Ester Moravetzová, konzervatoř P. J. Vejvanovského Kroměříž.

Pohlaví

Je zajímavé, že celkově většina vyučujících hlavní obor varhany v současné době v České republice jsou muži. Ve výzkumu se zúčastnilo **čtrnáct** pedagogů a **tři** pedagožky. Jestli to je výsledkem náročnosti varhanního řemesla, vysokým vyžádáním určité úrovně inteligence nebo celkovou některou netypičností této práce pro ženy či něčím jiným – dá se těžko říci.

Věk

Je velice zajímavé, že po analýze věku všech učitelů se zjistilo, že skoro půlka z nich spadá do kategorie 40 až 50 let. To znamená, že zaprvé učí velice zkušené pedagogové a za druhé, že to bylo silné pokolení dobrých varhaníků a velká poptávka v době jejich nástupu na školy. Je ale také dobré, že již pomalu nastupuje na vyučovací místa nová generace mladých vystudovaných varhaníků, což nezpůsobuje úplnou zastaralost výuky a přináší modernější názory.

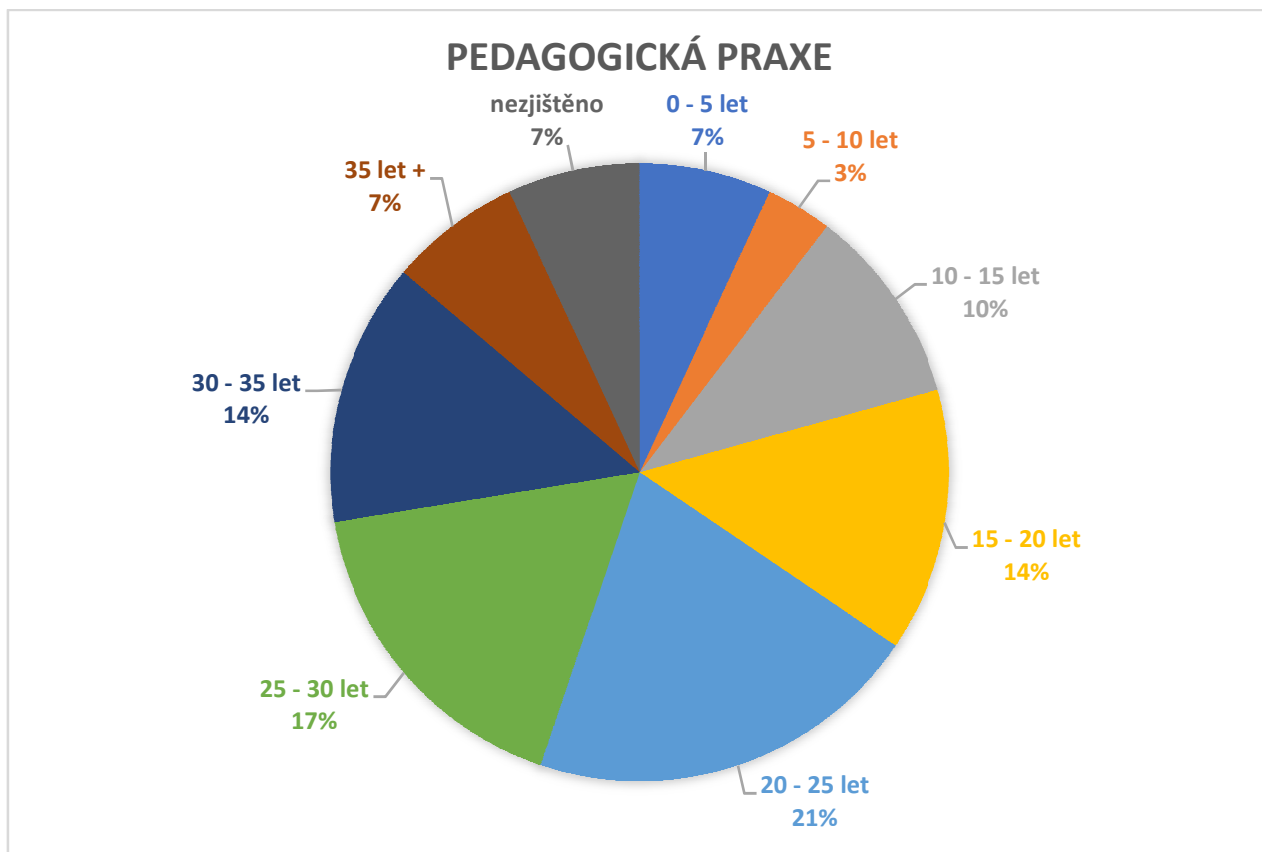


Ukončené vzdělání

Rozhodně prospívající výuce profesionálů je to, že **100 % všech současných pedagogů** na vysokých a středních školách má dokončené vysokoškolské vzdělání, konkrétně JAMU nebo HAMU, a téměř všichni mají absolvovanou konzervatoř. **Pět** pedagogů mimo to má ukončenou vysokou školu v zahraničí (plnohodnotné zahraniční vzdělání, nikoli stáž).

Pedagogická praxe

U dvaceti pěti z dvaceti devíti učitelů jsem dokázala zjistit, od jakého roku vyučují na konzervatořích nebo na vysokých školách. Pro názornost jsem udělala kruhový diagram, který rozděluje pedagogickou praxi učitelů ve skupinách po pěti letech.



Koncertní činnost

Přibližně **70 %** všech vyučujících momentálně vede koncertní činnost, což je zcela dobrým ukazatelem. Pro mladé varhaníky je samozřejmě nesmírně důležité, aby jejich učitel držel krok s dobou a dokázal hodně poradit ze své vlastní koncertní zkušeností a také předvést vlastní koncertní výkon, ze kterého se žák může hodně poučit. Dobrý příklad je totiž často mnohem důležitější než slova.

Délka hodiny

Jak jsem již zmiňovala v předcházející kapitole „Metoda výzkumu“, délka hodiny byla stanovena na devadesát minut. Ve většině případů se tato hodnota přibližně dodržela, a to až na dva opačné extrémy: hodina s panem Černým přesahovala dvě a půl hodiny a naopak hodina s panem Svobodou trvala jen kolem 45 minut. Ještě jedna hodina byla kratší (také jenom 45 minut) - s panem Rybkou, ale nezkracoval ji učitel, nýbrž moje potřeba stihnout další hodinu s jiným vyučujícím v jiném městě. Ale stihli jsme probrat zásadní věci, týkající se mé interpretace (viz tabulky v příloze).

3.1.2. Speciální porovnání

Zde se budu zabývat porovnáním výsledků interpretačního výzkumu, jehož složky jsem seřadila tematicky: doporučená redakce skladeb/y, varhany, registrace, muzikálnost, technika, tělesné pohyby, tempo, frázování, rytmus, agogika, artikulace, ozdobení a další.

Začala bych registracemi. Převažující zájem představují registrační návrhy Buxtehudeho Preludia, jelikož na rozdíl od Duruflého Siciliany nemá konkrétně předepsanou registraci s názvy rejstříků. Z tohoto důvodu mi nepřijde zajímavé ani podstatné porovnávat registrace Duruflého Siciliany, jelikož zaprvé často pro její interpretaci byly varhany nevhodné a zadruhé tato skladba má jasné předepsané registrační požadavky, které by interpret měl dodržet nebo se k nim alespoň přiblížit. Podrobný a náhledný rozbor hodin jsem udělala ve formě velkých tabulek, které čtenář najde v přílohách. Po tomto rozdílu práce bude následovat textově zpracovaný jako podrobnější příklad jedné z konzultací.

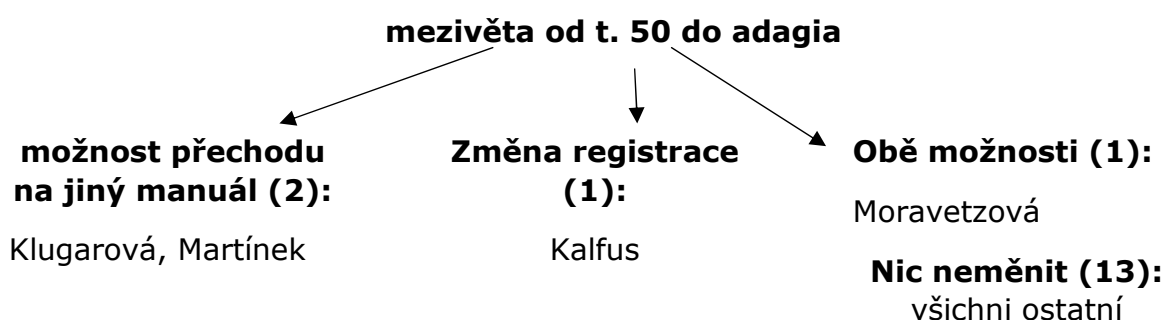
Registrace (viz přílohu 2)

Formálně se preludium dá rozdělit na úvod – **fantasijní část, první fugu**, výraznější **mezivětu** (od t. 50 do adagia), **adagio** a **druhou fugu**.

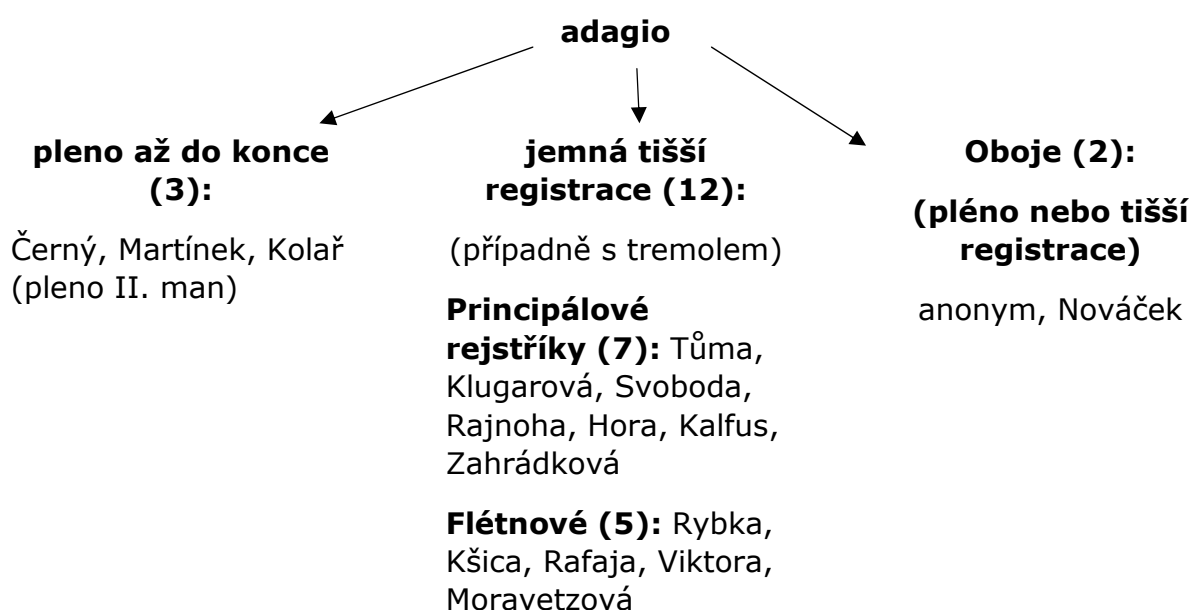
Šestnáct ze sedmnácti pro fantasijní část doporučilo registraci **pleno**. Jiný nápad měli pan Hora a pan Černý. Pan Hora jako jednu z možností navrhoval

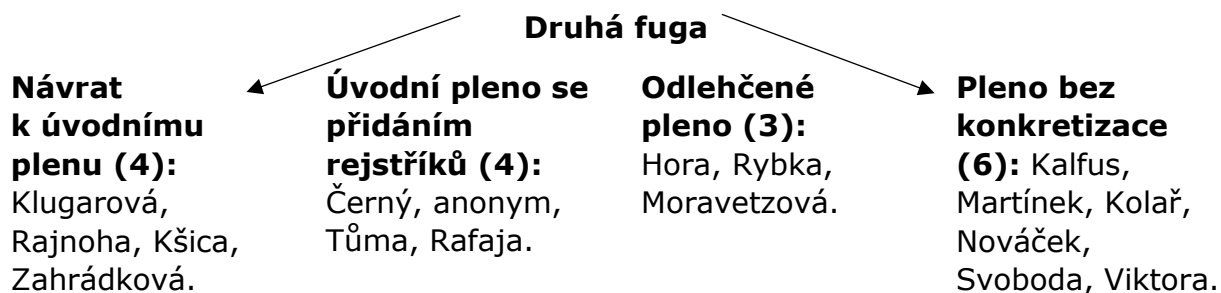
začít na vedlejší manuálu s rejstříky výšky 8, 4, 2 stop – což znamená průhlednější barvu a světlejší lehčí charakter skladby. Pan Černý navrhl využít 16stopý rejstřík jako základ pro manuály, ale když to varhany nemají, tak hrát o oktávu níže. V jeho úvodní plenu také vcházela i například Trumpeta 8 – zcela mocný jazykový rejstřík, což jiní pedagogové do úvodního pléna většinou nezařazovali, ale tímto se zvuk stal naplněnějším a šťavnatějším.

Na první fugu **16 z 17** učitelů v konkrétní situaci doporučili **přechod na jiný manuál** (převážně na II.), přičemž **jeden** (Rafaja) navrhl principálové rejstříky, **8** (Klugarová, Rajnoha, Martínek, Rybka, Viktora, Moravetzová, Kolař, Zahrádková) flétnové, **6** (anonym, Tůma, Nováček, Kalfus, Kšica) – jazykové a **dva** (pánové Černý a Svoboda) obě možnosti (buď flétny anebo jazyky).



Pan Nováček počítal za možné v tomto místě přidat rejstřík do pedálu, ale jinak také celou fugu hrát v jedné registraci.





Anonym a pan **Kšica** také poradili, že je důležité registrovat podle toho, v jakém kontextu koncertu se skladba hraje.

Ve shrnutí se dá říci, že nyní na varhanních školách ČR převládá v podstatě stejný pohled na registraci a styl Buxtehudeho, který spočívá ve střídání barev, využití velkých kontrastů od plenu do tichých fléten. Všichni pedagogové mají s tímto typem hudby velkou zkušenost a profesionální představu. V některých aspektech se názory liší, ale v mnohém registrace skladby závisí na vkusu a také hlavně na konkrétním nástroji a prostoru.

Doporučená redakce (podrobnější rozbor rekomendací pedagogů z této a dalších položek viz tabulky v příloze 3)

V kapitole 2.1.1. jsem již rozebírala problém redakcí Buxtehudeho preludia a jejich původní zdroje, takže zde bych uvedla jen to, co se týče rekomendací učitelů. Často se mnozí z nich ihned při prvním pohledu na moje noty ptali na to, jaké edice jsou a doporučovali jinou. Všichni z šesti učitelů, kteří na to přímo akcentovali pozornost, jednohlasně radili již v předešlé kapitole zmíněnou edici Belotti jako nejnovější, nejdůvěryhodnější a nejúplnější. Ostatních jedenáct na edici nezaostřovalo pozornost, ale to neznamená, že o ní nevědí, nejspíše v tu chvíli jim to nepřišlo tak důležité. Jinak **jednohlasné doporučení edice Belotti** svědčí o tom, že současní pedagogové jsou znalí soudobých světových tendencí a novinek, což je velice dobře.

U Siciliany Maurice Duruflého jiná edice nebo vydání ani neexistuje.

Varhany

V průběhu výzkumu jsem zahrála na **třinácti** různých nástrojích. Několikrát jsem totiž hrála různým učitelům na stejné nástroje (v Brně, na Sále Martinů v Praze a na cvičné třídě Eule na HAMU). Dokonce na Sále Martinů jsem hrála různým učitelům až **čtyřikrát**. Z třinácti nástrojů jsem hrála na **šesti koncertních**:

- 1) Rieger-Kloss r. 1993, Sál Martinů, Praha
- 2) Fisher + Krämer r. 2001, JAMU, Brno
- 3) Rieger-Kloss r. 1991, Konkatedrála Nanebevzetí panny Marie, Opava
- 4) Rieger-Kloss r. 1986, Dům kultury, Teplice
- 5) Brno op. 113 r. 2007, Brno
- 6) Rieger-Kloss r. 2004, Sukova síň, Pardubice

a na **sedmi cvičných nástrojích**: čtyři firmy Rieger-Kloss (Praha, Brno, Plzeň, Kroměříž), jeden Eule (Praha HAMU), jeden CH – Zumikon (Olomouc).

Tím pádem je vidět, že ve školách převládají obecně nástroje firmy **Rieger-Kloss** a také, že většina dostupných nástrojů jsou bohužel nástroje velice malé a cvičné, na které se nedá zahrát moc rozsáhlý repertoár. Často se na takové varhany zároveň vyučuje a cvičí, probíhají zkoušky, protože jiná alternativa prostě není (například na konzervatoři v Plzni), což se mi zdá docela velkou škodou a problémem v České republice, který může překážet rozvoji varhaníků.

Muzikálnost

1) Buxtehude

Všichni učitelé obecně tím nebo jiným způsobem upozorňovali, že charakter preludia vychází z tak zvaného *stylu phantasticu*, který předpokládá střídání přísných částí (většinou ve formě fug) a fantasijních. Z toho vychází také vystřídání barev a nálad jednotlivých částí. I když jsem tomu při nastudování skladby rozuměla, nepodařilo se mi asi z hlediska emocionality a muzikálnosti udělat ty kontrasty ještě názornějšími a většími, protože obecně **osm** učitelů (Klugarová, Nováček, Svoboda, Martínek, Rybka, Kolař, Rafaja, Viktora) vyžadovalo zvláště v první, úvodní části ještě větší volnost a fantasijnost,

dva další by chtěli více dravosti a divokého charakteru (Kolař, Moravetzová). Dokonce paní Moravetzová vzývala k většímu „divadlu“ v interpretaci. Další **tři** učitelé vyžadovali cítit a jít zvláště v první části podle harmonického tahu (což také přispívalo ve výsledku větší celistvosti a fantasijsnosti). Paní Zahradková také hodně akcentovala moji pozornost v průběhu celé naší hodiny na větší vnímání emocemi.

2) Duruflé

Se Sicilianou se stala docela zajímavá situace. Jednak opět **všichni** kantoři se shodli na tom, že hlavní v této hudbě je expresivita, co nejvíce krásné a zpěvné podání melodie a co největší **cantabile**. **Devíti** učitelům se moje interpretace dokonce líbila (a často proto neměli žádné zásadní poznámky) nebo říkali, že tuto hudbu cítím lépe než Buxtehudeho a že je to „moje muzika“. Ostatních sedm se s mojí intepretací zcela spokojilo, i když samozřejmě nějaké další poznámky měli skoro všichni. Přesto ale jeden názor byl zcela **absolutně opačný**: pan Rajnoha (který se jinak specializuje kromě jiného na hudbu tohoto skladatele) tvrdil, že jsem tuto hudbu **vůbec nepochopila**, což mě velice zarazilo. A jelikož většinou jsem slyšela od ostatních učitelů celkovou spokojenost, tak mi bylo těžké hned v průběhu jedné hodiny pochopit o co jde a uchopit jiné podání a jiný smysl této skladby, takže se přiznám, že se mi to za jednu hodinu nepodařilo udělat a byla jsem zcela zmatená. Myslím si ale, že i tento názor je plnoprávný a jsem si jistá, že by se v průběhů dalších hodin (kdybych byla studentkou pana Rajnohy) vše stalo jasné a určitě by mě jiný pohled na tuto skladbu obohatil a třeba i pozvedl moji interpretaci na novou úroveň. Proto je jasné, že výuka je, jak jsem již říkala v předcházející kapitole, procesem, který se formuje v průběhu času a není možné tento proces zachytit za jednu hodinu, nýbrž jen uvidět jeho směřování.

Z tohoto porovnání lze říci, že muzikálnost je jedna z nejdůležitějších složek interpretace, nad kterou se hodně pracuje a na kterou se pokládají vysoké požadavky, navzdory obecnému názoru o tom, že převládá jen zájem o vysokou virtuositu nad muzikou. Tento závěr bych ještě podpořila výrokiem pana Nováčka: „*hlavně ať to je muzikální, ať každý hraje, jak to cítí*“.

Technika

Pod pojmem „technika“ zde rozumím souhrn pokynů, týkajících se technické stránky interpretace, jimiž jsou například koordinace rukou s nohama, prstoklad či nohoklad, tělesné pohyby, ovládání nástroje včetně jeho vybavení (např. žaluzie), virtuozita či ovládání prstů a podobně.

Definitivně méně **zbytečných pohybů celým tělem** doporučili **tři** pedagogové – anonym, pan Rafaja a paní Zahrádková, kteří to odůvodnili tím, že zbytečné pohyby mohou velice uškodit čistotě hry (mačkání správných tónů) a odvádět pozornost hráče od hudby. Na **nedokonalé ovládání žaluziemi** v skladbě Duruflého zaostřili pozornost pánové Nováček a Kšica. Na nutnost větší **synchronizace rukou s nohama** zvláště upozorňoval profesor Tůma v úvodní části Siciliany. Speciální způsob zahrání **nohokladu** pro větší legato v taktech 42–54 Siciliany ukázal pan Viktora. Anonym a pánové Černý a Kalfus naznačili **možnost hrát part pedálu** v úvodu preludia Buxtehudeho (anonym a pan Kalfus) a protivěť v pedálu od taktu 26 a dále (pan Černý). Jiné technické poznámky čtenář najde v sloupci „technika“ v tabulkách přílohy 3.

Zde jsem ukázala nejčastější technické poznámky pedagogů, ze kterých vyplývá, že obecně se na technickou stránku interpretace podle potřeby dává velká pozornost, výuka vede k zdokonalení a následující pohodlnosti v ovládání nástroje s jeho vybavením a minimalizaci pohybů, což je, podle mého názoru, dobrá tendence.

Tempo

Zde ukáži jen tempové požadavky, ve kterých se alespoň část pedagogů shodla. Pro jiné tempové odchylky viz přílohu 3 a 4, sloupec „tempo“.

1) Preludium

Mnozí z učitelů se s mým tempem spokojili a nedělali zásadních poznámek k jeho změně, ale několik z nich měli jinou představu. Tak pánové Rafaja a Tůma doporučili zvolit spíše **jednotné tempo**, které by se zhruba udržovalo v průběhu celé skladby, přičemž pan Tůma navrhoval odpočítávat tempo od taktu 50, kde přijdou šestnáctinové běhy v obou rukou. Totiž tyto šestnáctiny nemají být

uspěchané, aby se v těchto běžích stihly srozumitelně zahrát ozdoby, což by jinak v rychlém tempu vypadalo zběsile. Od taktu 13 až do taktu 23 v mezivěťě jsem zdvihávala tempo dopředu podle svého cítění, většinou to nikomu nevadilo, ale dva učitelé (pánové Kolař a Martínek) vyloženě řekli to nedělat. Zajímavý názor ohledně tempa, zvláště v adagiu, měl pan Černý. Jinak on doporučoval hrát první úvodní část rychleji, ale co se týče adagia – volněji, při tom jako jediný v tomto rozdílu navrhoval nedodržovat délky not a tím jít podle harmonických tahů dopředu. Dobrou rekomendací se zdá být doporučení pánů Kšici a Hory, kteří říkali, že **tempo se hlavně řídí prostorem**.

2) Siciliana

S mým tempem v Sicilianě také většina souhlasila, ale také někteří upozornili na **příliš velká ritardanda a ritenuta** (pánové Hora, Martínek, Rafaja, Černý). Pan Hora například navrhoval **spíše dopočítat** délky akordů, nad kterými stojí koruna (například v taktech 56, 90) a zmírnit jiná ritardanda. Jinak ještě dva učitelé doporučili zvolit pro tuto skladbu vylehčené tempo – anonym a pan Rajnoha. Je také pochopitelné, že se mohlo stát, že jsem neuhlídala tempo vlastního hraní a občas někomu neúmyslně zahrála pomaleji a někomu rychleji, i když jsem se snažila pokaždé hrát stejně, takže tyto výsledky mohou být nepřesné a počítám za správné se řídit rekomendací pánů Rajnohy, Rafaji a vlastním citem.

Pro dosažení zlověstnějšího charakteru v taktech 60–71 („procházka peklem“) pan Černý doporučil zvolit pomalejší tempo a poté se v taktu 75 navrátit do původního.

Rytmus

Pojetí rytmu je těsně spojené s artikulací, v tomto oddílu budou poznámky, týkající se sporných případů, a obecné požadavky.

1) Preludium

Jak jsem již zmiňovala v kapitole 2.1.1, existují různé vydání skladeb Buxtehudeho a jsou v nich různé odchylky. Tak například ve vydání

Breitkopf & Härtel v edici Ph. Spitty jsou v taktu 9 v pravé ruce šestnáctiny, kdežto v pozdější edici Beckmanna téhož vydavatelství již jsou v tomto místě dvaatřicetiny. Původně jsem začínala cvičit a naučila jsem se z not edice Spitty a poté jsem začala hrát z edice Beckmanna, ale bohužel teprve po několika lekcích jsem si všimla, že hrají šestnáctiny naučené z první edice, takže jsem to již dále nemohla hrát jinak, aby výzkum byl spravedlivý. Je ale zajímavé, že se názory učitelů ohledně tohoto místa rozdělili na dvě skupiny: jedni tvrdili nezvolňovat (například Tůma, Svoboda, Rafaja) a druzí zvolňování schvalovali, jelikož by to naopak přispělo k tomu, aby na konci výběhu vysoké rejstříky „neštěknuly“ (například Viktora, Klugarová). Jinak obecně **ostřejšího rytmu** v té či jiné části preludia po mně vyžadovali mnozí učitelé, zvláště například pánové Hora, Martínek, Rybka, Kolař a paní Moravetzová. Součástí této rekomendace se stalo i „přetečkování“ tečkovaného rytmu v taktu 3.

V taktu 92 hrát spolu osminovou notu „d“ v tenoru levé ruky s šestnáctinou v pravé ruce žádali pánové Tůma a Rafaja. Kromě toho, v tomto místě se hraje často lydické „dis“ místo „d“, to také doporučili například pánové Černý a Tůma.

2) Siciliana

Zásadních poznámek k rytmu Siciliany nebylo, mnozí učitelé chtěli, abych byla zvláště v úvodním „pizzicato“ v nohou přesná v osminách a také v taktu 110 pan Hora poprosil přesně v rytmu a včas zahrát notu „d“ v pravé ruce, protože v tu chvíli jsem v tom místě měla rozmazaný rytmus.

Frázování

Frázování je velice obsáhlou a důležitou složkou interpretace skladby, často také záležití na vkusu a cítění interpreta a není možné v této práci zachytit a popsat její obsah, proto v tomto rozdílu jen napíši, čeho si v mé interpretaci nejčastěji pedagogové všímali.

1) Preludium

Většího propojení mezi částmi chtěli čtyři pedagogové – pánové Nováček, anonym, Rafaja a paní Zahradková. Přišlo jim totiž z mého hraní, že se

skladba trochu rozpadává na části. Na druhou stranu podrobnější prací s menšími komponenty (s **motivy** a jejich vývojem a uspořádáním v jednom celku) se zabývali zvláště na úvodu pánové Rajnoha, Kolař a paní Moravetzová.

2) Siciliana

Ve francouzské romantické hudbě je základem úspěšné interpretace co nejdlejší krásné rozvíjení fráze. Toto dlouhé plynutí hudby se často dosahuje velkým a měkkým *legatissimo*, o kterém ale bude řeč v oddílu „artikulace“. Zde bych uvedla jen názor pana Tůmy, který přesně vystihuje princip frázování v takovém typu hudby: „Fráze je zde základní pojem. Je potřeba vědět, kde je její začátek a konec, představit si hierarchii v rámci fráze“. Pan profesor také doporučil pro lepší frázování vymyslet si třeba nějaká slova – písničku na melodii této skladby.

Artikulace

1) Buxtehude

K artikulaci bych uvedla tři základní poznámky. První spočívala v odsazení a pouštění všech tónů ve dvou z hlediska formy analogických místech: takty 23 a 75. V těchto taktech totiž zároveň končí předcházející část a začínají fugy, přičemž podle zápisu spolu s nástupem nového tématu má ještě doznívat předcházející akord. Aby byla nová témata fug dobře slyšet, v obou případech pět učitelů (anonym, Klugarová, Kolař, Hora, Kalfus) přímo poprosili **pustit všechny ostatní hlasy**. Pánové Hora, Kalfus a anonym dokonce odůvodnili svůj názor tím, že dříve byl papír obecně drahý, proto se místem hodně šetřilo, a proto v zápisu na sebe části navazují, ale bylo jasné, že se má nové téma odsadit. Pan Kolař tento jev pojmenoval jako „vox universalis“ s tímž praktickým významem.

Druhým nejčastějším požadavkem se stalo obecně **srozumitelnější a zřetelnější artikulování**, zaostřilo na to pozornost minimálně **sedm** učitelů – pánové Nováček, Rybka, Kolař (zvláště prosil „našpičkovat“ první fugu), Hora, Kšica, Rafaja a paní Moravetzová.

Za třetí bych zde ráda uvedla zcela jiný, neobyčejný pohled na fugy, se kterým jsem se setkala. Byl to názor pana Viktory, který tvrdil, že fugy v této skladbě jsou italského typu a vokálního charakteru. Proto mě zvláště ve druhé fuze upozorňoval, abych nezdůrazňovala synkopy ani neakcentovala nepřizvučné doby.

2) Duruflé

V Sicilianě téměř všichni vyžadovali ještě více legata a zpěvnosti, což je zcela pochopitelné v takovém stylu hudby. Větší legato v pedálu obzvlášť v taktech 57 až 61 prosili dodržet pánové Hora a Viktora, přičemž poslední jmenovaný ještě ukázal způsob zahrání nohokladu v tomto místě. Také se častým doporučením stala přesná a včasná souhra levé ruky a pedálu v úvodní části a v analogickém místě v repríze skladby, přičemž pedál by měl připomínat „pizzicato“ smyčcových nástrojů. Sporným místem se staly běhy v mezivěť taktů 93 až 96, kde se názory rozdělili na dva opačné: hrát tyto běhy s rozjezdem (například pan Kolař) a bez (například pan Martínek).

Na tom, že dynamiky lze dosáhnout úhozem, se shodly paní Zahrádková a Klugarová, která zvláště dbala na kultivované nasazení tónů v této skladbě.

Zajímavým nápadem od pana Hory se stalo odsazení před tercií v posledním taktu 113 jako postavení „finální tečky“ a také jeho návrh odsadit notu „g“ v pedále v taktu 71, abych ukázala začátek nové fráze.

Agogika

Při porovnání této interpretační složky jsem zjistila, že každý učitel dělal svoje zvláštní poznámky v různých místech skladeb a jen v několika případech se názory alespoň několika učitelů zcela shodovaly.

Tak v taktu 3 **Buxtehudeho Preludia** postupně zrychlovat rozběhy doporučili **tři** učitelé – pánové Kolař, Tůma a paní Zahrádková. Počkat si při přechodu k další části radili také minimálně **tři** učitelé – pánové Kšica, Svoboda a paní Zahrádková.

Totéž se týkalo poznámek k **Sicilianě**, i když jich bylo k agogice méně než k Preludiu. Mírně deformovat doprovod, aby melodie byla zpěvnější (zvláště v repríze v taktech 97–113) vyžadovali pánové Viktora a Tůma. Profesor Tůma v této skladbě obecně nabádal interpreta hodně si rozmyslet, jakou notu agogicky protáhne jako důležitější v melodii. Přitom by ale agogické změny hudebník měl dělat jen natolik, aby si toho posluchač skoro nevšiml.

Ozdoby

Otázka zdobení se týkala především **Preludia Buxtehudeho**, protože v Sicilianě Duruflého ani nejsou. Ozdoby v preludiu se počítají za připsané editorem a je jich velmi hodně, zvláště do části adagio. V poslední fuze edice Beckmanna vydání Breitkopf & Härtel ty ozdoby dokonce najednou úplně mizí.

V této položce se na rozdíl od agogiky hodně učitelů shodovalo v názorech a doporučeních. Zde jsou ty nejdůležitější z nich:

- 1) Není potřeba dodržovat přesné množství not ve vypsání ozdobě taktu 3 (Černý, Tůma, Zahrádková)
- 2) Mordent v taktu 1 se hraje s notou „dis“ a také v předposledním akordu závěrečného taktu 92 (Tůma, Svoboda, Černý)
- 3) Ozdoby se v hudbě Buxtehudeho hrají ze základního tónu (Tůma, Nováček, Rybka, Zahrádková)
- 4) Ozdoby by měly v mém případě být zřetelnější, často pomalejší (Tůma, Klugarová, Hora, Kalfus, Kšica, Moravetzová, Zahrádková)
- 5) Ozdoby nemají narušovat hudební plynulost (Nováček, Rajnoha, Moravetzová)
- 6) Pro odstranění následků předcházejícího bodu je potřeba to na začátku procvičit bez ozdob (Nováček, Rajnoha, Moravetzová)
- 7) V taktu 86 na druhou dobu přidat ozdobu (Martínek, Nováček, Kolař, Rafaja)
- 8) V taktu 92 přidat ozdobu (dokonce třeba i dvojitý trylek – Nováček, Kalfus, Martínek, Kolař, Rafaja)
- 9) Nezdobit pedálovou linku v adagio, jelikož to porušuje harmonickou funkci akordů – pan Hora

Je také zde potřeba uvést, že pan Rafaja jako jediný dohledal, jak se má hrát ozdoba „coulé“ v taktách 19 a 22. Podrobněji o tom čtenář najde v popisu hodiny s panem Rafajou, který bude následovat po tomto oddílu.

Z **dalších poznámek** bych uvedla například, že na naší hodině s panem Viktorou byli přítomní ještě dva jeho další žáci, protože mají na třídě takovou praxi, že se sedí na hodinách svých spolužáků. Další zajímavostí se stala cvičení na uvolnění rukou a paží, které mi ukázal pan Kšica, možnost si zahrát literaturu hned na dva druhy nástrojů na konzervatoři v Brně, malé zkoušení z teorie od pana Hory, zajímavé historky ze života pana Rafaji a jiné. Pro jakékoli podrobnosti výuky, které se mi podařilo zachytit, se čtenář může obrátit k tabulkám v příloze 3 a 4.

3.2. Příklad jedné z vyučovacích hodin.

V této podkapitole najdete popis jedné z konzultací, která se mi zdála být zajímavou a plnou užitečných poznatků jako příklad toho, jak obvykle vyučování probíhalo.

Josef Rafaja (nar. 1951)

Hodina s panem Rafajou se uskutečnila 23. ledna 2019 v Sukově síni pardubické konzervatoře na třímanuálové varhany firmy Rieger-Kloss (r. 2004). Jelikož tyto varhany mají dva hrací stoly, zvolili jsme na Preludium mechanický a na Sicilianu pochopitelně elektronický. Nástroj mě příjemně překvapil svými rejstříkovými a technickými možnostmi, různými hracími pomůckami, včetně rozsáhlého setzeru.

Naregistrovat Preludium na tomto nástroji pan Rafaja nabídl takto (jenom stručná představa barvy):

Úvodní „recitativo“, fantasie:

I: Principal 8, Oktava 4, Kvinta 2^{2/3}, Superoktava 2, Mixtura, III/I

III: Flétna 8, Principál 4, Mixtura 2

Ped.: Principálbas 16, Oktávbas 8, Flétna 8, Choralbas 4, Roh noční 2, Posoun 16

1. fuga:

I: Principál 8, Oktáva 4, Superoktáva 2

Ped.: Subbas 16, Oktávbas 8, Flétna basová 8, Chorálbas 4, Roh noční 2

Adagio (na druhém manuálu):

II: Kryt 8, Flétna krytá 4

Ped.: Subbas 16, Oktávbas 8, Flétna basová 8

2. fuga:

I: Principál 8, Oktáva 8, Kvinta $2^{2/3}$, Superoktava 2, Mixtura $5x 1^{1/3}$, III/I, II/I

II: Kryt 8, Principál 4, Akuta 3x 1

III: Flétna otevřená 8, Principál 4, Mixtura 2 4x

Ped.: Principálbas 16, Subbas 16, Oktávbas 8, Flétna 8, Chorálbas 4, Roh noční 2, Posoun 16, II/P, III/P

Tato registrace je také postavena na kontrastech, nabízí střídání manuálů a tři registrační změny na základě čtyř základních částí skladby.

Obecně po první přehrávce pan Rafaja poznamenal, že podle jeho názoru jednotlivé části skladby nekorespondovaly mezi sebou, tím pádem postrádala jednotlivost úmyslu, pročez mi doporučil zvolit tzv. „tempo ordinario“. To znamená, že bych měla srovnat tempo v celé skladbě, přičemž to základní tempo by mohlo zhruba odpovídat metronomickému údaji $\downarrow = 80$. Tím pádem by se mi také lépe vyhrávaly a zněly krásněji ty nesčetné ozdoby. Co se týče ozdob, pan Rafaja upozornil, že se některými interprety (například významným specialistou na severoněmeckou hudbu a zejména na Buxtehudeho H. Vogelem) skoro úplně vynechávají. Poté jsme začali rozebírat skladbu od začátku. Jelikož mnohé poznámky se týkaly agogiky a vlastně se ve mnohém shodovaly

s doporučeními, které už jsem popisovala v předcházejících hodinách, dovolím si níže upozornit jen na ty odlišné a zajímavé poznámky a rekomendace.

Francouzi často prodlužovali úvodní mordent, tak by se to zrovna velmi hodilo k tomu prvnímu tonu „a“. Poté by to mělo pokračovat v již nám známém, velmi výrazovém stylu „recitativo“. Vzhledem k představě velké kostelní akustiky by bylo také lepší pouštět v t. 3 tercii v pravé ruce někdy zhruba na tečku po osminové notě. Mezi pasážemi v rukou a pedálem v úvodní části by měla být aspoň malá mezírka, přičemž by se ty pasáže neměly na koncích zpomalovat (v t. 9 to byla moje naučená rytmická chyba, bohužel, která pocházela z jiné edice, kde místo dvaatřicetin byly šestnáctiny).

V taktech 19 a 22 jsme se setkali s ozdobou (vlnka s ocáskem nahoru a malým zalomením), o které jsem nevěděla, jak ji mám hrát, přičemž v předmluvě k vydání o tom žádné informace nebyly. Porovnali jsme několik vydání, které mi pan Rafaja velmi starostlivě donesl (Belotti, Breitkopf – Beckmann, Seiffert, Wilhelm Hansen Edition s komentářem Josefa Hedara s předmluvami některých vydání a CD s nahrávkami H. Vogela, U. Spang-Hanssena, E. Lefrun a nahrávkou Siciliany v podání samotného Duruflého a Ph. Lefebvre), ale odpověď pan Rafaja nakonec našel již po hodině v knize francouzské autorky Joëlle-Elmyre Doussot "Vocabulaire de l'ornementation baroque" a poslal mi další vysvětlovací e-mail, za který jsem byla nesmírně vděčná, jelikož nikdo jiný z pedagogů nevěděl přesně, jak se to má hrát:

„Milá Táňo,

slíbil jsem Vám ještě odpověď na ozdobu u Buxtehudeho / Breitkopf / v taktech 19 a 22 / vlnka s ocáskem nahoru a malým zalomením. Odpověď jsem našel v knize francouzské autorky Joëlle-Elmyre Doussot "Vocabulaire de l'ornementation baroque" /Slovník barokní ornamentiky / vydané v edici Minerve v r.2007. Je to na konci knihy v přehledu ozdob na straně 180 a tato značka je zde vysvětlena jako coulé, u Marpurga a C.Ph.E.BachaSchleifer. Těch coulé je celá řada např tierce coulé, ale jsou jinak značeny. Značka u Buxtehudeho znamená v praxi v 19.taktu na druhé době noty d2-e2-fis2 v rytmu přibližně dvě šestnáctin a osmina. V taktu 22 samozřejmě noty h1-cis2-d2 ve stejném rytmu jako v prvním případě. Na nahrávce se SpangHanssenem, kterou jsem Vám dal je to přesně tak."

Zajímavé je, že v jiných vydáních konkrétně tato ozdoba a v ještě jednom analogickém místě (t. 22) je označena jenom mordentem, přičemž některé tóny jsou ligaturované. Takže interpret si může zase vybrat podle svého uvažování z vícera možností a edicí.

Mimo jiné by se obecně měl dávat pozor na artikulaci intervalových postupů a skoků (zvláště například kvarto-kvintových), více je oddělovat. Některé akordy a intervaly by se měly pouštět dříve, než jsou psány, konkrétně přesně mezi třetí a čtvrtou šestnáctinou, což pomůže rozjasnit pasáže pravé ruky v taktech 50-51.

V adagiu by se měly hlavně zdůraznit nejzajímavější a neočekávané harmonie – například před prvním akordem v t. 69 (náhle místo očekávaného A-dur přijde dominantní sekundakord k h-moll). Totéž se týče analogického místa v taktu 71.

Co se týče fugy, nejvíce mi pan Rafaja vytknul opět tempo, podle něj jsem hrála příliš rychle, takže tempo jsme srovnali s tempem 1. fugy a adagia a pomalejší tempo velice přispělo majestátnímu charakteru závěru celé skladby.

V t. 86 pan Rafaja navrhl udělat trylek v sopránu na druhou dobu, označiv to typickým místem na ozdobení, navíc by bylo zvláštní, že předcházející části byly velice bohatě ozdobené a poslední závěrečná by byla úplně bez nich, i když v notách nejsou psané (kdo ví, jak se to opsalo z originálu). Pro ty, kteří mají dobrou prstovou techniku, by bylo také moc hezké udělat dvojité trylek v pravé ruce v posledním taktu skladby na druhou dobu (t. 92).

Důležité také je, že v této závěrečné části je potřeba hudební materiál už nečlenit na kousky, ale až do konce udržet celistvost, tempo a tah. V posledním taktu by se měl také dodržet tečkovaný rytmus, neměl by se „zamazat“ kvůli finálnímu zpomalení. Zajímavou nabídkou se stalo hrát osminovou notu „d“ v tenorovém hlasu levé ruky teprve spolu s šestnáctinou v pravé. Odůvodnil to pan Rafaja tím, že se dříve často hrávalo jinak, než bylo psané v notách (zvláště u Francouzů), ještě Leopold Mozart v své houslové škole psal, že se nota po notě s tečkou v adagiu krátí. Přetečkování bylo běžnou věcí a zde by to velice slušelo.

Jinak se obecně panu Rafajovi zdálo, že v Buxtehudem bylo příliš moc pohybů při hraní, čímž trpí čistota hry a artikulace.

Sicilianu jsem hrála již na elektronický hrací stůl a naregistrovali jsme ji co nejlépe požadavkům Duruflého. Níže bych uvedla jenom nejzajímavější registrační poznámky.

Nástroj v Pardubické Sukově síni je docela bohatý na rejstříky a je obzvlášť pro francouzskou hudbu dobré, že na třetím manuálu jsou zároveň Voix céleste a Gamba (což je přímo předepsaná registrace mnoha míst z francouzských romantických skladeb a konkrétně také v taktech 18–57 Duruflého Siciliany). Na tom, aby se tyto rejstříky staly součástí varhan a také, aby žaluzie třetího manuálu byla velmi účinná, trval pan Rafaja.

Ale jistě i přes výhody tohoto nástroje jsme museli některé rejstříky nahradit jinými. Tak například Dulciane 8 druhého manuálu jsme v taktech 42–54 vyměnili na jemný Roh křivý 8, místo Clarinette 8 a Nasard jsme využili labiální barvu.

Pro zajímavost by bylo ještě k té hodině potřeba říct, že pan Rafaja mimo jiné zpestřil hodinu zajímavými historkami z hudebního života.

Co se týče mé interpretace Siciliany, panu Rafajovi se moc líbila a řekl, že „nemá k tomu nic zásadního“. Líbilo se mu tempo, i když někteří interpreti to hrají rychleji (jako příklad byl uveden Ph. Lefebvre). Stejně jako předcházející kantoři, u kterých jsem byla, pan Rafaja upozornil, že ritardanda občas byla příliš velká, například v taktech 15–17. Zajímavou poznámkou bylo to, jaký je rozdíl mezi zesílením u Francka cresc. nebo dim. a dynamickými vidličkami < >. Podle toho, co se pan Rafaja kdysi dozvěděl na kurzech o hudbě Francka, vidlička je zesílit-zeslabit, kdyžto cresc. nebo dim. je zároveň zrychlit-zpomalit.

Ve shrnutí bych řekla, že hodina s panem Rafajou byla zajímavá, přínosná a podrobná. Byla jsem ráda, že projevil velký zájem a donesl nějaké hudební materiály navíc a samostatně vyhledal doplňkové informace pro další samostudium, což samozřejmě přispěje hudebnímu vývoji jakéhokoli studenta.

Nástroj je také inspirativní, technicky bohatý a dostačující k interpretaci jakékoli varhanní literatury.

Na CD příloze k této bakalářské práci najdete vystřížené nahrávky mé interpretace obou skladeb přímo z hodiny s panem Rafajou.

3.3. Výzkumné otázky

Součástí výzkumu se také stalo **třináct otázek**, které jsem posílala učitelům e-mailem, abych je lépe poznala jako interprety (podrobněji viz v podkapitole 3.3).

Dva učitelé ze sedmnácti, kteří se obecně výzkumu zúčastnili, byli skeptického názoru na tyto otázky, takže v této části výzkumu nejsou zahrnuti. Od dalších dvou učitelů jsem bohužel nedostala odpovědi včas, abych je stihla přiřadit k ostatním, takže ve výsledku jsem analyzovala odpovědi třinácti pedagogů. Jelikož to není málo a odpovědi občas bývaly i rozsáhlejší, nebudu je v této podkapitole uvádět všechny, nýbrž rozeberu nejzajímavější názory, se kterými jsem se setkala a nejčastější odpovědi. Podrobné odpovědi všech odpověděvších na každou z otázek čtenář najde v příloze číslo 5.

1) Co ve varhanní interpretaci považujete za nejdůležitější?

- Styl – Černý, Hora, Kolař, anonym, Rafaja, Svoboda
- Technickou přípravu – Černý, Kolař, Rafaja, Zahrádková
- Přesvědčivost projevu – Klugarová, Moravetzová, Rafaja
- Pochopení skladatelského záměru – Černý, Hora, Svoboda, Zahrádková
- Osobní vklad interpreta – Rafaja, Svoboda
- Komplex různých aspektů, ze kterých nelze vydělit nejdůležitější – Kšica, Viktora

Zajímavé odpovědi: „*Aby byla hudební interpretací, nikoli varhanní*“ – J. Tůma

„*Za nejdůležitější v interpretaci obecně považuji schopnost sdělení neboli přenosu hudební řeči. Ve varhanní interpretaci je k tomu mimo jiného zapotřebí*“

„oživit“ nástroj, a to nejen technickými prostředky, ale zejména uměleckým vkladem překonávajícím zvukovou statičnost varhan“ – P. Rajnoha

„Předpokládá dobré hudebně – teoretické vzdělání, vědět co nejvíc o skladateli a jeho dílech – nejen varhanních, ale i významných dalších, povědomí o jeho stylu a historickém zařazení“ – J. Hora

Z názoru pana Hory na tuto otázku je dobře vidět, jaký velký význam měl teoretický základ dříve, kdežto nyní to bohužel málokdo považuje za důležité.

2) Na co dáváte největší pozor při prvním poslechu varhanní interpretace?

- Artikulace – Hora, Moravetzová, anonym
- Obecné „zaujetí“ hudbou – Rafaja, Černý, Rajnoha, Tůma, Zahradková
- Styl – Kolař, Moravetzová, anonym, Rajnoha
- Přesvědčivost – Kolař, Moravetzová, Svoboda, Zahradková
- Vyrovnání s prostorem – Hora, Rajnoha

Zajímavé odpovědi: *„Při prvním poslechu mne zajímají především dvě věci, zda se příliš nepřekračují stylové hranice a zda mne provedení zaujme citově / to neplatí jen pro hudbu, ale všechna umění /. To první je věc rozumu, to druhé věc srdce“ – J. Rafaja*

„Aby mě bavila. Nesmím se nudit“ – J. Tůma

3) Jakou interpretaci byste preferoval: starší nebo soudobější?

Toto rozdělení interpretace skoro u všech učitelů vyzvalo nepochopení. Starší interpretací jsem myslela interpretace, jejíž nahrávky pochází do roku 2000, soudobějšími jsem myslela ty od roku 2000 a obecně nejnovější.

Přesto ale i v této otázce se tři učitelé (Hora, anonym, Klugarová) shodli, že důležitá je kvalita této interpretace. Obecně skoro pro všechny toto kritérium nehraje zásadní roli. Našly se ale i zde zajímavé odpovědi.

Lze říci, že opačný názor měla paní Zahradková: „*Poslouchám více interpretace soudobé. Často mě zajímají o trochu více nahrávky, které nově vyšly, neboť právě ony vypovídají o úrovni současných interpretů a stavu společnosti*“.

„*Je mi to jedno, hlavně ať má interpret chuť mi danou skladbu v danou chvíli a na daný nástroj zahrát*“ – E. Moravetzová.

„*<...> Rozumím ovšem otázce, soudobá interpretace by se měla opírat převážně o současnou míru poznání*“ – anonym.

„*V tomto směru nerozlišuji. Možná se s dobou vyvíjí i interpretační poznání, ale důležitá je vždy osobnost interpreta. Mám dobrý pocit z toho, že odeznívá styl statické interpretace z dob 2. pol. 20. stol. Na druhou stranu se v každé době, i dnešní, setkáváme s povrchní a prázdnou interpretací. Možná někdy o to hůř, když je tato povrchnost zabalená do historicky poučených manýrů*“ – P. Rajnoha.

4) Jak starého interpreta byste preferoval: staršího nebo mladšího?

Jednohlasně všichni na tuto otázku odpověděli, že věk nehraje žádnou roli, nýbrž krása hudebního projevu, zaujetí a jiné důležité věci. Mě osobně zaujala odpověď pana Černého:

„*Je mi velmi líto, že někteří „staří“ interpreti už zemřeli. Doba svobodného pojetí Vladimira Horowitze, Svjatoslava Richtěra, Jiřího Ropka, Bedřicha Janáčka a dalších je nenávratně pryč. Dnes mají mladí lidé strach, že nehrají tak, jak „se má“. Na druhou stranu, někteří mladí lidé umějí hrát „o život“ a tím se liší od mnoha životem otrávených pragmatických starších hudebníků. Tedy – ani jedno, ani druhé. Opět záleží na konkrétním hudebníkovi*“.

5) V jakém stavu je současná výuka varhan v ČR podle Vašeho názoru?

V této otázce se názory zajímavě rozdělily. Za velmi dobrý stav výuky varhan v ČR považovalo **šest** pedagogů (Černý, Hora, Klugarová, Popelka, Rafaja, Svoboda), za zlepšující se jeden (Kolař), tři to nedokázali konkrétně definovat, ale další **tři** (Moravetzová, Rajnoha, Tůma) měli absolutně opačný

názor. Podle nich je výuka varhan v Čechách naopak na slabé úrovni. Tak svoji pozici vysvětluje pan Rajnoha:

„Dle mého názoru je na tom výuka varhan v ČR poměrně špatně. Tedy převážně na konzervatořích zůstává zažitý styl 80. a 90. let, kdy se s varhanami pracuje tvrdě, ploše a submisivně <...>“.

„Myslím a zároveň se obávám, že současná výuka varhan v ČR má dosti slabou úroveň. Soudím tak podle žáků, kteří mi přicházejí k talentovým zkouškám na konzervatoř. Pokud jsou už pokročilejší ve varhanách, bývá to spíše mínus, protože musím jako pedagog přeučovat spoustu zlovyků a špatně naučených základních stovebních prvků ve hře na varhany“ – E. Moravetzová.

Na to, jaký názor je pravdivý, se možná přijde časem, ale osobně si po tomto rozsáhlém výzkumu myslím, že vyučování varhan v ČR je na mnou zkoumaných školách a konzervatořích na dobré úrovni. Všichni pedagogové se ukázali jako dobří profesionálové, znalci svého oboru a z většiny i zajímavé osobnosti.

6) Shledáváte v nějaké jiné evropské či mimoevropské zemi příklad dobré tradiční varhanní školy? Jestli ano, v jaké?

Nejčastějšími zeměmi, které byly jmenovány, se staly **Německo** (8 učitelů), **Francie** (8), **Holandsko** (4), k mému překvapení dokonce **USA** (3 lidé) a **jiné**. K výuce varhan v USA se například pan Hora vyjádřil takto: *„tam se varhany učí na univerzitách a studenti zároveň studují hudební vědu. Jejich teoretické vzdělání je nesrovnatelně vyšší než v Evropě“*. Zase je vidět, jakou pozornost pan Hora uděluje teoretickému vzdělání. Oproti všem ostatním názorům byl pan Viktora: *„S žádnou všeobecně dobrou národní a tradiční varhanní školou jsem se nasetkal. Všude existují propastné rozdíly všeho druhu“*.

7) Čemu by se, podle Vašeho názoru, varhanní interpret měl věnovat nejvíce v průběhu nastudování skladby?

- Obsahu skladby či hudební představě o ní – Černý, Moravetzová, Rajnoha, Hora, Rafaja, Svoboda, Zahrádková

- Technickému zvládnutí skladby – Hora, Kolař
- Je to individuální – anonym, Viktora
- Všem složkám – Kšica, anonym, Tůma a jiní.

Hezky postup nastudování skladby vystihla paní Moravetzová: „**Důležitý začátek** – *správné noty – dobré vydání – čisté noty bez cizích prstokladů či cizí artikulace – správný a šikovní prstoklad – totéž i nohoklad (samozřejmě, že to souvisí se stylovostí).* **Později** – *případně poslouchat více nahrávek různých interpretů a uvažovat nad celkem celé skladby, kam vlastně má směřovat?*“

Ještě jedna hluboká a moudrá odpověď: „*Tomu, o čem ta skladba je, co chce jejím prostřednictvím sdělit a jaké k tomu využije prostředky*“ – P. Rajnoha.

8) Kde nebo v čem nacházíte inspiraci pro vlastní interpretaci?

Tento rozdíl je bohatou pokladnicí pro každého interpreta! Vskutku zde uvidíte velice zajímavé, překvapivé, moudré a inspirující rady pro každého hudebníka!

- Veškerá hudba (včetně jiných oborů) – Černý, Kolař, Rafaja, Moravetzová
- Nástroje – Černý, Svoboda
- Prostor – Černý, Svoboda
- Další druhy umění – Hora
- *Duch svatý (!)* – Černý
- Nahrávky – Kolař, Moravetzová
- Dobrý vzor – Kšica
- Vlastní hudební citění – Kšica, Klugarová, Rajnoha, Svoboda
- *Práce s žáky* – Moravetzová
- Notový text – Tůma, Kolař

„*Vše, co jsem poznal, čemu jsem se naučil, co jsem prožil i to, co je mi cizí, může být za jistých okolností zdrojem inspirace*“- A. Viktora.

Velice umělecky a básnicky se vyjádřila M. Zahradková: „*Inspirace proudí všude, kde se dá nahlédnout za oponu povrchnosti. Slovo slunce, to je pouhý mrtvý pojem. Vnímám-li slunce nejen pojmově, ale vnitřně, je pro mne zdrojem všeho živého, tedy všeho kreativního, všeho, co dýchá. Inspiraci vnímám v pohybu větví stromů, v zurčícím potoku, v očích blízkého člověka, v myšlení*“

moudrých, v činech odvážných, v chrámech i na ulici, i v tísní a utrpení lze nalézt zdroj inspirace. Dále mě inspiruje řada umělců z různých oborů a také mnozí filosofové, kteří vedou k jádru poznání smyslu lidské existence. To všechno a ještě mnohem více má vliv na mojí interpretaci".

9) Co Vás může ve varhanní interpretaci zaujmout?

- Talent – Černý
- Osobitost interpretace – Hora, Rafaja
- Přesvědčivost – Klugarová, Kolař, anonym, Svoboda
- Cokoliv – Kšica, Moravetzová, anonym, Viktora
- Nápaditost – Rafaja

„Živost, plasticita, napětí, atmosféra" – P. Rajnoha.

„Zaujme mě především, když interpretace nese stopy pokorného přijetí obsahu hudby a přesto zůstane pojetí originální a přirozeně působivé" – M. Zahradková.

10) Čím Vás může zaujmout sám interpret?

- Osobností – Černý, Hora
- Cokoliv – Kšica, anonym
- Jedinečná registrace – Svoboda, Zahradková

„Určitě muzikálností, někdy i třeba svým mládím a odvahou, taky třeba výborným rytmickým citem atd" – E. Moravetzová.

„Pokorou vůči skladateli a pozorností vůči pontencionálnímu posluchači" – J. Tůma.

11) Jaký typ nástroje se Vám líbí nejvíce?

- Ten, na který hrají – Černý, Rajnoha
- Žádný konkrétní typ nástroje – Viktora, Kšica
- Ten, který má osobitý charakter – anonym, Kolař

„Myslím, že podstatné je nechtít od daného nástroje, co nám nemůže dát, ale vystihnout v čem je jeho hlavní silná stránka a s tou pracovat“ – P. Kšica.

12) Tvorba jakého skladatele/skladatelů se Vám líbí nejvíce?

- Nemám konkrétní preference – Černý, Kšica, Moravetzová, anonym, Viktora
Jinak nejčastější jména skladatelů – Bach, Eben, Reger, Messiaen, Duruflé a jiní.

13) Nakolik jste ovlivněn svým pedagogem hlavního oboru na konzervatoři nebo na Akademii?

- **Zcela** – Černý:
„<...>Bez Jana Hory bych možná na varhany vůbec nehrál. Naučil mě nejen řemeslo, ale i přístup k němu a důslednost. Např. jeho metodu položení základů polyfonního myšlení by tolik studentů dnes potřebovalo! <...> Přesto si myslím, že jsem se mohl vydat svou vlastní cestou a podobně bych chtěl, aby se i mí žáci vydali svou vlastní cestou. Není nic horšího, než když se žák stane kopií svého učitele“.
- **Velmi** – Kšica, Moravetzová, Svoboda, Tůma, Viktora
- **Jen v začátcích studia** na konzervatoři a vysoké škole – Hora, Klugarová, Rafaja, Rajnoha, Kolař, anonym, Zahradková
„Nejvíce ze všeho mě pak posunula dopředu práce na sobě samém bez přímých vlivů pedagogů hlavního oboru“ – P. Rajnoha

Z těchto odpovědí je dobře vidět, nakolik důležitými v povolání hudebníka jsou léta strávená ve studiu a spolupráci s pedagogy na středních a vysokých školách a nakolik je zásadní role pedagoga v nasměrování žáka v jeho osobní profesionální cestě. Každý by si však tu cestu a cíl měl dále hledat sám, protože je to jediná cesta k vývoji vlastní jedinečné osobnosti a k vlastnímu interpretačnímu stylu, který by posléze mohl posloužit příkladem novým mladým pokolením.

Další zajímavosti a způsob učení pedagoga se dá vyčíst ze stylu jeho odpovědí na všechny z těchto třinácti otázek, proto velice doporučuji se obrátit dle potřeby k příloze číslo 5, kde čtenář najde všechny odpovědi v původní podobě seřazené za sebou podle čísla otázky a očištěné od gramatických chyb.

Závěr

Díky tomuto rozsáhlému výzkumu, který proběhl mezi **sedmnácti učiteli** (z dvaceti osmi) z **třinácti škol** České republiky jsem přišla k dalším závěrům, týkajícím se pedagogických přístupů k interpretaci varhanních skladeb v ČR a výuky varhan obecně:

1. Polovina ze zúčastněných pedagogů je ve věku 40 až 50 let
2. 82 % (14 z 17) ze všech zúčastněných učitelů jsou muži
3. Většina pedagogů je velice vstřícná, ochotná vůči studentům a podporuje zajímavé nové výzkumy a témata
4. **Všichni** pedagogové jsou **kompetentní** a **kompletně vzdělaní** ve své profesionální oblasti
5. Naprostá většina učitelů má **velkou pedagogickou praxi**, přesahující deset let působení na vysokých školách či konzervatořích
6. Většina z nich současně vede **koncertní činnost** nebo se jí zabývala v předešlých letech
7. Většina vyučujících jsou **zajímavé osobnosti**
8. Na interpretaci skladeb má většina pedagogů **jednotný názor**
9. Všichni pedagogové jsou znalí historicky poučené interpretace a registrace skladeb
10. Všichni učitelé mají absolutně shodný názor na doporučenou redakci jedné ze skladeb (Buxtehudeho Preludium - edice Belotti)
11. Varhany, které mají pedagogové a žáci jednotlivých škol k dispozici, jsou z většiny vyrobené firmou **Rieger-Kloss** a bohužel jsou většinou spíše menšího **cvičného typu** a absolutně **nevhodné na rozsáhlejší a složitější repertoár**, což pokládám za hroznou škodu vůči potenciálu pedagogů a žáků.
12. Největší pozornost učitelé dávali ve skladbách na **ozdoby** (zvláště v Preludiu Buxtehudeho) a **artikulaci** (v obou skladbách)

Osobně po tomto výzkumu pokládám úroveň současného varhanního vzdělávání za **dobrou**, na rozdíl od názoru některých pedagogů samotných. Instrumentář a jeho stav ale z většiny neodpovídá požadavkům různé stylové interpretace, ale je spíše univerzálně zaměřený, což není dobré pro profesionální

rozvoj varhaníka. Moc mě těšila spolupráce se všemi učiteli, velmi mě obohatil přehled širokého spektra jejich názorů a přinesl mi mnoho nových myšlenek, za což jim všem nesmírně děkuji!

Seznam použité literatury

ANDRLOVÁ, Petra. Vývoj bachovské varhanní interpretace v českých zemích po 2. světové válce. Brno, 2017. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění.

NĚMEC, Vladimír. Pražské varhany. Praha: František Novák, 1944. Naše poklady.

Zákon č. 561/2004 Sb

Zákon č. 111/1998 Sb.

Seznam internetových zdrojů

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: <https://www.pavelmolik.cz/aktivity-pedagog.html>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: www.inegal.cz

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: www.karelmartinek.cz

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: www.zus-ostravamarhory.net

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: <http://www.jko.cz/varhany-vyucujici>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: zahradkova8.webnode.cz

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: <https://www.uhk.cz/cs-CZ/UHK/Header/rozsirene-vyhledavani?lideId=vanicfr1>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: konzervatorbrno.eu

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: <http://lukaskubenka.cz/?loc=curriculum>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1001070

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:

<http://www.plzenskyvarhannifestival.cz/interpreti.html>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Vzd%C4%9Bl%C3%A1v%C3%A1n%C3%AD_v_%C4%8Cesku

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Konzervato%C5%99>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:

<http://www.seznamskol.eu/typ/konzervator/?fbclid=IwAR1u3YC4TwXDQ4QZI6kV35BccjoZShTB87-ErSjPjIr7sjAeo8eRGasx3Y8Y>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Seger

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Hora

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Kalfus

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Kamila_Klugarov%C3%A1

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_Svoboda_\(varhan%C3%ADk\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_Svoboda_(varhan%C3%ADk))

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: <http://www.inegal.cz/cvf/?pavel-cerny,21>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Popelka

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Petr_Rajnoha

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C5%99emysl_K%C5%A1ica

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
<https://konzervatorbrno.eu/index.php?id=u-15>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
<https://konzervatorbrno.eu/index.php?m=172>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: <https://www.lko.cz/pedagogove/lidova-konzervator/hudebni-obory/176-mga-pavel-rybka>

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Petr_Kola%C5%99

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Ale%C5%A1_B%C3%A1rta_\(varhan%C3%ADk\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Ale%C5%A1_B%C3%A1rta_(varhan%C3%ADk))

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Rafaja

[online]. [cit. 2019-04-29]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Adam_Viktora



Přílohy

Příloha 1. Tabulka všech vyučujících na konzervatořích a VŠ v ČR

Škola	Učitel	poznámky
HAMU Praha	Mgr. Pavel Černý	
	Josef Popelka	
	Prof. Jaroslav Tůma	
JAMU Brno	Prof. MgA Kamila Klugarová	
	doc. MgA. Zdeněk Nováček	
	Mgr. Pavel Černý	
UHK	MgA. Pavel Svoboda	
	doc. PhDr. MgA. František Vaníček, Ph.D.	
	Prof. Jan Hora	
Pražská konzervatoř	Josef Popelka	
	MgA. ArtD. Petr Čech	
	MgA. Jan Kalfus	
Církevní konzervatoř Opava	Martin Kubát, Dipl. spec.	neučí hlavní obor
	BcA. Lukáš Kubenka	
	MgA. Petr Rajnoha, Ph.D.	bývalý ředitel konzervatoře v Opavě
	MgA. Radka Slaninová	
	PaedDr. Mário Sedlár, Ph.D.	
Konzervatoř v Teplicích	MgA. Přemysl Kšica	
Konzervatoř Evangelické akademie Olomouc	MgA. Karel Martínek	
	MgA. Helena Vodičková	zde neučí hlavní obor
	MgA. Hana Ryšavá	
Janáčkova konzervatoř v Ostravě	MgA. Lukáš Hurtík Ph.D.	
	Mgr. Pavel Rybka, ArtD.	
Konzervatoř Brno	Mgr. Petr Kolař	
	doc. MgA. Zdeněk Nováček	
	Mgr. Helena Vodičková	
Konzervatoř Pardubice	Mgr. Aleš Bárta	
	Josef Rafaja	
	Mgr. Uhlíř Václav	
Konzervatoř České Budějovice	Mgr. Miroslava Svobodová	
	Bc. Pavel Šmolík	neučí hlavní obor
Konzervatoř P. J. Vejvanovského Kroměříž	MgA. Ester Moravetzová	
Konzervatoř Plzeň	Jiří Reindl	neučí hlavní obor
	Adam Viktora	
Konzervatoř a střední škola Jana Deyla	pro zřetově postižené	
	MgA. Dorothea Fleischmannová	hra na varhany, korepetice, harmonie

	Fantasie	1. fuga	Mezivěta od t. 50	Adagio	2. fuga	Další
Černý	1) I: B16, 8, 4, 2, Mix 2 2/3 P: Základ + Poz16, TrB8 (+Šalm4) 2) I: 8, 4, 2 2/3, Mix, Tr8, II/I. II: Cymb2/3 - a hrát o oktávu níže - tuto praxi zvlášť na moderních varhanách používat.	1) II: Kr8, P4, O2. P: O8, ChB4 2) II: Krum8, Fl4 - a tehdy pedálový part rukama	Přejít na Oberwerk	Pléno až do konce	I: +B16,Tr8 P: +Poz16, TrB8	
Anonymní	I: 8, 4, 2 2/3, 2, II/I Tr8 B16, Fl8, III/P	III: P: P16, II: Kr8, Krum8 P: O8		Může být pléno. Kop8, TrIII Kr8, III/II, TrII B16, O8	III: Jako začátek + Mix, Fl8, II: Poz16 a bez IIITr8 P:	Pravidlo - pokud se hraje jen Preludium a Fuga, na pléno vše. Také záleží, kolik Buxtehudeho skladeb se hraje za sebou.
Tůma	Pléno	II: Krum8, P4 P: O8		III: PDřev8, Sal8 P: B16, Fl8	II: +Cimb (aby byly výšky, které nejsou napsané. Může být Trompeta místo toho	
Kluger	I: Pléno s mixturou P: Fag16, Sub16, O8, Tenor4	II: 8, 4, 2 P: 8, 4	Případný přechod na jiný manuál od šestnáctin levé ruky	I: P8 P: B16,8	Jako v úvodu - pléno s alikvoty a jazyky v pedálu	Očekává především návrh od studenta, který předtím zkontroluje
Nováček	Pléno + jazyky pedálu	Vynalézavější barevnější reg. III: B8, Sal8, Hob8 P: O8, III/P	Možná změna v pedálu, ale jinak stejná registrace až do adagia.	1) od Adagia do konce pléno 2) tichá reg.: Cop8+TrII(pomalejší) P: Sub16, Ged8, III/P III: B8	Pléno	
Svoboda	Pléno	Flétny 8, 4, nebo samost. 4, nebo jazyk 8		Principál + tremolo / gamba, salicional	Pléno	Obecně kontrastní přístup
Hora	Začátek může být i na vedlejší manuál 8, 4, 2	Může být jazyk		Jen principál	Pléno (nenacpané, je to světlá tónina), tedy 8, 4, (2), Mix	1. registrace byla můj návrh, byl prý registračně málo zajímavý
Kalfus	Princ. pléno + Mix	Krum8+P4+aliquot P:O8, rozhodovat podle varhan	Možné změny - např. bez jazyku	Principál 8	Pléno	Cvičené varhany R&K, Pražská konzervatoř
Rajnoha	Začínat představou žáka P16, 8, 4, Q, 2, q, Mix, mix P: 16, 8, 4, Mix, Fagot16	I: II: Kr8, P4, Fl2 P: O8		Smyky + tremolo	Pléno porovnatelné se začátkem	
Martín	Pléno	II. manuál (jemnější jasnější barva)	I: 8, 4, 2	Pléno s jazykem v pedálu - až do konce skladby		

	Fantasie	1. fuga	Mezivěta od t. 50	Adagio	2. fuga	Další
Rybka	Pléno, zpravidla jemné mixtury, kvinty, akuta	II: 8, 4, 2 P: 8, 4, příp. 16		Flétny 8 + tremolo	Malé pléno positivu, či pléno hlavního stroje	
Kšica	Velké pléno s Mix 5x a Mix 4-5x. Odebírání rejstříků od taktu 13	II: Krum8, FlZobc4, Kvinta 1 1/3 P: O8		I: P8, Kr8, Roh kamzičí 8, Flétna dutá 4	Pléno jako na začátku	Záleží na umístění skladby v programu koncertu - jestli perla koncertu, tak hlasitěji, jestli mezi podobnými skladbami tak méně
Kolař	Pléno. V taktu 13 odebrat mixturu.	Vedlejší manuál, lehčí flétnová reg.		Pléno II. man.	Pléno I. man.	
Morav	I: 8, 4, 2, Mix + Fl8 P: 16, 8, 4, Mix, jazyk V taktu 13 odebrat mixturu	I: 8, 2	Možné změny: přidat 4, kvintu, nebo na hlavním: 8, 4, 2	Kr8, Fl4	8, 4, 2, nejít na konci do mixtury.	
RafaJa	I: 8, 4, Q, 2, Mix, III/I III: Fl8, P4, Mix2 P: PB16, OB8, Fl8, ChB4, Roh noční 2, Pos16	I: 8, 4, 2 P: S16, O8, Fl8, Ch4, Roh noční 2		II: Kr8, Fl P: S16, O8, Fl8	I: 8, 4, Q, 2, Mix, III/I, II/I II: Kr8, P4, Ak1 III: Fl8, P4, Mix2 4x	
Viktora	Pléno	Lehčí flétnová barva		Kontrastní k úvodní části, tišší registrace	Pléno	Velice malý cvičný nástroj, na kterém se registrací nedá zabývat. Tedy pouze předpoklad ideál. stavu.
Zahrádk	Pléno	Lehčí barva, např. II: 8, 4 P: 8		I: P8 P: S16	Pléno jako na začátku	Velice malý cvičný nástroj, na kterém se registrací nedá zabývat. Tedy pouze předpoklad ideál. stavu.

	DR	varhany	muzikalita	technika	tempo	rytmus	frázování	agogika	ozdoby	další	artikulace
Zahrádková	Beloti	HAMU - 0063, cvičný nástroj Eule	Obecně dobře vycítené charaktery; hrát, jako kdyby to nebylo těžké, přirozeněji; vnímat hodně emocemi. Stylus numerus (fugeta) se střídá se stylem fant. Uklidnění této formy - adagio. Jde mu o kontrasty, ještě to ukázat o stupeň víc. Hrát hravě s pocitem odlehčenosti, slavnosti a radosti.	Méně pohybů tělem, když chci něco vyjádřit, uvolnit ramena; promýšlet přechody	T. 74 moc zpomalený		I. část: zlepšit sjednocení, aby to mělo tah; vnímat po půlkách, pulzace po dvou; vnímat ped. linku, rytmické figury jako ozdoby, jít po harmoniích. Vnímat vyzdvižené hlasy, najít balanci, kde přidat důležitost a kde ubrat. Adagio - vnímat důležité a méně důležité harmonie; více vnímat pedál.	T. 3 začít rozběhy, poté zrychlovat, aby nebyly akcenty na každou  Ukázat víc kadenci t. 22, procítit ligatury; zbavit se akcentů na čtvrtových notách	Od základního tónu; promyslet, aby ozdoby nezněly stejně. T. 70 bez akcentu a bez ozdoby na slabou 4. dobu (nechat projít); obecně ozdoby klidněji, neakcentovat ozdobou průchodné tóny.	Naregistrovat podle sebe a projít selé, ukázat představu, nerada dává žákovi pohled na skladbu (kromě 1. a 2. ročníku); po rozebírání a zkoušení to zahrát ještě jednou v celku.	T. 4 začít bez akcentu, t. 5 nedělat akcenty v ped. 1. fuga - ukázat jednotlivé nástupy hlasů (tématu), lehkost úhozů střídát s akcentovaným stiskem; více ukazovat synkopy. T. 87 vyzdvihnout nový motiv 
Viktora		Rieger-Kloss mechanický cvičný nástroj	Mnohem více volnosti; fugy - vokální italský charakter; celá 1. část stylus "senza batuta" - má se hrát bez počítání. 2. fuga vokální, nezdůrazňovat synkopy ani neakcentovat nepřizvučné doby			T. 8-9 a podobné pasáže "senza batuta". Na konci volně, pomaleji, není poté uštěknutí rejstříku na vysokých tónech.		V adagiu ne pokaždé stejně hrát citlivé tóny, tercie. T. 13-15 postupně se dostávat do tempa (začít mírněji a udělat accelerando)	1. fuga je zpěvná, proto tolik nezdobit. Ozdoby jsou přidané, měly by se ponechat interpretovi. V adagiu ne pokaždé stejné ozdoby (např. na sekundakordech t. 67, 69, 71 poprvé mordent, pak tr. s rozběhem ze zákl. tónu, pak delší trylek.	Žáci sedí na hodinách jeden druhého, i na mé hodině byli dva žáci. Přátelský pedagogický přístup. Zajímavost o absenci taktových čar v rukopisu. Pověděl o historii Buxtehudeho a	Fuga - neakcentovat nepřizvučné doby; nevystřikovat synkopy.
Kalfus		Pražská konzervatoř, cvičené varhany Rieger-Kloss		T. 5 - možné hrát levou rukou partii pedálu	1. fuga - pomalejší tempo, když je registrace s jazykem	T. 8-9 a podobné pasáže "senza batuta". Na konci volně, pomaleji, není poté uštěknutí rejstříku na vysokých tónech			Ozdoby zněly agresivně, nutné je více zpívat. V t. 92 na závěrečných akordech zatrylkovat.	Argumentoval oddělení fugy tím, že dříve byl drahý papír a šetřilo se (jako Hora) - a proto změnit registraci	T. 75 dodržet půlovou notu, oddělit nástup fugy (taktéž i v t. 23)

	DR	varhany	muzikalita	technika	tempo	rytmus	frázování	agogika	ozdoby	další	artikulace
Hora		HAMU - Sál Martinů			Tempo se řídí prostorem	Ostřejší rytmus		T. 23 protáhnout 1. akord, poté odsadit a začít fugu.	Nezdobit pedál v adagiu (nepřidávat tóny), jinak se mění harmonická struktura. Zbytečně rychlé ozdoby; ozdoby hrát zřetelněji.	Rozhovor o formě skladby, ptal se na formu fugy (téma, protivěta). Zkoušel znalosti teorie a forem - má být na vysoké úrovni. Buxtehude nemá provedení ve fuze. V kostele to bude vše jinak.	Odsadit před 1. fugou; zřetelně a srozumitelně t. 3 artikulovat a zaostřit šestnáctinu vXY, ve všech místech s tečkovaným rytmem ostřeji. V t. 73 na 4. dobu oddělit levou ruku na c, zvýraznit alteraci a přechod, artikulovat vše zřetelněji
Rajnoha		Opava, konkatedrála Nanebevzetí panny Marie, Rieger-Kloss	Cítit harmonie, jít podle harmonického tahu, t. 7 - změna fis moll, zahrát jinak	Plynule, nezastavovat se na ozdobách	T. 12 zrychlit běh ♪, projít k důležitěmu akordu v t. 13		Velmi velká pozornost na frázování, zajímavé, učitel ukazoval sám příklad. 1. velká pasáž a dur t. 1-2 - jít po důležitých notách; v adagiu i jinde sledovat vedení hlasů	Počkat před "g" v ped. v t. 5; t. 13 dříve pustit 1. akord jako překvapení	Zkoušet hrát bez ozdob, aby to nepřerušovalo melodický tah. Dlouho jsme se snažili dosáhnout ideálu.	Ještě by bylo mnoho práce s dalšími fugami, ale nebyl čas. Na začátku představí žákovi skladbu a popíše varhany, na které ji lze hrát.	Cítit tah, motivy, t. 9 "vyprávět" v pravé ruce; adagio - dodržet odsazování, dodržovat hodnoty, t. 67 odsadit "a" v pravé ruce, oblouček do gis v t. 68; velice odsadit 1. dobu taktu 69.
Martínek		Svyc. nástroj, darovaný z Kroměříže (F. Stemmer)	Fantasijní část - dravost, energie.		T. 12 tempo rychleji, t. 13 nedělat zdvih tempa.	T. 3 přetečkovávat, ostřejší rytmus, t. 1-6 hrát pravidelněji kvůli disproporcii ♪		T. 13 výraznější pomlčka, trochu prodloužit notu, dále ostřeji. T. 8 běh dvaatřicetinu rychle rozjet.	T. 92 náryl, t. 86 2. doba - ozdoba.		T. 10 akcent na spodní tón (s rozběhem), před notou odsadit. T. 8 vzestupné pasáže a podobná místa - přiosřit odsazení, pregnantně. Protivěta 1. fugy t. 24 prodloužit první osminu ze čtyř. T. 79 pustit 1. notu dříve, aby druhá osmina byla včas.
Rybka		R&K 70. léta, poprvé po dlouhé době zásuvková vzdušnice.	Fantasijní část improvizace, hledat, kam jde melodie. Hodně agogiky, neustálé změny nálady ve skladbě		Ne rychle, aby se nemazaly linie.	Rytmičtější 1. fuga, ale muzikálně.	Vyklenout melodické linie t. 60 a jiné.		Ozdoby u Buxtehudeho od základního tónu.		Artikulovaněji některé části, vyzkoušet např. u Salvátora, více odsazovat - občas bylo hodně legato.

	DR	varhany	muzikalita	technik	tempo	rytmus	frázování	agogika	ozdoby	další	artikulace
Moravetsová		R&K, 80. léta	V úvodu více vyhrát hudební plochy. Více divokosti a divadelnosti				Vedení podle harmonií a motivů (1. část). Probíraly jsme, kam vede jaký motiv/běh.	T. 50 - více se rozbíhat, stejně tak t. 61. Důležité harmonické zlomy zvýraznit. T. 24 1. fuga širší první doba, vokálněji, vitální šetnáctinové noty	1. fuga - ozdoby vylepšit, nebo je vzdát, aby nebyly rozmazané. Nevystřkovat ozdoby na nepřízvučné době. Na začátku méně ozdob, v Adagiu více. Přidat ozdoby, až bude jasná struktura a vedení motivů. V t. 1 zrušit předepsané ozdoby (Breitkopf)	Žáci mohou chodit cvičit do kostelů, kde jsou ale varhany ve špatném stavu. Abs. koncerty jsou na varhany v Napajedlech.	Energická, přesná, pružná a dravá artikulace (kromě adagia). Adagio má být jemnější, měkčí úhoz a větší plynulost. A dur je jemná tónina. V t. 67 a 69 bas oddělit. Bas vede.
Kšica		R&K, 1986, Šlechta/Plánský. Rejstříky po skupinách: principály, alikvoty, jazyky, flétny, spojky, tremola.	Chválil hraní s jistotou a přirozené cítění.		Tempo dobré, orientace podle akustiky a konkrétního prostoru.			Počkat při přechodu k další části (např. fuga 1)	Najít únosnou rychlost ozdob.	Ukazoval cvičení na uvolnění rukou (dělají to dirigenti). Mluvili jsme o současné situaci v Čechách. Je důležité hrát uvolněně. Potřeba zkoušet vícekrát.	Chválil dobrou artikulaci. Doporučuje cvičit na mechanický nástroj srozumitelně!
Rafaja	Belotti, Donesl kopie not Breitkopf a Wilhelm Haren Edition, k tomu 3 CD Vogela, Duruflého a Spang-Hansson	R&K Sukova síň, Pardubice, mechanický hrací stůl	Začátek - recitativo.	"Příliš pohybu" - může trpět čistotou a artikulací.	Doporučil tempo ordinario - všechny části srovnat na přibližně stejné tempo (♩=80). Tempo 2. fugy bylo příliš rychlé.	T. 92 hrát osminu "d" v tenoru spolu s šestnáctinou u pravé ruky. Nezpomalovat v t. 9 na konci výběhu.	Hrát celistvě, jinak to působí rozkouskovaně.	T. 5, 9, 10 - před basem malou mezeru. T. 69 zdůraznit nejzajímavější a nejneočekávanější harmonie (např. první akord), totéž t. 71.	Někteří interpreti (H. Vogel) je téměř vynechávají. Francouzi je často prodlužují začátky mordentu, což by se velmi hodilo k "a" v t. 1. Jako jediný učitel dohledal, jak se hraje coulé v t. 19 a 22. T. 86, 2. doba - tr. v sopráně dlouhý. T. 92 2. doba pravá ruka dvojitý trylek.	T. 3 pouštět tercie dříve (po osmině) - kvůli akustice. Artikulovat intervalové postupy a skoky (kvarty, kvinty), více oddělovat. T. 50-51 dříve pouštět akordy mezi 3. a 4. ♩, aby se rozjasnily pasáže pravé ruky	
Klugarová	Belotti, nebo alespoň porovnat jiná vydání	Fischer/Krámě, Brno	Fantazijnější první dva takty začátku, celkově se jí líbilo.			Dobré je zpomalení vzestupné pasáže v t. 8-9	T. 49 potřeba udělat větší rozdíly mezi částmi	Fantazijnější první dva takty, závěr před fugou volněji.	Zřetelněji a občas proto i pomaleji, zvláště ve vícehlasé sazbě.	T. 23 pustit akord dříve, aby bylo slyšet nové téma.	

	DR	varhany	muzikalita	technika	tempo	rytmus	frázování	agogika	ozdoby	další	artikulace
Černý	Belotti, možná ne tak praktická (není ped. Linka), ale nejnovější + informace o jiných edicích	R&K, Sál Martinů HAMU		Od t. 26 a dále se part nohou dá hrát v rukou	Fantasijní část - trochu dopředu, adagio - volně, nedodržovat délky		Zahrát z první fantasijní části jen harmonickou kostru a vnímat fakturu v rukou jako harm. arpeggia, hrát je spontánně. Cvičili jsme to na hodině. Pan Černý hrál harmonie, já - figurace v rukou a naopak.	Adagio - hrát volně, jít dopředu za stupňováním harmonie, nedodržovat délky, zvláště v dvouhlasé sekvenci rychleji, t. 91 širší adagio	T. 3 není potřeba dodržet přesné množství not (jak u Frescobaldiho), hrává se i bez tolika ozdob (jen názor editora), t. 92 před posledním akordem dát lydickou kvartu hrát s "dis"	Podrobná předmluva o Buxtehude m, popisech, jeho varhanách, historii, možnostech registrace aj.	2. fuga - širší artikulace vzhledem k velkému zvuku
Anonym		R&K, Sál Martinů HAMU	Komorní styl. Němci říkají, aby byla studená ve výrazu (fuga)	Méně tělesných pohybů, jinak to škodí technice. V úvodu se part pedálu dá hrát rukama.	1. fuga živější tempo. Posun tempa v t. 13 dobrý, ale rychleji.	Rytmus dobrý.	Hlavu tématu držet pohromadě.	T. 12 zpomalit (připravit následující plochu). T. 71 počkat před taktem.	1. fuga - moc ozdob, část vyškrtat. V Adagiu figurální ozdobení. Aby nebyl jeden typ ozdoby, aby nebylo čitelné, co bude v hudbě dále. Bez ozdob v basu.		T. 23 odsadit, pustit vše dohromady. T. 25 více artikulovat non legato. Dvě šestnáctiny - figura corta - figura radosti. Domačkávat tóny. T. 75 zkrátit ↓ jako v taktu 23. Byla příliš ostrá artikulace, déle držet klávesy.
Tůma	Edice Belotti je lepší	R&K, Sál Martinů HAMU	Stylus phantasticus, podle vkusu.		Jednotné v celé skladbě. Je vhodné vypočítat tempo dle t. 50 (kvůli ozdobám) Adagio ve stejném tempu, aby nebylo	T. 12 stejně rychlé ♪ jako na začátku. T. 9 nezvolňovat.		T. 3 trylek rozběhnout-zpomalit (například)	T. 3 je vypsány trylek - nemusí být všechny noty. Mordent na začátku dvojitý a stejně jako t. 4 s dis. Ozdoby srozumitelně a ze základního tónu.		Oddělit před "e" v t. 2, což vytvoří 4. dobu. Oddělit před gis t. 16 1. doba. Srozumitelně!
Svoboda			Stylus phantasticus - střídání fantazijnosti a polyfonie		T. 60 - zrušení tempa. Poslední fugu hrát pomaleji (závěrečný charakter)	T. 9 - pozor na nesprávný rytmus.		Zpomalit před 1. fugou.	Ozdoba na "e" v t. 1 hrát s dis. Adagio - trylky pokaždé jinak - seshora i zespona. Zahrál svůj názor. Dva takty nic, poté začít zdobit.	Akcent na nejdůležitější místa.	

	DR	varhany	muzikalita	technika	tempo	rytmus	frázování	agogika	ozdoby	další	artikulace
Nováček	Belotti, Peters je špatný	Fischer/Kr ämer				Hrát velice rytmicky	Aby bylo propojení, nehrát fragmentálně, ale uvolněně. Hrát jako jeden celek (což se mi nepovedlo)	Držet tah, zabývat se detaily, ale držet formu. Na konci se hodně zastavit (t. 92)	Nemají narušovat plynulost, zahrát bez nich, pak s nimi, ale aby to bylo stejné. Ozdoby rychle a zřetelně, aby se nezdržovaly běhy. Trylky od hlavního tónu (italský vliv). Ozdoba v tématu nesmí změnit prodlužování tónů. T. 86 přidat ozdobu na 2. dobu. Zdobit t. 92.	Doporučil nahrávky komplet Buxtehudeho od H. Vogela. Skeptický k tomuto výzkumu, "nerad o tom teoretizuje", nechtěl být nahráván	Vše zřetelněji, rytmičtěji
Kolar		R&K op. 3466	Fantazijněji. T. 13-18 lehkost, tanečnost, t. 20 zpěvný bas. "Našpičkovat" osminy první fugy. T. 50 sekvence důrazně. 2. fuga také pružněji, zvolnit až před závěrem. Závěr. takt lehčí, ne rozpačitý.		Od t. 13 nezrychlovat, nepřecházet na jiné tempo. T. 75 (2. fuga) hned skočit do tempa.	T. 63 poslední rytm. figura v pravé ruce ostřejší	T 1-2 a dále vést k výškám. Např. "a" v t. 2 prodloužit. Protivěta 1. fugy - vést k "a" s pocitem cresc.		Hezké ozdoby. T. 92 ozdobit navíc (třeba dvojité trylek). T. 86 ozdoba na osmině s tečkou.		T. 22 nota "vox universalis" - zkrátit, aby fuga začínala čistě, ale přesně. Protivěta 1. fugy lehčí artikulace. T. 75 zkrátit akord A dur, aby se potkal s tématem, ale hned pryč.

	DR	muzikalita	technika	tempo	frázování	rytmus	artikulace	další	agogika
Moravetsov		Je cítit, že to je mně blízká hudba	Je vidět, že se vyrovnávám s nástrojem. Procvičit levou ruku s basem.				Na hoboj hrát kulatě, v basu pizzicato. T. 42 pozor na drobné ♪, vyzpívat	"zásadní připomínky nejsou"	
Rafaja	Jsou 2 redakce, první se nedochovála	Neměl nic zásadního, registrace se líbila		Základní tempo se líbilo, T. 15-17 a jinde příliš velké rit.			Co nejvíce legato	Zajímavý registrační řešení viz podrobný popis hodiny.	Dynamické "vydličky" = zesílit/zeslabit, kdežto cresc./dim. zároveň zrychlit/zpomalit
Zahrádková		Tato hudba mi sedí, přirozená dynamika, agogika, cit, zpěvnost, jasná forma	Zápěstí vede ve směru melodické linky		Větší škála možností. Rozvíjet frázi v t. 21		Nezačínat akcentem, měkce odsazovat melodické části, více legatissimo (velké intervaly), t. 39 pustit akord pomaleji. T. 57 důsledně legato. 75 legatissimo pravá. T. 87-89 dynamičtěji pravou ruku (stisk, energie, pocit). T. 89 vyzdvihnout vrchol, rychlý úhoz na "c"	Bylo by dobré to zkusit na varhanách Cavallé-Coll, tam rychlé pohyby nejdou.	
Martínek				T. 15 moc velké rit. T. 82 totéž, t. 83 návrat do tempa od "f". T. 111-113 zpomalení po lineární křivce kvůli plynulosti			T. 18-19, 22-23 maximální legato. T. 31 poslední ♪ gis nepřeligaturovat k předcházející ♪, T. 38 odsadit před e. T. 36 pustit akord a pedál stejně. T. 53 pustit levou po první ♪, oddělit od další noty "h" a "d" pod ligaturou, totéž t. 54. T. 93 pasáž bez rozjíždění, jen projet.	Varhany nevhodné na Duruflého	T. 18 vychutnat a užít si pauzu na první době. T. 20 přirozený nádech. T. 90 dopočítat délku noty, ne velkou korunu. T. 91 a 93 popřemýšlet nad akordy.
Kolař		Více zpívat, hezky vystižené charaktery					Odsadit před t. 36; před t. 93 větší cesura, pojmout recitativně, vkročení	Varhany - Brno, op. 113, 2007	T. 38 nechat doznít akordy, nezastavovat tak brzy, přirozeně
Viktora			T. 26 návrh nohokladu: točení p. nohy z levé hrany na pravou pro úplné legato, aby se nepřerušila melodie				T. 42-53 zvlášť v pedálu nedostačující legato	Nástroj nevhodný na Duruflého, více by pro interpretaci napověděl vhodnější nástroj. Se svými žáky tak praktikuje na Plzni	Mírně deformovat doprovod, aby melodie byla zpěvnější.

	DR	muzikalita	technika	tempo	frázování	rytmus	artikulace	další	agogika
Rybka		Zvukomalebně, co nejvíce poslouchat. Co nejvíce muziky.						Měli jsme málo času (45 min.), musela jsem odjet na další hodinu v Opavě.	
Kšica		Hodně se poslouchat, ale bylo to dobré.	Kvalitní legato. Bouchá žaluzie, je nutné se s ní sžít.				T. 18 co nejlépe vázat	Podobní autoři psali, co má interpret dělat - to dodržet, ale pracovat s konkrétním nástrojem	
Kalfus		Orchestrální skladba.					Pizz. pedálu - ať drží vše pohromadě, jinak hezky zpěvně	Není na to vhodný nástroj (není žaluzie III. man), zbytečné mluvit o registraci.	
Svoboda		Lépe cítím charakter (než Buxtehudeho). Klidněji začátek, orchestrální představa. Přesné pizz., představa kontrabasů + solo hoboj		Klidněji	Klidněji začátky frází		T. 57-61 lépe vázat tři hlasy v akordech, kulatý zvuk. Vyslovit ♪ na začátku	Cvičené varhany Eule HAMU. Hodina celkem krátká.	
Rajnoha		Vůbec nepochopila skladbu. Ne tak romanticky, ale představit si dirigenta. Zkoušeli jsme jiný charakter, dlouho jsem to nechápala.		Ryhlejší			Přesná levá ruka a nohy.	Bylo by to na delší spolupráci, nedalo se toho moc stihnout za tak krátkou dobu. Vcítit se do jiného chápání hudby.	Bylo to těžké pochopit na jediné hodině, měla jsem pocit, že to nechápu.
Nováček		Po prvním zahrání se mu to líbilo, hlavně, ať je to muzikální a každý hraje, jak to cítí.	Problém s žaluzií, nacvičit to, nebo ať to dělá registrátor.						

	DR	muzikalita	technika	tempo	frázování	rytmus	artikulace	další	agogika
Anonym		Dobře vycítit charakter		Začátek byl pomalejší než konec, odlehčená skladba, rychleji. Tempo vylehčené.			Co nejvíce legato, pedál delší na začátku, aby byl slyšet.		T. 32-33 akordy pomaleji, "prodat to", jít pod tempo, na konci větší zpomalení.
Tůma		Melodie je cíl, ale levá ruka nevytváří cantabile	Synchronizace levé ruky a pedálu		Fráze je základní. Vědět, kde je začátek a konec. Představit si hierarchii v rámci fráze	Zdůraznit rytmus siciliany na začátku	Zpěvněji, větší legato, zvláště ♪, některé noty v pravé lze oddělovat, (t. 98 skoro odsazení). Hrát artikulace zajímavě, na začátku extrémně, poté zmírnit.	Důležitá je schopnost aktivity na hodině. Kantor musí reagovat na konkrétního žáka. Někdy poradit přehnaně, poté zmírnit.	Hodně vyřešit, jakou notu protáhnout více (např. t. 9) - pokud bude levá velmi přesně, nebude pravá hezká. Ale změny dělat jemně, aby si jich posluchač téměř nevšiml. T. 96 na konci zvolnit.
Hora		Taneční charakter	T. 93-96 vyrovnané přechody ♪ mezi pravou a levou rukou	Již na začátku enormě velké rit. T. 32-33 nezpomalovat, v tempu - jde o zpomalení samo o sobě. T. 54-56, 90 - rit.		T. 110 "d" přesně v rytmu, včas	Více se poslouchat. Ped. od začátku stejně dlouhý, neprotahovat, nesekat. T. 42-54 ped. legato. T. 57-61 předržet nějaké tóny. T. 64 a dále ped. legato. T. 71 ped. odsadit před "g". T. 113 p. r. + ped. legato, ale l. r. nasadit, aby byla "tečka", konec. Nepozdit pedál!	Siciliana je původně barokní tanec.	
Klugarová		Nenaskočít na začátek, kultivované					Naznačit dynamiku nasazením - zvláště u mech. varhan. Pozor na nasazování tónů.	T. 42-55 náhrada Clarinette Bourdonem s Flageoletem 2' či tercíci 1 3/5'	T. 2 ukázat nově dosažené "g" v levé ruce, t. 37 počkat před nonakordem. T. 96 připravit nástup tématu.
Černý		Od t. 62 "procházka peklem", zvláštní tajemná hudba. Zpěvně, měnit charakter.		Plocha od t. 62 pomaleji (zlověstnější charakter), poté vrátit tempo zpátky. T. 75, t. 91-94 svobodněji a pomaleji	Více se soustředit na formu		T. 18 - legato akordy, vůbec co nejvíce legato - měkké, jako na smyč. či dech. nástroji, nejde zahrát dva tóny najednou, neprelegatovávat. T. 62 neakcentovat začátek	Zmínka, že skladbu zinstrumentoval pro smyčce a dřevo (komorně). Varhany - Sál Martinů.	Orchestrální objektivnost, t. 15 menší rit., udělat hierarchii, ritenuto po celou skladbu, t. 56 důležitá koruna, t. 111-113 největší ritenuto z celé skladby.

Příloha 5a. Tabulka odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

1. Co ve varhanní interpretaci považujete za nejdůležitější?	
Anonym	Za nejdůležitější považuji pochopení záměru skladatelova a rovněž to, aby veškeré interpretační prostředky tomuto záměru odpovídaly. Je třeba si uvědomit, že skoro u každé skladby existuje určitý koridor, ve kterém se interpret může pohybovat, a je důležité, aby nepřekročil hranice takového koridoru. Tyto hranice mohou být například stylové, mohou být dány prostorovými podmínkami a podobně.
Černý	Pochopení obsahu. Pravdivost hudebního výrazu, nemanipulování s posluchačem. Věrnost významu notovému zápisu a technická připravenost, samozřejmě. Znalost stylu.
Hora	Předpokládat dobré hudebně-teoretické vzdělání, vědět co nejvíc o skladateli a jeho dílech – nejen varhanních, ale i významných dalších, povědomí o jeho stylu a historickém zařazení
Klugarová	Přesvědčivý interpretační projev, protože technika a rytmus jsou jen předpoklady.
Kolař	Velmi důležitá je technická připravenost, promyšlená muzikální řeč a srozumitelný rytmus, ve spojení se znalostí stylu dané kompozice.
Kšica	Jistě je to celá řada aspektů, ale asi nelze říci, že by byl některý nejdůležitější.
Moravetzková	Přesvědčivost projevu interpreta, nebála bych se dokonce použít slova - sugesce.
Rafaja	Za nejdůležitější považuji, aby interpretace byla osobní a aby zaujala. Samozřejmě je nutné zajímat se o stylové záležitosti, ale to nestačí, musí tam být osobní vklad a zaujetí pro skladbu, musí být znát, že se skladbou žiji, že se mi líbí a že ji prožívám. Samozřejmě musí být slušně technicky zvládnutá. Hrát něco a nemít k tomu kladný vztah nemá smysl.
Rajnoha	Za nejdůležitější v interpretaci obecně považuji schopnost sdělení neboli přenosu hudební řeči. Ve varhanní interpretaci je k tomu mimo jiného zapotřebí „oživit“ nástroj, a to nejen technickými prostředky, ale zejména uměleckým vkladem překonávajícím zvukovou statickostí varhan.
Svoboda	Osobní vklad interpreta, ovšem s pochopením a vkusem pro daný styl.
Tůma	Aby byla hudební interpretací, nikoli varhanní.
Viktora	Omlouvám se, ale na tuto otázku nedokážu odpovědět, jedná se o komplex různých kritérií a záleží na úhlu pohledu, nic z toho ale nepokládám za „nejdůležitější“.
Zahrádková	Za nejdůležitější považuji porozumět vnitřnímu obsahu hrané hudby, vystihnout její charakter a přiblížit interpretaci tomu, co chtěl skladatel hudbou sdělit a to bez potlačení vlastních nápadů a vnitřní inspirace. Podstatné je, snažit se, o co možná nejčistší provedení skladby po stránce technické, zvukové i obsahové.

2. Na co dáváte největší pozor při prvním poslechu varhanní interpretace?	
Anonym	Poslech má být podle mne opět komplexní záležitostí. A opět záleží na různých okolnostech zejména stylových, kdy do popředí mohou vystoupit některé jednotlivé prvky interpretace. Např. v galantním slohu, precizně vypointovaná artikulace, v romantismu přesvědčivá práce s časem (agogika), rytmus v soudobé hudbě a podobně. Trošku jiné to je, když poslouchám například své žáky, zejména ty začínající, kteří mají mít ještě určité problémy s jednotlivými prvky interpretace, pak sleduji krom celku i výrazněji ty prvky interpretace, které žákovi dělají potíže.
Černý	Nechávám se oslovit duchem té které interpretace.
Hora	Jak se varhaník vyrovnává s prostorem, kde hraje s důrazem na artikulaci a tím na srozumitelnost notového zápisu.
Klugarová	Právě na tu přesvědčivost.
Kolař	Snažím se nebýt přehnaně ostražitý a příliš vyhraněný, aby mě poslouchaná hudba mohla také potěšit, ale vždy mě přesvědčí jistá dávka hudební srozumitelnosti a brilance, jak v celku, tak v detailech.
Kšica	Určitě je snaha vnímat vše, co lze, co se stihne. Opět to není jen jedna nějaká "nejdůležitější" věc, jde asi o to nechtít hned vše, ale vymezovat postupně zvládnutí všech aspektů dobré interpretace.
Moravetzková	Na všechno 😊 přesvědčivost, stylovost, přesnost, šikovnost prstů, šikovnost nohou, souhra rukou a nohou, jak interpret dýchá s nástrojem, jak se poslouchá.
Rafaja	Při prvním poslechu mne zajímají především dvě věci, zda se příliš nepřekračují stylové hranice a zda mne provedení zaujme citově (to neplatí jen pro hudbu, ale všechna umění). To první je věc rozumu, to druhé věc srdce.

Příloha 5b. Tabulka odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

Rajnoha	Největší pozor dávám na to, aby do sebe zapadaly základní interpretační prvky ve správném poměru. To mi dovolí respektovat záměry interpreta a zároveň odhalí možné rezervy v interpretaci. Jinými slovy: hudba musí plynout ve vlnách, charakter hudby i jednotlivých úseků musí odpovídat záměrům skladatele či interpreta, existuje povědomí o formě skladby, stylovosti, typu nástroje, akustice a další. Za nejlepší způsob prvního poslechu varhanní interpretace považuji stav, kdy není pozornost upřena na nic konkrétního a člověk je pouze v soustředěnosti :-)
Svoboda	Přesvědčivost a případně odhalit, co na konkrétní interpretaci vadí a čím je to způsobeno.
Tůma	Aby mě bavila. Nesmím se nudit.
Viktora	Opět se jedná o komplex mnoha kritérií s proměnlivou důležitostí.
Zahrádková	Při prvním poslechu interpretace se často zaměřuji na to, jak hudba působí jako celek a do jaké míry se interpretovi podařilo sjednotit se s obsahem. Zajímá mě především, jak je hudební podání přesvědčivé a jaké osobní sdělení v sobě nese.

3. Jakou interpretaci byste preferoval: starší nebo soudobější?

Anonym	Těžko odpovědět, chybí definice hlavně toho co je "starší" interpretace. Jakákoliv interpretace má být hlavně přesvědčivá. Znam dost nahrávek i několik desítek let "starých" a mají stále co říct. Rozumím ovšem otázce, soudobá interpretace by se měla opírat převážně o současnou míru poznání.
Černý	Nejsem si jist, o co v otázce jde. Tzv. „starší“ interpretace má i prvky, které jsou v současnosti zavrhovány a v budoucnu budou třeba opěvovány, je to velmi pomíjející. Soudobé nazírání na věc nemusí nutně vést k lepšímu hudebnímu výsledku. Především preferuji toleranci k poctivému názoru druhých, důležité jsou hudební důvody. Jedna z mých nejoblíbenějších bachovských nahrávek je od žákyně Karla Straubeho – Käte van Tricht – na romantických varhanách. Tím neříkám, že preferuji romantické podání Bacha.
Hora	Otázka se mi zavádějící. Záleží pouze na kvalitě výkonu a ne na stáří interpeta.
Klugarová	Osobně bych interpretaci takto nedělila, neboť by měla být vždy poučená.
Kolař	Nevím, jestli úplně rozumím otázce, domnívám se, že poznání se neustále posouvá dále, tak z tohoto hlediska bych se nebál nových pohledů, na druhou stranu je třeba si přiznat, že určité zejména hudební zákonitosti zůstávají trvale platné (muzikalita, cit pro rytmus a výstavbu dané kompozice).
Kšica	To asi nelze takto vymezit, může být něčí "starší" interpretace zcela nadčasová (nadále platná, oslovující, prostě skvěle vydařená) a něčí "soudobá" zcela vyprázdněná, neoslovující, ale může to být jistě i naopak.
Moravetzová	Je mi to jedno, hlavně ať má interpret chuť mi danou skladbu v danou chvíli a na daný nástroj zahrát.
Rafaja	Hlavně stylovou, ale nezavrhují ani starší méně stylovou, pokud je jinak zajímavá a osobní, nehledě k tomu, že přes všechny naše teoretické znalosti nemůžeme s jistotou vědět jak se přesně hrálo. Se stylovostí se to taky nemůže přehánět - víme dobře, že má své "vlny", které po čase přejdou a i v jednotlivých obdobích nehráli všichni stejně. Rozhodně je špatně hrát něco určitým způsobem jen proto, že to tak dnes někdo prosazuje, pokud to tak necítí - viz. např. Bachovu Passacaglii od začátku do konce (s výjimkou harfových variací) na pleno. Ostatně i na hodinách u Marie-Claire Alain nebo i u Jiřího Reinbergera jsem se nenechal nutit do něčeho co jsem necítil a oni to uznali, pokud jsem nepřekročil hranice.
Rajnoha	V tomto směru nerozlišuji. Možná se s dobou vyvíjí i interpretační poznání, ale důležitá je vždy osobnost interpreta. Mám dobrý pocit z toho, že odeznívá styl statické interpretace z dob 2. pol. 20. stol. Na druhou stranu se v každé době, i dnešní, setkáváme s povrchní a prázdnou interpretací. Možná někdy o to hůř, když je tato povrchnost zabalená do historicky poučených manýrů.
Svoboda	Záleží na konkrétním případě. Obě mohou mít své kouzlo.
Tůma	Nerozhoduje.
Viktora	Toto kritérium pro mne nehraje žádnou roli.
Zahrádková	Poslouchám více interpretace soudobé. Často mě zajímají o trochu více nahrávky, které nově vyšly, neboť právě ony vypovídají o úrovni současných interpretů a stavu společnosti.

Příloha 5c. Tabulka odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

4. Jak starého interpreta byste preferoval: staršího nebo mladšího?	
Anonym	Jen z pohledu stáří bych nikoho nepreferoval.
Černý	Je mi velmi líto, že někteří „staří“ interpreti už zemřeli. Doba svobodného pojetí Vladimira Horowitze, Svjatoslava Richtěra, Jiřího Ropka, Bedřicha Janáčka a dalších je nenávratně pryč. Dnes mají mladí lidé strach, že nehrají tak, jak „se má“. Na druhou stranu, někteří mladí lidé umějí hrát „o život“ a tím se liší od mnoha životem otrávených pragmatických starších hudebníků. Tedy – ani jedno, ani druhé. Opět záleží na konkrétním hudebníkovi. Zvláštní problematikou je pojetí osobnosti hudebníka, které se značně změnilo s jeho postavením v 19. století. Dnešní, v zásadě romantické pojetí, se příkře neshoduje s rolí hudebníka před r. 1800 a tím je mnoho hodnot zcela nesouměřitelných. To je ale na jinou, obsáhlou kapitolu. Tedy, na tuto otázku nelze jednoznačně odpovědět, když není jasný kontext, jaké hudby se to týká. Například v tzv. poučené interpretaci staré hudby mají jednoznačnou výhodu mladší ročníky, které mají stále se posouvající startovní čáru, než ti dříve narození. Ale ani tady to neplatí automaticky. Kdo může říci, že Sir John Eliot Gardiner je starý? Znáám mnoho starších 40letých hudebníků!
Hora	Otázka se mi zavádějící. Záleží pouze na kvalitě výkonu a ne na stáří interpreta.
Klugarová	Opět bych toto rozdělení nepoužila – důležitá je kvalita.
Kolař	Preferuji interpreta, jehož hra mě zaujme.
Kšica	Opět to naprosto nelze redukovat na otázku věku hráče, jistě může i mladý hráč podat tzv. "životní výkon", zároveň mu může něco chybět, co by třeba mohlo s věkem nějak souviset, možná je na místě hovořit spíše o zkušenostech. Některý zasloužilý hráč může zahrát skvěle, vyzrálé, s nadhledem, ale taky nemusí mít den, jsme jen lidé, podléháme také občas třeba únavě.
Moravetsová	Záleží na tom vzhledem k čemu? I. vzhledem k vyučování pedagoga - potom určitě bych preferovala mladšího interpreta (je to dobrodružnější a napínavější, pro mne jako pro učitele, mladší interpret je většinou mobilnější a pohotovější v případných změnách, které si přeje pedagog). II. vzhledem k mému osobnímu poslechu, třeba když půjdu na koncert - potom raději klidně staršího interpreta.
Rafaja	Záleží, jak hraje, poznal jsem výborné i špatné v obou věkových kategoriích.
Rajnoha	Na tom mi nezáleží.
Svoboda	Opět záleží na konkrétní situaci. Ale v zásadě obojí.
Tůma	Nerozhoduje! Preferuji krásnou hru.
Viktora	Toto kritérium pro mne nehraje žádnou roli.
Zahrádková	Preferuji zejména interpreta talentovaného, moudrého, zkušeného a srdečného, na věku mi nezáleží, ani na světovém věhlu. Znáám studenty, kteří nejsou slavní, ale jejich interpretace se dotýkají hlubokých sfér duše, těchto si vážím nejvíce.

5. V jakém stavu je současná výuka varhan v ČR podle Vašeho názoru?

Anonym	Myslím, že je na velmi dobré úrovni, podrobně toto téma rozepisovat nechci.
Černý	Podle mě většinou ve velmi dobrém. Jen by se mohl zlepšit rozhled žactva o hudbě obecně a nebát se opouštět některá zažitá schémata, např. repertoáru. Ve srovnání se zahraničím mi trochu chybí větší pochopení pro jednotlivé styly a respekt k menším skladbám a praktické hudební službě. Je to ale velmi individuální. Celkově lze říci, že výsledky mnoha studentů jsou opravdu obdivuhodné a vůbec se v Evropě nemáme za co stydět.
Hora	Výuka varhanní hry je celkově v ČR na dobré úrovni, ale studenti by měli víc využívat možností zahraničních kurzů a stáží a tím konfrontace s cizinou a s tím, co se naučili doma. Vidím určitou pohodlnost a snahu co nejdřív vydělávat a finančně se zabezpečit na úkor intenzivnějšího studia.
Klugarová	Chci věřit, že v dobrém. Ale vždycky je co zlepšovat.
Kolař	Domnívám se, že se zlepšují podmínky pro realizaci hudebního vzdělání, alespoň soudě podle srovnání s roky mého studia a příležitostí dostat se ke slušným nástrojům. Dle výkonů studentů varhan při srovnání na soutěžích myslím, že rostou nároky na obtížnost a množství zvládnuté literatury a je potěšitelné, že ze škol odchází mnoho dobře vybavených hudebníků, kteří tento tlak ustojí.
Kšica	Domnívám se, že to nelze nijak paušálně hodnotit, je to velmi individuální záležitost a zároveň jedinečná interakce dvou osob. Myslím, že je úspěch, že na tolika školách lze daný obor studovat, ovšem úplně jiná otázka je, zda je o to dostatečný zájem, což opět souvisí z celou řadou aspektů.
Moravetsová	Myslím a zároveň se obávám, že současná výuka varhan v ČR má dosti slabou úroveň. Soudím tak podle žáků, kteří mi přicházejí k talentovým zkouškám na konzervatoř. Pokud jsou už pokročilejší ve varhanách, bývá to spíše mínus, protože musím jako pedagog přeučovat spoustu zlovyvků a špatně naučených základních stovebních prvků ve hře na varhany.

Příloha 5d. Tabulka odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

Rafaja	Výuka varhan je a byla obecně u nás na velmi dobré úrovni. Bazírovala na solidní klavírní technice a myslím, že se hrála velmi vkusně vybraná závažná díla světové literatury. Přes železnou oponu byl kontakt s vyspělými západními zeměmi, kam jezdili naši přední varhaníci a pokud jde o mezinárodní soutěže, získávali jsme a získáváme výrazné úspěchy. Předností našeho hudebního školství je rozvinutá síť základních uměleckých škol, šestiletá konzervatoř zaručující pro varhaníky kvalitní a širší vzdělání (i když dnes "díky" školním vzdělávacím programům byla tato šíře omezena). Přesto varhaníci aspirují nejen na svůj obor, ale i na klavír (zejména jako korepetitoři), cembalo, skladbu, dirigování, aranžování. V době mých studií učili na našich třech vysokých školách (AMU, JAMU, VŠMU) tři legendární pedagogové - J. Reinberger, A. Veselá a F. Klinda - s vynikajícími pedagogickými výsledky. Všichni tři byli velmi aktivní i koncertně jak u nás, tak v zahraničí, a patřili k "osvíceným", pokud jde o stylovou interpretaci. U F. Klindy chci vyzvednout i jeho vynikající publikační činnost. Přiznávám, že mám pocit, jako by v současné době nastal poněkud útlum a studenti hledají špičkové pedagogy spíše v zahraničí.
Rajnoha	Dle mého názoru je na tom výuka varhan v ČR poměrně špatně. Tedy převážně na konzervatořích zůstává zažitý styl 80. a 90. let, kdy se s varhanami pracuje tvrdě, ploše a submisivně. Tzn. studenti nejsou vedeni k tomu, aby pro své hudební cítění dokázali varhany využít jako prostředek, ale jsou pouhými vyluzovači tónů, neboť se jejich hudební cítění přes varhany nepřenesou, nebo jen v malé míře. Tudíž se ani nerozvíjí.
Svoboda	V dobrém, ovšem limitem je neadekvátní vybavení škol kvalitními, zejména mechanickými nástroji.
Tůma	Spíše ve špatném, jednak kvůli varhanám, které nejsou inspirující a kvalitní, jednak kvůli pedagogům, kteří zaostávají za světem.
Viktora	Domnívám se, že na tuto otázku nelze odpovědět zevšeobecňujícím způsobem.
Zahrádková	Výuka varhan v ČR je založena na rozvoji muzikality, to je její silná stránka. Mnoha pedagogům jde o hlubší hodnoty, než o pouhé kopírování druhých, plnění úkolů a dodržování strnulých pravidel. Pedagogové vedou studenty k samostatnosti a k celkovému rozvoji osobnosti. V oblasti výuky teorie se máme ještě čemu učit od našich západních přátel z Německa. Na poli vzájemné spolupráce lze postoupit jistě ještě mnohem dále. Podstatné je, aby se pedagogové ještě více začali navzájem doplňovat a respektovat, aby neupadali do konkurenčních bojů, které zamezují projevení kreativity v její opravdové síle. Má to velký vliv na celá hudební oddělení a tím na budoucí generace

6. Shledáváte v nějaké jiné evropské či mimoevropské zemi příklad dobré tradiční varhanní školy? Jestli ano, v jaké?

Anonym	Tradice dobré varhanní školy shledávám ve Francii, dle mého názoru hlavně přibližně od druhé poloviny 19. stol.
Černý	Každá země má své přednosti. Německo je úžasné svou systematickostí a obecně velmi vysokou úrovní. Francie mě nadchává hudebním stylem, kreativností a improvizací, Nizozemí svým „čuchem“ pro starou hudbu. Několik fenomenálních interpretů pochází z Polska, Maďarska či Slovenska. Prostor pro rozvoj ale najdou spíše ve výše jmenovaných zemích. Ruští varhaníci jsou zase podle mého zdání vychovávaní v atmosféře jedinečné klavírní školy. Tyto prvky, v zásadě spíše romantické, leč vysoké tónové kultury, zase u některých „západních“ varhaníků postrádám. V poslední době stále častěji slyším o nadaných studentech z asijských zemí, kde už nějaká tradice, byť krátká, také už je. Dřívější pohled na ně, jako na hráče pouze opakující předepsané emoce, už neplatí. Dnešní generace udivuje svou přesvědčivostí a někteří hudebníci už mluví o lepším a zároveň dokonalejším uchopení tradiční evropské hudby.
Hora	USA – tam se varhany učí na univerzitách a studenti zároveň studují hudební vědu. Jejich teoretické vzdělání je nesrovnatelně vyšší než v Evropě.
Klugarová	Sama za sebe mám slabost pro Francii.
Kolař	V regionu Střední Evropy se dá mluvit určitě o vynikajících tradicích ve Francii, Německu, Rakousku, Anglii. Domnívám se, že postkomunistické země udělaly velký kus práce ve zkvalitnění výuky varhan ve svých teritoriích.
Kšica	Zcela jistě jsou v popředí země s významnými historickými tradicemi (Německo, Francie, jistě ne jen), jsou však od sebe odlišné (myšleno varhanní školy), avšak zároveň se občas umí i prolínat - kupříkladu řada významných německých pedagogů studovala i ve Francii. Myslím ale, že někdo může dobře učit i hrát v jakékoli zemi, akorát nejsou všude stejné podmínky (nástrojové, kulturní atd.). Ovšem jistě nejvíc záleží na dané konkrétní osobnosti.
Moravetzová	Ano, určitě Německo, Holandsko, Švýcarsko, Dánsko, Lotyšsko. Zas až tak moc zemí neznám konkrétně, tak uvádím jen výčet zemí, kde jsem opravdu byla, a trůfám si říci, že trochu znám tamější pedagogiku a způsob, jak vyučují hru na varhany. Jistě, že to souvisí nejen s pedagogy a se systémem vzdělávání, ale i s typy varhan, které v cizině najdeme.

Příloha 5e. Tabulka odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

Rafaja	Ke špičce určitě patří vyspělé západní státy jako Německo, Francie, Británie, Rakousko, Švýcarsko, Dánsko, Holandsko a dnes i USA.
Rajnoha	Nevím, asi ve Francii, Německu, Holandsku... Ale to bezesporu souvisí s varhanami v daném místě a na osobnostech pedagogů.
Svoboda	Německo, Holandsko apod.
Tůma	Ano, v Německu, Francii, Nizozemí, USA, ale i jinde. Všude se jedná o jednotlivé školy, kde je výuka vedena špičkovým pedagogem. Potkal jsem takových (v cizině) několik desítek.
Viktora	S žádnou všeobecně dobrou národní a tradiční varhanní školou jsem se nesešel. Všude existují propastné rozdíly všeho druhu.
Zahrádková	Příklady dobré tradiční varhanní školy nalezneme v Německu.

7. Čemu by se, podle Vašeho názoru, varhanní interpret měl věnovat nejvíce v průběhu nastudování skladby?

Anonym	Interpretace je komplexní záležitost a to, čemu by se měl věnovat každý interpret nejvíce, je individuální. Každý by měl poznat sám sebe, aby poznal, čemu musí věnovat největší pozornost.
Černý	Obsahu díla.
Hora	Základem je technické zvládnutí skladby zároveň s vytvořením představy vyznění díla.
Klugarová	Přesvědčivý interpretační projev, protože technika a rytmus jsou jen předpoklady.
Kolař	Myslím, že to jsou témata, která jsem nastínil na začátku: - technické zvládnutí skladby (intonace, promyšlené a praktické prstoklady, nohoklad) - poučená artikulace a ozdoby - srozumitelná řeč hudby a dobrá rytmická kostra - přesvědčivost hudebního výkonu - interpret by neměl výrazně překračovat své technické a hudební limity.
Kšica	Asi bych neviděl jen jednu stránku interpretace jako nejdůležitější, spíše zvládnout všechny aspekty v potřebné míře.
Moravetzková	Důležitý začátek - správné noty - dobré vydání - čisté noty bez cizích prstokladů či cizí artikulace - správný a šikovní prstoklad - totéž i nohoklad (samozřejmě, že to souvisí se stylovostí). Později - případně poslouchat více nahrávek různých interpretů a uvažovat nad celkem celé skladby, kam vlastně má směřovat?
Rafaja	Důležité je, aby hrál to, na co má a co se mu líbí, a taky aby to odpovídalo školním osnovám. Především by měl mít od začátku představu o čem skladba je a ne jen "honit" prsty. Měl by si udělat hudební analýzu, aby pronikl do podstaty a postupně by si měl vytvářet i vlastní vztah a vlastní citění skladby. Určitě je dobré si poslechnout kvalitní nahrávky (ale až skladbu lépe umíme) a inspirovat se některými prvky aniž bychom něco jen slepě kopírovali. Vyplatí se to velmi při přípravě na soutěže, kde se dnes stylové přehřešky neodpouštějí a naopak stylová čistota se velmi oceňuje. Nejdůležitější podle mne je, aby ho skladba zaujala a aby se s ní snažil co nejlépe vyrovnat.
Rajnoha	Tomu, o čem ta skladba je, co chce jejím prostřednictvím sdělit a jaké k tomu využije prostředky.
Svoboda	Všemu, ale postupně - správně přečtený notový zápis, tempo přiměřené danému prostoru, artikulace, frázování, stylové a informované pojetí, osobní vklad, resp. osobité pojetí, zajímavá registrace apod.
Tůma	Všemu! Správnému vkusu, dobrému stylu, formální logice, zvukové průzračnosti a přesvědčivosti provedení.
Viktora	Toto je zcela individuální a proměnlivé podle charakteru a vyspělosti interpreta.
Zahrádková	Je potřebné zaměřit se na charakter skladby, její styl a hudební obsah. Dále je u studování nových skladeb důležitá vnitřní představivost dynamiky, agogiky a formy. Každý interpret může mít jiný přístup k poznání skladby, proto je hlavním úkolem pedagoga, aby rozpoznal způsob uvažování studenta a snažit se ho vést tak, aby postupně sám našel, čemu on se potřebuje věnovat při nacvičování skladby.

8. Kde nebo v čem nacházíte inspiraci pro vlastní interpretaci?

Anonym	Na tuto otázku neumím stručně odpovědět.
Černý	Inspirace hudební čerpám z veškeré, častěji nevarhanní hudby. Konkrétní inspirací je pak daný nástroj, prostor, mentalita publika, okolnosti vzniku skladby, krajina, počasí, cokoliv. Největší inspirace je však v Duchu Svatém. Je štěstí, když mu člověk nestojí v cestě se svými představami a chtěními. Můj nedostižný vzor je v tom Antonín Dvořák.
Hora	Mnoho skladeb má přesah do dalších druhů umění – výtvarného, architektury nebo literatury. Je potřeba tyto skutečnosti znát a při studiu je využít.
Klugarová	Nikde a v ničem – snažím se být svá.

Příloha 5f. Tabulka odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

Kolař	Myslím, že je dnes díky informační technice a kvalitním nahrávkám možnost se s úspěchem setkat s vynikajícími a inspirujícími zdroji a použít je k vlastnímu obohacení. Zrovna tak důležitá jsou i urtextová vydání varhanních not, literatura vztahující se k umění, živý poslech hudby. Je také důležité se neuzavřít pouze pro varhanní hudbu, ale nechat se oslovovat a inspirovat hudbou jiných hudebních oborů.
Kšica	Určitě nemalý vliv mají konkrétní dobré vzory, to, co člověka zaujme natolik, že pocítí: "Takhle nějak by to mělo být...". Svou roli ale hraje i vlastní konkrétní hudební cítění, asi určitě nelze jen něco doslovně napodobovat, jistě má nemalý význam i to, že nejsme všichni stejní, každý může mít něco vlastního, čím je pro posluchače přínosem.
Moravetzová	Já určitě v práci s žáky na konzervatoři i na ZUŠ - hledáme vlastně společně ten nejlepší výsledek. Na této cestě mne napadá spousta i osobních věcí, které využívám dále i ve své vlastní interpretaci skladeb. Dalším zdrojem inspirace pro mou interpretaci je určitě poslech různých nahrávek varhanních skladeb, ale také aktivní poslech koncertů i v jiných uskupeních - např. sólový klavír, sborová tvorba, hra na různé smyčcové i dechové sólové nástroje, komorní nebo orchestrální skladby. To jsou velké inspirační zdroje pro mne.
Rafaja	Určitě v poslechu hudby, a nejen varhanní (důležité jako vzory jsou lidský hlas, smyčcové a dechové nástroje a jejich dýchání a smyky, ale i ansámby a jejich souhra, zvuk, rytmus a představa, jak by asi varhanní skladba zněla v jiné verzi). Nakonec, Francouzi měli své symfonické varhany, Bach přepisoval instrumentální koncerty atd. Rád také objevuji "nové světy" a nebaví mne hrát to, co hrají všichni. Např. Eben jsem poprvé hrál až po Akademii a byly to Mutace, které tehdy u nás nebyly známé. Podobně jsem např. Pavlu Svobodovi vybral na soutěž do Opavy skladbu Campana Gloriosa, která byla i pro mne zcela neznámá, ale pohled do not mne zaujal a aniž jsem to tušil, v opavské katedrále byl rejstřík Zvony, který byl pro skladbu potřebný. Takže se snažím vybírat neobehrané věci, ale občas "dostanu chuť" na nějakou známou skladbu a s velkým gustem ji nastuduji (v současné době jsou Tři koncertní věty Johanna Christiana Bacha pro varhany, smyčce a generálbas)
Rajnoha	Vždy jen sám u sebe. Nikdy jsem nevycházel z nahrávek a případně tzv. „tradiční pojetí“ jsem vnímal pouze jako výzvu k pojetí vlastnímu. Při koncertech vycházím z okamžiků atmosféry, z interakcí s publikem a celkové dramaturgie. Nejlepší inspirace je ta bezmyšlenková, ovšem při vědomí souvislostí, kdy se vnoříte do doby vzniku skladby.
Svoboda	Kombinace vlastní představy a záměru skladatele, inspirace daným nástrojem a prostorem.
Tůma	V notovém textu, ve stylu, v krásném zvuku, srozumitelnosti.
Viktora	Vše, co jsem poznal, čemu jsem se naučil, co jsem prožil i to, co je mi cizí, může být za jistých okolností zdrojem inspirace.
Zahrádková	To je krásná otázka... Inspirace proudí všude, kde se dá nahlédnout za oponu povrchnosti. Slovo slunce, to je pouhý mrtvý pojem. Vnímám-li slunce nejen pojmově, ale vnitřně, je pro mne zdrojem všeho živého, tedy všeho kreativního, všeho, co dýchá. Inspiraci vnímám v pohybu větví stromů, v zurčícím potoku, v očích blízkého člověka, v myšlení moudrých, v činech odvážných, v chrámech i na ulici, i v tísni a utrpení lze nalézt zdroj inspirace. Dále mě inspiruje řada umělců z různých oborů a také mnozí filosofové, kteří vedou k jádru poznání smyslu lidské existence. To všechno a ještě mnohem více má vliv na moji interpretaci.

9. Co Vás může ve varhanní interpretaci zaujmout?

Anonym	Čímkoliv, co je zajímavé, překvapivé, neobvyklé a při tom hudebně zajímavé a přesvědčivé.
Černý	Ani ne tak technická dokonalost, ani ne správné vyhovění hudebním požadavkům. To jsou jen předpoklady. Zaujme mě především jedinečný, neopakovatelný talent každého hudebníka, pokud není pod nánošem „normalizované“ interpretace.
Hora	Osobitost interpretace, ne chtěná se snahou na sebe upozornit, ale vycházející z osobnosti hráče. Vyskytuje se na všech stupních – v ideálním případě i u studentů.
Klugarová	Přesvědčivý interpretační projev, protože technika a rytmus jsou jen předpoklady.
Kolař	Zaujme mě určitě přesvědčivost výkonu nebo nejistota, ta první mě vždy potěší. V druhé řadě stylovost nebo nestylovost, ve třetí rytmičnost nebo nerytmičnost. Spolupráce s nástrojem a to, jestli je daný nástroj vhodný pro interpretovanou hudbu. Tyto aspekty většinou působí současně.
Kšica	Myslím, že úplně cokoliv, že to opět není jen nějaká jedna věc.
Moravetzová	Asi cokoliv...
Rafaja	Především osobní vcítění dodržující styl nebo nějaký nápad s ozdobami, registrací apod.
Rajnoha	Živost, plasticita, napětí, atmosféra.
Svoboda	Dokonalost, přesvědčivost.
Tůma	Všechno výše zmíněné (správný vkus, dobrý styl, formální logika, zvuková průzračnost a přesvědčivost provedení).
Viktora	Téměř cokoliv nebo také nic.
Zahrádková	Zaujme mě především, když interpretace nese stopy pokorného přijetí obsahu hudby a přesto zůstane pojetí originální a přirozeně působivé.

Příloha 5g. Tabulka odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

10. Čím Vás může zaujmout sám interpret?

Anonym	Čímkoliv, co je zajímavé, překvapivé, neobvyklé a při tom hudebně zajímavé a přesvědčivé.
Černý	Jednotou své osobnosti s tou kterou hudbou. A vůbec - svojí osobností.
Hora	Osobitost interpretace, ne chtěná se snahou na sebe upozornit, ale vycházející z osobnosti hráče. Vyskytuje se na všech stupních - v ideálním případě i u studentů.
Klugarová	Již tolikrát zmíněnou přesvědčivostí.
Kolař	Kromě již zmíněných hudebních vlastností, to, jak se projevuje u nástroje, jestli je jeho projev uvolněný nebo ztuhlý. Jestli je interpret hudebně a sociálně empatický k posluchačům, jestli je přiměřeně oděn okolnostem jeho hudební produkce, jak se chová na pódiu či u varhan kůru, jaké emoce jeho hra vyvolává.
Kšica	Myslím, že úplně cokoliv, že to opět není jen nějaká jedna věc.
Moravetzová	Určitě muzikálností, někdy i třeba svým mládím a odvahou, taky třeba výborným rytmickým citem atd.
Rafaja	Nejen svojí hrou, ale i svým chováním. Teď v prosinci mne např. zaujala v Paříži Pauline Chabert pohybovou elegancí nejen při hře, ale i při manipulaci s rejstříky mezi skladbami. Její výkon byl promítán na plátno. Hrála výborně, měla gradačně sestavený program a to její chování velmi přispělo ke kvalitě výkonu i k zážitku publika.
Rajnoha	Přirozeností.
Svoboda	Smysl pro detail, jedinečná registrace.
Tůma	Pokorou vůči skladateli a pozorností vůči potenciálnímu posluchači.
Viktora	Téměř čímkoliv nebo také ničím.
Zahrádková	Zaujme mě, když varhaník vybere opravdu krásné barevné zvukové kombinace, dokáže svoji hru přizpůsobit nástroji a jeho zvukovým možnostem.

11. Jaký typ nástroje se Vám líbí nejvíce?

Anonym	To je těžké, mám rád každý nástroj, který má svůj charakter a hrané skladby na něm dobře zní. Problém je v tom, že ne všechny skladby budou dobře znít na každém dobrém nástroji. Přizpůsobit se musí interpret tím, že vybere vhodné skladby pro každý nástroj. (Ne každý to však dělá...)
Černý	Ten, na který právě hraji. U některých novějších nástrojů je to ale někdy těžké.
Hora	Obecně vzato - barokní hudba předpokládá jiný typ nástroje než romantická německá nebo francouzská. Vyplatí se volit program koncertu podle typu varhan, který je k dispozici.
Klugarová	To pochopitelně záleží na interpretované skladbě.
Kolař	Líbí se mi všechny nástroje, které mají určitý konkrétní a osobitý charakter, když to nejsou nástroje typu vox universalis, na které jde relativně zahrát vše, ale ve skutečnosti nic pořádně. Pokud bych měl volit, tak bych preferoval spíše romantický nástroj, ale inspirativní jsou pro mě samozřejmě i nástroje barokního rázu.
Kšica	Na to nelze jednoduše odpovědět, nelze vynést jeden typ nástroje nad všechny ostatní. Každý typ nástroje může mít své jedinečné přednosti, jakož i své osobité limity. Myslím, že podstatné je nechtít od daného nástroje, co nám nemůže dát, ale vystihnout, v čem je jeho hlavní silná stránka a s tou pracovat.
Moravetzová	Na jedné straně určitě mechanické varhany se zásuvkovou vzdušnicí, na druhé straně mám ráda typ tzv. symfonických varhan - pestrost všech možných barevných reistříků, více manuálů atd.
Rafaja	Určitě nemám nějaký ideální vzor, snažím se všude nacházet dobré stránky. I u horších nástrojů dokáže dobrý varhaník zvukově vytěžit a objevit zajímavé barvy. Určitě je dobré stylově restaurovat nástroje minulých epoch, ale pro současnost, zejména u větších nástrojů, jsem pro typ univerzálního nástroje s mechanickou hrací trakturou a elektrickou registrační trakturou. Např. u nás v Pardubicích máme klasický hlavní stroj vylepšený o kornet, barokní pozitiv a romantický žaluziový stroj (Gamba, Vox coelestis, Vox humana, velmi účinná žaluzie apod.)
Rajnoha	Ten, na který právě hraju. Kromě těch zpravených... ;-)
Svoboda	Ten, který je vhodný pro konkrétní repertoár. Např. Bach - Silbermann, Hildebrandt... Widor - Cavallé-Coll...
Tůma	Všechny rozličné typy. Nejméně nástroje primárně usilující o schopnost vyhovět veškeré literatuře.
Viktora	Nemám žádný nejoblíbenější typ nástroje.
Zahrádková	Velmi se mi zvukově líbí nástroje A. Cavallé-Colla.

Příloha 5h. Tabulka odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

12. Tvorba jakého skladatele/skladatelů se Vám líbí nejvíce?	
Anonym	Nechci jmenovat, těch autorů je více.
Černý	Nemám preference. Mistr Perotinus mě uchvacuje stejně, jako Bach nebo Dvořák. Tedy spíše jde o to, z jakého zdroje čerpají. V tom smyslu mám problém se stále přítomnou doktrínou moderní avantgardy, takovým hudebním komunismem. Nejde o příkrost zvuků, rád hraji i velmi moderní díla. Zajímá mě, z čeho ta díla pocházejí, konstrukce až na druhém místě.
Hora	Líbí není ten pravý výraz. Zajímá mě velice hudba 20.století – Hindemith, Messiaen, z českých autorů Janáček, Kabeláč, Těm, Milan Slavický a další.
Klugarová	Francouzský romantismus, Olivier Messiaen a Petr Eben.
Kolař	Z varhanních autorů Widor, Vierne, Reger, Bach, Mozart, Pachelbel, Werner.
Kšica	Z každé epochy je mnoho vynikajících autorů.
Moravetzová	Těžko odpovědět, protože správný varhaník podle mne má ovládat působivě interpretovat všechny styly (od raného baroka po hudbu 21. stol.). Jmenovitě, ale nerada, protože některé nezmíním a mám jich ráda prostě moc! Varhanní hudba je totiž oceán skladatelů... G. Böhm, D. Buxtehude, J. S. Bach, F. M. Bartholdy, J. Brahms, A. G. Ritter, S. K. Elert, C. Franck, A. Guilman, C. S. Säens, L. Vierne, K. Slavický, O. Mácha, P. Eben...
Rafaja	Oblíbených autorů je hodně a s přibývajícím věkem a znalostí se okruh ještě rozšiřuje. Ale určitě k hlavním patří Bach, Franck, Reger, Messiaen, Duruflé, Eben. Velmi mne potěší, když objevím nějakou neznámou věc od méně slavného autora, která mne zaujme - z poslední doby jmenuji alespoň Sonatinu a moll Sigfrida Karg-Elerta, kterou jsem zaslechl v pravidelných Varhanních hodinách na rádiu Bayern Klassik (vždy pátek ve 22.05). Noty jsem teď koupil v Paříži. V odpovědích nemohu zapomenout uvést sledování programů zejména rozhlasových stanic ať už našich (Vltava, D dur), tak zejména těch zahraničních (Bayern Klassik, Oesterreich 1, France Musique, BBC 3). Tam jsem nasbíral hodně inspirace a rozšířil si zvukový archiv díky možnosti slyšet nejvýznamnější světové varhaníky a nejslavnější světové nástroje. Dříve to byly i některé televizní programy z Francie, které ale už buď zanikly nebo jsou kódované, ale z těch dob mám také slušnou sbírku videonahrávek, která slouží k mé inspiraci i k názorné výuce našich studentů.
Rajnoha	J. S. Bach
Svoboda	Bach, Händel, Zelenka, Mozart, Beethoven, Dvořák, Brahms, Reger, Respighi, Stravinskij, Prokofiev, Kabeláč, Eben, Escaich.
Tůma	J. S. Bach a mnoho dalších.
Viktora	Nemám žádného nejoblíbenějšího skladatele varhanní literatury.
Zahrádková	J. S. Bacha, D. Buxtehudeho, M. Durufleho, P. Ebena a O. Messiaena.

13. Nakolik jste ovlivněn svým pedagogem hlavního oboru na konzervatoři nebo na Akademii?

Anonym	Domnívám se, že téměř každý začínající interpret je více, nebo méně na začátku své kariéry ovlivněn svým pedagogem nebo pedagogy. To jsou první lidé, kteří začínajícího interpreta formují. Ale je podle mého názoru povinností každého takového interpreta, aby hledal další a další podněty, které budou dále formovat jeho uměleckou osobnost.
Černý	Zcela. Bez Jana Hory bych možná na varhany vůbec nehrál. Naučil mě nejen řemeslo, ale i přístup k němu a důslednost. Např. jeho metodu položení základů polyfonního myšlení by tolik studentů dnes potřebovalo! Své názory (dodnes) často podrobuji zkoušce jeho silnou osobností. Jsem rád, že mohu stále čerpat z jeho ohromného vědění. Jaroslav Tůma mi otevřel dveře k analýze prostředků, jak vyjádřit své hudební citění. Svými praktickými radami ohledně konkrétního cvičení mě inspiruje i pro moji dnešní práci pedagoga. Ovlivnil mě i v tom, že neexistuje jediná správná interpretace a škála prostředků je takřka neomezená. Oba mí učitelé jsou mi na doživotní stráž: když hraju, chtěl bych, aby nebyli zklamání, kdyby mě náhodou slyšeli. Přesto si myslím, že jsem se mohl vydat svou vlastní cestou a podobně bych chtěl, aby se i mí žáci vydali svou vlastní cestou. Není nic horšího, než když se žák stane kopií svého učitele.

Příloha 5i. Tabulka odpovědí vyučujících na výzkumné otázky

Hora	V podstatě jen v začátcích koncertní činnosti. Vzhledem k tomu, že jsem konzervatoř absolvoval 1956 a AMU 1960, což je dávnověk a vývoj varhanní interpretace šel mílovými kroky kupředu, tak málo.
Klugarová	Teď už samozřejmě ani v nejmenším. Ale vynikající základy mně dal můj první pedagog na konzervatoři prof. Josef Černocký, což jsem si pochopitelně v patnácti letech neuvědomovala. O 10 let později jsem začala studovat u prof. Milana Šlechty a v tomto případě se jednalo o rozebírání různých interpretačních přístupů.
Kolař	Každý si určitě největší stopy pedagogického působení odnáší v základech hudebního umění z konzervatoře a v oblasti šířky a znalosti repertoáru z akademie. Svým oběma pedagogům jsem za mnohé velmi vděčen.
Kšica	Jistě velmi, ale nelze to přesně změřit.
Moravetzová	Ovlivněna jsem určitě všemi pedagogy, které jsem měla, jak na konzervatoři (2 profesori), tak na JAMU (také 2 prof.). Musím ale jmenovat podle mne génia, který mi asi nejvíce dal: Leo van Doeselaar - holandský varhaník a klavírista, který mne učil na Hochschule der Künste v Berlíně (3 semestry).
Rafaja	V začátcích studia na konzervatoři hodně - tam šlo hlavně o technické zvládnutí. Postupně ale s rozšiřováním zkušeností a poslechem koncertů a nahrávek se vyvíjela schopnost vlastního názoru. Jako kantor jsem byl zpočátku poměrně direktivní (vzpomínám, jak jednou přijela jedna moje studentka z neúspěšných zkoušek na AMU s tím, že jí bylo řečeno, že všichni moji žáci hrají stejně...) Dnes jsem velmi tolerantní, žáci si většinou vybírají repertoár sami a já jen koriguji, aby byl v dané chvíli vhodný. Nenutím nikoho, aby hrál podle mne, ale opravuji to, co už překračuje stylové hranice a nabízím různá řešení, ze kterých by si eventuálně mohli vybrat, ale vždy se snažím, aby byli osobní a zaujatí. Mým vůbec nejdůležitějším cílem je "nastartovat" své žáky, vzbudit v nich zájem a zápal a rozvíjet jejich specifický talent, který je u každého jiný. Vždy svým žákům říkám, že je mnohem lepší (byť i nedokonalý) originál než sebelepší kopie.
Rajnoha	Všemi pedagogy jsem ovlivněn přibližně rovnoměrně. Ovšem za nejsprávnější ovlivnění považuji výuku, kdy je žák spíše inspirován, takže k ovlivňování v pravém slova smyslu téměř nedochází, protože si člověk vybírá jen to, co v něm samém už nějak rezonuje. Taková výuka patří spíše na Akademii. Z tohoto pohledu jsem byl sice velmi silně ovlivňován a formován na konzervatoři, ale na vysokých školách jsem se nechal ovlivňovat mnohem více, a to tvůrčím způsobem. Nejvíce ze všeho mě pak posunula dopředu práce na sobě samém bez přímých vlivů pedagogů hlavního oboru.
Svoboda	Pravděpodobně značně, což je asi logické.
Tůma	Hodně, ale nejen jimi.
Viktora	Všichni moji pedagogové mě velice ovlivnili.
Zahrádková	Studenti si nesou od pedagogů interpretační zvyky, tomu se nikdo zcela nevyhne a je to tak v pořádku, základem je, aby student zůstal otevřený pro další a další inspirace a neustrnul v myšlení někoho jiného. Lépe je jít cestou dlouhou, hrbolatou, nejistou, komplikovanou, než jít ve šlépějích někoho jiného. Neboť cesta pedagoga není cestou studenta, i společnost, kultura, pohledy na interpretace, vše je v neustálém pohybu. To je potřeba mít stále na paměti.