

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

FLEXIBILNÍ KLARINETISTÉ

Čeští interpreti s přesahem do příbuzných nástrojů a žánrů

Věra Kestránková

Vedoucí práce: prof. Jiří Hlaváč

Oponenti práce: prof. Vlastimil Mareš, Mgr. Igor Františák, Ph.D.

Datum obhajoby: 5. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Interpretation and Interpretation Theory

DISSERTATION THESIS

FLEXIBLE CLARINET PLAYERS

Czech interpreters with overlap into relative instruments
and different genres

Věra Kestřánková

Supervisor: Prof. Jiří Hlaváč

Examiners: Prof. Vlastimil Mareš, Mgr. Igor Františák, Ph. D.

Date of thesis defense: 5. 9. 2019

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Flexibilní klarinetisté: Čeští interpreti s přesahem do příbuzných nástrojů a žánrů

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

Praha, dne 26. 6. 2019

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Datum odevzdání práce: 27. 6. 2019

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU.

Věra Kestřánková

Abstrakt

Tato diplomová práce s názvem Flexibilní klarinetisté je o českých klarinetistech po 2. světové válce, kteří měli přesah do příbuzných nástrojů (basklarinet, basetový roh a saxofon) a žánrů. Práce popisuje úskalí této flexibility a požadavky na interprety. K napsání této práce vedla skutečnost, že mnozí dnešní klarinetisté nemají zkušenosti se střídáním nástrojů a žánrů a rovněž nemají povědomí o významných flexibilních interpretech. Mnoho prací se zabývá skladateli a skladbami, ale interpreti jsou opomíjeni. Tato práce by měla tuto skutečnost napravit a inspirovat současné interprety k propojení více nástrojových a žánrových oblastí. První kapitola pojednává o problémech spojených se střídáním nástrojů, specifických nátiskových požadavcích a nástrojových možnostech příslušných žánrů. Druhá kapitola popisuje obecné vlastnosti a specifika příbuzných nástrojů. Ve třetí kapitole lze najít mnoho jednotlivých životopisů interpretů rozdělených do příslušných kategorií dle nástroje a žánru. Informace jsou získané z biografii, článků, nahrávek a rozhovorů s těmito osobnostmi. Čtvrtá kapitola zpracovává výsledky průzkumu mezi dnešními klarinetisty a saxofonisty. Práce obsahuje osobnosti interpretující artificiální hudbu, lidovou hudbu, jazz, swing, hudbu třetího proudu i alternativní hudbu.

Abstract

This thesis with name Flexible clarinetists deals with czech clarinetists after The Second World War, who were able to play on relative instruments (bass clarinet, basset horn, saxophone) and also across the different genres. Thesis also describes the problem of flexibility and requirements on flexible interpreters. To write this thesis led me a fact, that many today's interpreters have no experiences with instruments and genres changing and don't know famous interpreters who were able to change instruments and genres. Many thesis deal about composers and compositions, but interpreters are bit in oblivion. This thesis should fill this space and stimulate clarinet colleagues to connect wider regions of playing the instruments. The first chapter is mainly about the problems connected with playing to relative instruments, specifications of emboucher and instrumental possibilities of genres. Second chapter deals with general specifications and properties of relative instruments. In the third chapter are many short biographies of interpreters divided in groups of instruments and genres with the informations from memoirs of interpreters, available articles and interviews and recordings from past and today. Fourth chapter processes the answers of questionnaires from contemporary czech clarinetists and saxophonists. This thesis covers genres from artificial music through the folk music, jazz, swing, music of The Third Stream to alternative scene.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat především panu prof. Jiřímu Hlaváčovi, který mě celou prací provázel, směřoval ke správnému výběru osobností a přicházel s připomínkami na fakta, která by neměla v mé práci chybět. Také děkuji všem, kteří mi věnovali svůj čas k rozhovorům a úvahám nad danou tematikou. Rovněž děkuji respondentům mých dotazníků, bez kterých by měla práce charakter pouhé teoretické studie.

OBSAH

Úvod	9
1. Využití klarinetu a jemu příbuzných nástrojů	10
1.1 Osobní zkušenosti s příbuznými nástroji	11
1.1.1 Saxofon	11
1.1.2 Basklarinet	16
1.1.3 Basetový roh	20
1.2 Příbuzné nástroje v osnovách konzervatoří a vysokých uměleckých škol	22
2. Základní vlastnosti nástrojů, jejich podobnost a rozdíly	25
3. Žánry a směry využívající klarinet a jeho příbuzné nástroje a jejich hlavní představitelé na českém území v letech 1950–2000	31
3.1 Artificiální hudba	31
3.1.1 Basetový roh	31
3.1.2 Basklarinet	42
3.1.3 Saxofon	50
3.2 Lidová hudba – cimbálové muziky, dudácké muziky, dechové kapely a orchestry	57
3.3 Jazz – big bandy, swingové orchestry a dixielandy	61
3.4 Třetí proud	90
3.5 Alternativní hudba	96
4. Výsledky průzkumu na téma střídání příbuzných nástrojů	101
4. 1 Profesionální klarinetista a saxofon	102
4. 2 Profesionální saxofonista a klarinet	106
5. Závěr	111
6. Bibliografie	112
7. Přílohy	115
Seznam příloh	
Příloha č. 1 Foto Petr Sinkule a Zdeněk Tesař	115
Příloha č. 2 Přebal CD Due Boemi di Praga	116
Příloha č. 3 Rozhovor s Felixem Slovákem	117
Příloha č. 4 Foto klarinetisté/saxofonisté kapelníci	122
Příloha č. 5 Rozhovor s Pavlem Smetáčkem	123
Příloha č. 6 Výsledky průzkumu na téma střídání příbuzných nástrojů	126

Úvod

K vytvoření této práce mě inspiroval v podstatě sám život, a to život aktivního hudebníka, po němž je často vyžadována flexibilita. Flexibilita v širším slova smyslu. Pro klarinetistu to znamená schopnost střídat nástroje a žánry, reagovat na nečekané pódiové situace, a dokonce i na změny čistě technického ražení, například stav nástroje, kombinace plátků, hubiček a podobně. Taktéž musí být často klarinetista flexibilní jako pedagog, neboť musí být schopen učit hru na klarinet i jemu příbuzné nástroje. Pod názvem Flexibilní klarinetisté je možno si představit mnohé, proto práci doplňuje podnázev Čeští interpreti s přesahem do příbuzných nástrojů a žánrů.

První dvě kapitoly této diplomové práce pojednávají o samotné podstatě příbuzných nástrojů klarinetu, tedy basklarinetu, basetového rohu a saxofonu, problematice střídání těchto nástrojů a možnosti jejich využití v praxi. Každý tento nástroj má specifické vlastnosti, které je potřeba při hře na něj cítit a respektovat. Snažím se zde zmiňovanou problematiku rozvinout a popsat jak prostřednictvím vlastních zkušeností, tak i historickými fakty a názory významných osobností české hudební scény. Dále zde věnuji prostor osnovám českého hudebního školství, které dokazují, že střídání nástrojů je po klarinetistech nepochybně vyžadováno již při studiu na konzervatořích. Obsáhlá třetí kapitola je v podstatě výčtem hudebních osobností, tedy flexibilních klarinetistů, kteří byli a jsou výjimeční svou schopností střídat jak různé nástroje, tak i hudební žánry na profesionální úrovni. Vzhledem k četnosti těchto osobností na českém území jsem výběr přibližně omezila lety 1950–2000 a každé věnovala různě obsáhlý životopis v závislosti na dostupných informacích. Snažila jsem se taktéž vybrané představitele přehledně zařadit do jednotlivých kategorií příslušných žánrů a nástrojů, i když mnohé z těchto instrumentalistů lze vysledovat napříč více kategoriemi. Aby práce nebyla jen sondou do minulosti, čtvrtou kapitolu jsem věnovala průzkumu mezi současnými aktivními klarinetisty a saxofonisty ve věkovém rozmezí 20–45 let, kterých jsem se prostřednictvím internetového dotazníku ptala na otázky týkající se střídání příbuzných nástrojů, jejich osobních zkušeností z praxe aktivního hudebníka i z praxe pedagoga.

1. Využití klarinetu a jeho příbuzných nástrojů

Klarinet je díky svému zvuku a tónovému rozsahu velmi využívaným nástrojem napříč všemi hudebními žánry. Najdeme ho v hudbě klasické, ať už orchestrální, komorní či sólové, nechybí v jazzové hudbě, od počátků dixielandu po velké moderní big bandy typu Orchestru Stana Kentona, můžeme ho slyšet v hudbě lidové, která obsahuje cimbálovou muziku, dudáckou muziku, malé dechové soubory i velké dechové orchestry. Kdybychom hledali mimo naše území, je typickým nástrojem pro židovskou hudbu klezmer či balkánskou dechovou hudbu. Tam, kde zvuk klarinetu barevně nestačí a autoři nebo aranžéři chtějí rozšíření zvukové škály, nastupují místo klarinetu saxofony, basklarinety nebo basetové rohy. K tomu mají tyto nástroje výraznou výhodu, že na jejich zvládnutí stačí jeden hudebník. Proto je vždy přínosem, když patříme mezi takto všestranné instrumentalisty. Pak v podstatě platí, že čím širší nástrojový potenciál, tím větší hráčské a umělecké možnosti.

Z vlastní zkušenosti vím, že ke hře na příbuzný nástroj, ať se jednalo o saxofon, basklarinet či basetový roh, mě vedla až poptávka po koncertním vystoupení nebo výpomoci na tyto nástroje. Každého hudebníka motivuje jakákoli šance hrát, a proto jsem, několikrát bez rozmyslu, souhlasila s nabídkou, aniž bych věděla, jestli daný repertoár na požadovaný nástroj zvládnou.

Opakovaně jsem potom zápolila s různými nástrahami, ale vždy mi tyto situace pomohly v další hudební činnosti a posunuly mě dál. Při koncipování své disertační práce jsem se snažila proniknout do minulosti a zjistit, jestli moji předchůdci měli stejnou motivaci, nebo je ke hře na příbuzný nástroj vedly jiné důvody. Totéž se týká i žánrových přesahů. V tomto ohledu si ovšem myslím, a moje zkušenost to potvrzuje, že inklinace k jiným žánrům pramení z osobnostní podstaty a výchovy. Proto jde v mém případě ke směřování zájmu o českou dechovou hudbu, ke které mě od dětství vedl můj otec. Naopak k jazzové hudbě jsem nikdy vedena nebyla a začínám ji objevovat společně s nově poznanými lidmi, kteří se jí věnují.

1. 1 Osobní zkušenosti s příbuznými nástroji

1.1.1 Saxofon

Moje první setkání se saxofonem proběhlo v 15 letech. V té době jsem už hrála na klarinet v dechovém souboru Chodovarka, kde byl kapelníkem můj otec Jan Kestřánek. Rozšiřování repertoáru vyžadovalo i pestřejší obsazení nástrojů. Nasnadě bylo využití saxofonů a já byla jediná v sekci, kdo na saxofon ještě nikdy nehrál. Nezbyvalo než se přizpůsobit a hru na saxofon zvládnout. Nikdy jsem nebyla na žádné výukové hodině, pouze mi byl vysvětlen princip hry a hmatová podobnost s dvoučárkovanou oktávou na klarinetu. Zbytek už jsem zvládla sama. Nešlo tehdy o žádné virtuózní party, ale o jednoduché doprovodné melodie. Saxofon jsme však v běžné praxi moc dlouho nevyužívali a můj altový saxofon ležel dlouho ladem. Až v posledních ročnících studia na konzervatoři vyvstala situace, kdy jsme potřebovali v rámci Chodovarky založit ještě taneční septet, který by tvořil, během plesů a tanečních zábav, protipól dechovému orchestru. Vznikl tedy FOX band v obsazení altový a tenorový saxofon, trombón, trubka, klávesy, bicí nástroje a zpěv. Zde se nároky na saxofonovou hru začaly stupňovat. Mezníkem pro mne ovšem byla až nabídka Orchestru Berg během mého bakalářského studia k účasti na projektu Cinegoga, ve kterém se hrála nově vytvořená hudba ke starému filmu s židovskou tematikou s názvem *East and West*. Autor Jan Dušek ji postavil na střídání hudby židovské a americké. Orchester byl rozdělen na dvě skupiny, přičemž saxofony patřily do sféry americké. Požadavkem byl altový a sopránový saxofon, se kterým jsem do té doby neměla žádnou zkušenost. Při náhledu do not se zdálo, že to nebude problém a nabídku jsem přijala. Na první zkoušce se ale ukázalo, že saxofon dominuje v celé americké části orchestru, je lídrem, který má vůdčí roli při změnách rytmů a má mnoho sólových kreačí. Po různých peripetiích došlo ke zdárnému provedení skladby. Od té doby jsem byla Orchestrem Berg několikrát angažována jako saxofonistka, například pro představení na Nové scéně Národního divadla se skladbami *Rezonance na pěší vzdálenost* Jana Trojana a skladbou k němému filmu *M is for...* od Louise Andriessena. Kolegy v sekci byli vynikající klarinetista Irvin Venyš, hrající zde na saxofon, a saxofonista Roman Fojtíček.

Problémů, se kterými jsem se během hry na altový saxofon potýkala, bylo mnoho. Nejzásadnějšími z nich byl příliš pevný klarinetový nátisk a nástrojové ladění. Abych

dosáhla ideální intonace, musela jsem hodně měnit intenzitu stisku hubičky a plátku, to mělo za následek rozkousaný spodní ret a následně bolestivou hru. Problémem byla i hra tónů od fis³ výše, kdy jsem musela užívat velký nátiskový tlak. S tímto úskalím se potýkám dodnes i přesto, že se vše výrazně zlepšilo. Od kolegů saxofonistů jsem dostala mnoho rad, včetně té, že se dá hrát na saxofon zcela uvolněně, dokonce bez většího přehnutí spodního rtu přes zuby. Tento styl hry mi sice připadal velmi relaxační, ale kladl velké nároky na spotřebu dechu a opět ovlivňoval mou dosud neusazenou intonaci, takže se k němu v současnosti uchyluji jen občasně.

Dnes už pro mě intonace není velkým problémem, nepřisuzuji to ovšem zlepšení mé saxofonové hry, ale celkovému hudebnímu progresu a ustálené intonační představitivosti vycházející z mého hlavního oboru, tedy klarinetu. Na sopránovém saxofonu mám v rámci intonace stále velké rezervy. Jistě je to tím, že na něj hraji velmi zřídka. Co se týče hmatových úskalí, téměř jsem se s žádnými nesetkala, snad pouze v případě hledání vysokých tónů nad f³ či hmatů pro multifonika (vícezvuky). V rámci prstové techniky mají myslím klarinetisté výhodu, protože jsou zběhlí ze svého náročného klarinetového repertoáru. V tomto ohledu je také důležité zmínit fakt, že saxofon na rozdíl od klarinetu přefukuje do oktávy, kdežto klarinet do duodecimy. To s sebou nese také úplně jiné spektrum alikvotních tónů. Přefuk do oktávy je přirozenější a neklade vysoké nároky na prstovou techniku. U klarinetu máme jiné hmaty pro každou oktávu, alikvotní tóny jsou velmi specifické a je potřeba často tón barvit tak, aby zněly požadované alikvóty. Může se tedy stát, že to, co se při hře projevuje jako intonační nepřesnost, je pouze odchylkou alikvotního spektra. To vše vede k užívané praxi, kdy interpret cvičí soustředěně na klarinet, nemusí stejnou měrou cvičit na saxofon, a přesto je na něj schopen kvalitně odehrát požadovaný repertoár. Naopak je to ovšem nemožné. Pokud bych cvičila pouze na saxofon, nemohu v žádném případě zahrát kvalitní vystoupení na klarinet. Okamžitě je to rozpoznatelné ve zvuku. Možná by se v tuto chvíli bouřili profesionální saxofonisté, s argumentací, že klarinetisté by do jejich profese neměli vůbec zasahovat, ale na obhajobu klarinetistů je potřeba uznat, že vysoké procento saxofonistů není schopno kvalitně zahrát na klarinet, a to jak technicky, tak zvukově. Toto tvrzení je ostatně podpořeno zkušenostmi a výroky předchozích hráčských generací, v nichž byla paralelní hra na oba nástroje běžným požadavkem

(K. Krautgartner, F. Havlík, J. Kopáček, V. Tymich, K. Dlouhý, M. Kopecký, A. Rybín, J. Stárek). Mimochodem se stejnou argumentací a výhradami se setkáváme i v případě cembalistů vůči klavíristům, violistů vůči houslistům a baskytaristů ke kontrabasistům. Jako by paralelně nástrojové kariéry Josefa Suka, Josefa Hály či Petra Koříňka nic neznamenal.

Jako poslední výhodu vidím skutečnost, že jako klarinetistce mi nedělá naprosto žádný problém výběr plátků na saxofon. Hrají téměř všechny. Na sopránový saxofon je možné používat klarinetové plátky, které mají oproti saxofonovým pevnější zvuk.

Při hře na saxofon v rámci tanečního septetu se potýkám nejčastěji s problémem bolesti zad, protože při koncertech stojíme i několik hodin na pódiu. Našla jsem z této situace východisko, kdy místo běžného saxofonového závěsu kolem krku používám postroj, který rovnoměrně rozloží tíhu nástroje na celá záda.

Hudebně je pro mne hra v tanečním souboru celkem bezproblémová. Jediné úskalí spočívá v ozvučení saxofonu (mikrofon připevněný na korpus nástroje) a volba správné dynamiky pro konkrétní účely. To znamená, že tutti místa, i když jsou mnohdy velmi exponovaná ve vysokém registru, musím hrát o dynamiku méně, než by vyžadovala akustická hra. Naopak sóla hraji ve zvukové bilanci tak, aby se mi hrála vyrovnaně a přirozeně, a přesto byla v rámci souboru výrazná. Pokud někdy hrajeme bez ozvučení, musím naopak při sólech využít veškerých sil, hrát co nejhlasitěji, a přesto udržet tónovou kulturu, což vyžaduje i enormní spotřebu dechu. Samozřejmě stále využívám klarinetový způsob tvoření tónu. Oproti tomu kolega hrající stejně jako já v Chodovarce na klarinet a ve FOX bandu na saxofon rozlišuje tvoření tónu na tyto nástroje. Zúčastnil se odborného semináře se saxofonistou Pavlem Fiedlerem, kde se dozvěděl, jak správně tvořit tón na saxofon. Sám to popisuje jako hrdelní tón, tedy vytvářený v krku. Je slyšet, že v rámci hry na saxofon mu tato rada prospěla, ovšem byla kontraproduktivní pro hru na klarinet. Ztratil schopnost čistě nasadit tón a nedokáže se neslyšně nadechnout bez dalších nežádoucích zvuků. Proto si myslím, že klarinetisté mají oproti saxofonistům výhodu, že i klarinetovým způsobem tvoření tónu jsou schopni hrát výborně na saxofon. Obráceně už to tak není. Každý interpret by si tak měl včas rozmyslet, jestli se chce věnovat souběžně i klarinetu a vzhledem k tomu přistupovat opatrně při hlubším studiu saxofonové hry. Výše popisovaná metoda hry na saxofon je pravděpodobně

novinkou posledních desetiletí, protože pokud hledáme ve starších zdrojích, publikacích a metodikách, například ve *Škole hry na saxofon* od Stanislava Krtičky, nikde nenalezneme zmínku o tvoření tónu v krku. Stanislav Krtička píše pouze o uvolněných nátiskových svalech a tzv. non pressure způsobu hry a zmiňuje podobnost ve tvoření tónu s klarinetem.

V novější knize amerického jazzového saxofonisty Davida Liebmana *Technika hry na saxofon*, kterou do češtiny přeložil František Kop, je naopak úloze hrtanu při hře na saxofon věnována velká pozornost. Autor zde popisuje funkci hrtanu v běžném životě a při hře na saxofon. Hrtan umožňuje člověku s pomocí hlasivek vyslovovat a formovat hlásky. Celý popis práce hrtanu ústí v jeho logické, nevědomé využití při hře. Pokud učitel vede žáka ke hře s uvolněným či otevřeným krkem, myslí tím vlastně práci hrtanu. Cílem této metody hry je, aby hrtan svým pohybem sledoval sluchovou představu hráče. K tomu nám pomáhají soustavy nervových vláken, které řídí specifické impulzy k cílovým orgánům. V praxi to znamená, že hráč má sluchový nebo vizuální vjem (notový zápis), vnitřně si představí zvuk a spoluprací pohybů potřebných orgánů vytvoří zvuk. Tato reakce je u profesionálních hráčů vycvičena a vzniká přirozeně. Začínající hudebníci ji v sobě musí teprve vyvinout. K dosažení mistrovství takového tvoření tónu doporučuje Liebman nácvik hry na samotnou hubici nástroje, kdy ladění kontrolujeme bez pomoci nástroje a prstokladu, což je potřeba následně i při běžném způsobu hry. Prstoklady, dle jeho názoru, pouze usnadňují a urychlují proces proměn vzduchového sloupce. Nástroj považuje za jakýsi megafon, který zesiluje zvuk určený hlasivkami a vibrační plátku. Jeho návodem je cílená schopnost zahrát na samotnou hubici řadu tónů v rozsahu decimy. Osobně jsem tuto metodu zkoušela, ale z již zmíněných důvodů velmi opatrně. Shledala jsem Liebmanův způsob jako velmi složitý a těžko aplikovatelný. Souhlasím se zvukovou představou, kterou si hráč vytvoří a hrtan a hlasivky mu ji pomohou dosáhnout podvědomě. Zajímavým postřehem této knihy je ovšem sladování témbřů alikvótů s běžnými hmaty. Ty se totiž mezi sebou liší a v některých případech se rozcházejí až o půltón. Předpokladem je, že alikvót zásadně ladí s fundamentálek, a proto může být využit k doladění běžných prstokladů, které s daným alikvótem korespondují. Za normálních okolností totiž i u vynikajícího nástroje najdeme drobné odchylky v intonaci, což je u dechových nástrojů běžný problém. Zde se uplatní dobře práce hrtanu, kterým se dají tóny doladit, převážně tedy snížit. Základní kontrola ladění by

měla vycházet z proudu vzduchu tvarovaného hlasivkami a dutinou ústní. „Cílem sladování tónů je dosáhnout při normálním prstokladu stejnou bohatost a hloubku tónu, kterou slyšíme u alikvotů. Příčina kvality znění alikvotů je jednoduchá a vychází z akustických principů.“¹ Kniha Davida Liebmana je tedy jistě přínosem pro určité spektrum profesionálních saxofonistů, ale dle mého názoru je potřeba ji využívat s rezervou. Mohli bychom polemizovat, do jaké míry je zde popisovaný způsob tvoření tónu autentický s původním záměrem vynálezu saxofonu a jak široce je aplikovatelný pro hráče hrajícího pouze na saxofon a klarinetisty hrající na saxofon. Věřím, že pro ryzí saxofonisty je tento postup vhodný a žádoucí, ale po zkušenostech mého kolegy bych se do změny způsobu hry na saxofon nepouštěla.

Se saxofonem souvisí i má pedagogická činnost a je nutno podotknout, že svým studentům saxofonu vštěpuji stejné návyky jako klarinetistům. Přihlížím ale také k možnostem volnějšího nátisku. Většinou to ale bývá tak, že jak klarinetisty, tak saxofonisty nechám hrát tak, jak je jim to pohodlné, pokud to nepřináší žádné závažné zlovyky. Jsem totiž přesvědčena o tom, že přirozenost a individualita mohou být stálým přínosem pro další práci.

Základ pro hru na oba nástroje vychází z faktu, že při hře nesmí nic bolet. Pokud se dostavuje bolest, značí to přílišný tlak na plátek. V tomto případě je potřeba nátisk uvolňovat, což může být u některých začínajících hráčů problematické. Momentálně vyučuji 5 saxofonistů. Každý z nich má jiné nátiskové problémy, které se snažíme řešit, jak nejlépe umíme, ale stejně jako u klarinetu se uplatňuje někdy forma pokusu a omylu. Každý hráč je fyzicky i psychicky individuální a není možné použít na všechny stejný postup. U dospělých žáků je velkou výhodou, že už dokáží popsat, co přesně dělají a zda se jim hraje komfortně. Nejčastějším a nejzávažnějším problémem u žáků saxofonistů i klarinetistů je nesprávná technika dýchání. Studenti nechtějí uvěřit faktu, že správný dech vyřeší i problémy nátisku a výrazně jim ulehčí hru na nástroj. Je tedy nutno dodat, že nejen žáci se učí novým postupům a řešením, ale i učitelé se stále snaží zdokonalit ve výuce, aby co nejlépe vyhověli všem individuálním požadavkům studentů.

¹David Liebman. *Technika hry na saxofon*. Bärenreiter Praha, 2003, s.23.

1.1.2 Basklarinet

Moje první setkání s basklarinetem proběhlo ve čtvrtém ročníku konzervatoře, kdy jsem byla přizvána ke spolupráci s belgickým skladatelem a dirigentem Andreasem Mehringerem. Tento hudebník spolupracoval s Konzervatoří České Budějovice již podruhé. Kolega klarinetista, obsazený v předešlém roce, mě upozornil, abych se naučila na basklarinet, že bude jistě jako minule vyžadován. Vypůjčila jsem si tedy školní basklarinet a začala se s ním seznamovat. Když jsem přišla na první zkoušku souboru, skladatel se divil, proč si nesu basklarinet, když není potřeba. Naučila jsem se tedy hrát na další nástroj celkem zbytečně, ale mohla jsem potom díky tomu přijmout další nabídky. Nejzásadnější byl rok 2011 a studentský počín na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze, kdy jsme na popud kolegyně Hany Tauchmanové založily dívčí klarinetové kvarteto, kde jsem začala hrát velmi intenzivně na basklarinet. Netušily jsme tehdy vůbec, kam naše snažení dospěje. Původní úmysl spočíval nejdříve čistě ve studijní povinnosti na poli komorní hry. Dnes kvartet Cantarina Clarinete vystupuje po celé České republice na mnoha významných kulturních akcích a několikrát vystoupil i v zahraničí.

Jako basklarinetistka jsem během studia byla často oslovována kolegy skladateli k premiérovému uvedení jejich skladeb - (např. Jiří Lukeš, Jan Trojan, Tomáš Sýkora, Petr Hora, Antonín Hradil) a postupem času jsem vypomáhala i v některých symfonických orchestrech (Orchestr hl. města Prahy FOK, Plzeňská filharmonie, Orchester Berg).

Hra na basklarinet pro mne nepředstavuje žádný problém, ba naopak se s tímto nástrojem od počátku cítím velmi jistě a dobře. Jedinou drobnou komplikací je používání klapek pro tóny *malé es* až *velké c*. Tyto klapky B klarinet nemá, takže nejsem zvyklá je často využívat v běžné klarinetové praxi. Navíc každý výrobce basklarinetů má tyto klapky uspořádané trochu odlišně a přechod mezi různými nástroji bývá v tomto směru matoucí. Dnes už ale třetím rokem hraji na vlastní basklarinet Yamaha, čímž se změním v prstokladech už mohu vyhnout. Nutno dodat, že tyto inkriminované klapky obsluhují oba malíčky a palec pravé ruky.

Z hlediska mechanických problémů si musíme dávat pozor při sestavování a rozkládání nástroje. Mechanika je velmi citlivá na jakékoli hrubší zacházení a při ohnutí některé klapky, osičky či můstku může dojít k vyřazení nástroje z provozu. Největší potíží způsobuje na každém basklarinetu soustava přefukovacích klapek,

kteřá je velmi složitá a vyžaduje přesné seřizování mechaniky. I tak je důležité nastavit eso do ideální polohy, aby klapky na sebe dokonale doléhaly. U mého nástroje se tento problém vyskytuje často. Po odborném seřizování klapka fungovala bezproblémově zhruba 2 měsíce a potom opět nedoléhala. Tento problém se objevuje většinou jen při koncertech, doma a na zkouškách klapka funguje. Jde patrně o reakci nástroje na vlhkost vzduchu a teplotu prostředí, v němž hraji. Tuto občasnou závadu řeším nataženou gumičkou mezi esem a přefukovací klapkou, která je pro mne pojistkou, že klapka bude pracovat správně (viz obrázek č. 1).

Obrázek č. 1



Při hře na basklarinet je potřeba také věnovat péči intonaci středního registru a při využití vysokých tónů hledat speciální hmaty. Hmaty převzaté z klarinetu v tomto případě nelze využívat, i když jsou ve zbytku rozsahu totožné.

V rámci hry na basklarinet v kvartetu se setkávám se zajímavou problematikou akustiky. V mém partu převažuje úloha doprovodného basu, který musí být sice výrazný a přesný, nesmí ale zastínit melodii. K docílení tohoto úkolu využívám široké spektrum způsobu nasazení a práci s dozvukem a akcenty. Často z tohoto důvodu nectím doslovně notový zápis a některé basové noty, které jsou vypsány ve staccatu, hraji dlouze, aby vytvořily potřebný podklad pro ostatní hlasy. A naopak pokud některé basové tóny příliš ční a přeznívají, musím je zkracovat a odlehčit. Pokud mám v basklarinetu psané sólo, musím hrát velmi exponovaně, aby v kontextu vyšších hlasů můj nástroj vynikl. Sóla jsou totiž často psaná v jednočárkované a dvoučárkované oktávě, kde není basklarinet znělý tolik jako v nízké poloze. V případě,

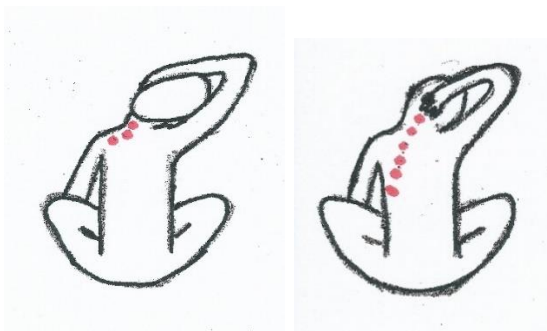
že mám sólo, musí B klarinety využívat nižší dynamiku, aby byl vedoucí hlas v basklarinetu stále slyšitelný.

Dalším specifikem je nahrávání ve studiu, kdy se basové tóny lidskému uchu ozývají v tempu, na nahrávce se ovšem jeví, jako by byly opožděné. Proto je potřeba s tímto jevem počítat a při nahrávání být striktně v tempu s pocitem drobné nedočkavosti. V otázce technické zdatnosti basklarinetové hry nemůže být dnes řeč o větších komplikacích. Z podstaty nástroje vychází většina skladeb a využívá především basové funkce. Není ale výjimkou, že se objeví skladba virtuózního charakteru. Zdatný klarinetista se s technickými pasážemi vyrovná bez nesnází. Komplikace může nastat, když má malé prsty a pohodlně nedosáhne na malíkové klapky. Ty vyžadují vzhledem ke své velikosti pevnější stisk a může se stát, že z virtuózní hry bolí ruce. Technické pasáže v extrémních hloubkách či výškách jsou obtížnější na vycvičení. Při hře vysokých tónů je potřeba udržet volný nátisk, přílišným tlakem jsou vysoké tóny velmi labilní a přeskakují do alikvótních tónů. To je asi největší riziko při hře vysokých tónů od c^3 výše. Totéž platí v případě, že do této polohy přicházíme většími intervaly z nižší polohy. Potom je velmi složité udržet nátisk tak, aby požadované tóny zazněly čistě.

A konečně se musím zmínit o největším riziku při hře na basklarinet, kterým je zdravotní stav krční páteře. Mnoho interpretů si tím prošlo a já nebyla výjimkou. Při hře na basklarinet je hlava vzhledem k hubičce v nepřírozeném postavení a hrozí skřípnutí nervů v krční páteři. To přináší například bolest hlavy či závratě. Je potřeba si na tyto komplikace dávat pozor a vyvažovat hru na nástroj nějakým kompenzačním cvičením, jinak může vše skončit nebezpečnými potížemi. Já jsem po půl roce intenzivní hry na basklarinet trpěla závratěmi a musela jsem pravidelně docházet na rehabilitace. Od té doby jsem poučena a snažím se těmto komplikacím předcházet cvičením na posílení zad a protahováním svalů krční páteře. Problémy se přesto občas vyskytnou, ale mívají přechodný charakter. Na obrázku č. 2 je znázorněno mnou osvědčené kompenzační cvičení prováděné v tureckém sedu. Nejdříve zakloníme hlavu do strany tak, aby se vytvořil mírný tah v trapézovém svalu, rukou držíme hlavu nad uchem a v tomto pnutí vydržíme asi 2 minuty. Poté hlavu skloníme dolů a ruku posuneme na temeno hlavy a opět vytvoříme tah. Oči při tom směřujeme na pravý bok, opět vydržíme asi 2 minuty. Po těchto dvou protahovacích cvicích spustíme ruce na kolena a hlavu srovnáme a skloníme co nejnižší k zemi a dále protahujeme svaly

krční páteře. Nakonec se pomaličku zvedáme, obratel po obratli, tzv. rolujeme tělo do vzpřímené pozice. Celou sestavu zopakujeme na druhou stranu.

Obrázek č. 2



Basklarinet se v komorních souborech nevyskytuje příliš často. Je sice nepostradatelnou složkou klarinetového kvarteta, ale v jiných ansámblech je obsazen zřídka. O to důležitější pak hraje roli. Patrně nejvýznamnější komorní skladbou s obsazením basklarinetu je *Dechový sextet Mládí* Leoše Janáčka. Několikrát jsem se podílela na interpretaci této skladby. Basklarinet zde plní jednak funkci doprovodnou, ale také sólovou. V první části skladby je basklarinetu svěřeno mnoho rytmických modelů, kterými výrazně doplňuje melodii ostatních nástrojů. Druhá část skladby začíná melodií v unisonu basklarinetu s fagotem, která se v návratu vrací pouze v sólovém basklarinetu. Během této části autor využívá basklarinet jako doprovodný nástroj, a to dlouhými pedálovými tóny. Tyto pasáže jsou velmi náročné na dech. Je nutné velmi pečlivě volit místa k nádechu, protože hudba plyne bez pomlky a všechny nepatřičné nádechy jsou slyšet, protože způsobí mezeru v akordickém doprovodu. Ve třetí části začíná basklarinet rytmickým doprovodem společně s fagotem a lesním rohem a zastává tuto úlohu průběhem celé části. Na tomto doprovodu je obtížné zahrát jej tak, aby první těžká doba zněla více než druhá lehká doba. Protože jsou to tóny b^1 a es^2 hrané s použitím oktávové klapky, vycházejí dynamicky přesně naopak. Je tedy potřeba druhou notu vždy dynamicky potlačit. V poslední části Janáčkovy *Mládí* má basklarinet úlohu sólovou, doprovodnou i rytmickou. V této části musí hráč na basklarinet prokázat i technickou zdatnost, protože některé pasáže jsou hmatově náročné. Je zde také požadováno velmi rychlé nasazení v šestnáctinových hodnotách, a to ještě v unisonu s hobojem. Celkově se podařilo autorovi docílit velmi zajímavé nástrojové barevnosti, přičemž si myslím, že spojení basklarinetu, fagotu a lesního

rohu je patrně nejvydařenější. Tato skladba se stala naprostým milníkem v komorním repertoáru basklarinetu, který se žádnému jinému skladateli nepodařilo napodobit.

1.1.3 Basetový roh

Můj první aktivní kontakt s basetovým rohem proběhl až v roce 2015, kdy jsem měla skvělou příležitost hrát společně s Lukášem Daňhelem a Škampovým kvartetem *Koncertní kus č. 2, Op. 114* Felixe Mendelssohna Bartholdyho. Koncert se konal na zámku v Žirovnici během mezinárodních klarinetových kurzů. Já jsem hrála na klarinet a Lukáš Daňhel na basetový roh. Tehdy jsem si myslela, že basetový roh se mě nikdy týkat nebude, protože se zaměřuji spíše na soudobou hudbu, kde se basetový roh prakticky nevyužívá. Změna ovšem nastala, když se Smíchovská komorní filharmonie rozhodla zařadit na koncert *Suitu z baletu Zrození Promethea* od Ludwiga van Beethovena. Ve druhé části této suity je velké sólo basetového rohu. Dirigent Smíchovské komorní filharmonie požádal o jeho interpretaci právě mě. Opět jsem vůbec netušila, co mě čeká. Dirigent mi zařídil zapůjčení basetového rohu a měla jsem dva týdny na seznámení se s nástrojem a nacvičení požadovaného repertoáru. Hlavní úskalí tentokrát spočívalo v choulostivém ladění a absolutní nezkušenosti s tímto nástrojem. Ladění basetového rohu in F znamenalo nezvyk. Dalším problémem byla částečná notace v basovém klíči. Hlavním požadavkem na toto provedení byla nátisková flexibilita, protože ostatní části skladby jsem musela hrát na B klarinet. Ve velkých profesionálních orchestrech se využívá více hráčů, kteří nástroje nemusí střídat, mně ovšem tento komfort dopřán nebyl. První provedení proběhlo koncertně v červnu 2016. Na tomto koncertě jsem hrála na starší basetový roh značky Selmer s hubičkou pravděpodobně vyrobenou na zakázku firmou Fr. Knopf. To byla údajně firma, která vyráběla i nástroje velmi dobré kvality v době, kdy v Čechách ještě nebyly běžně k dostání nástroje francouzských výrobců Buffet Crampon a Selmer. Hubička, kterou jsem měla k dispozici, měla čep s korkem téměř ve stejné velikosti, jako má B klarinet, jen čep byl o něco delší. Do esa, které bylo u půjčeného basetového rohu, ale pasovala dobře. Menzura hubičky byla ovšem širší než klarinetová a basetový roh se s ní dobře ozýval. Na tuto hubičku se osvědčily plátky na altový saxofon. Když jsem s tímto basetovým rohem zkusila zkombinovat svou hubičku Vandoren B40, zvuk byl hodně udušený a nebylo možné se do nástroje opřít větším tlakem dechu, protože se hned projevila tónová labilita.

O rok později došlo k repríze této skladby, tentokrát v baletním provedení. Pro toto představení jsem sehnala vlastní basetový roh, opět starší nástroj značky Selmer. Musela jsem si k němu ale opatřit opět tutéž hubičku, protože moje klarinetová hubička Vandoren B40 byla nekompatibilní. Eso tohoto nástroje bylo uzpůsobené na klarinetovou hubičku, a tak Knopfova hubička poněkud přesahovala délkou čepu eso. To mělo zásadní vliv na intonaci. Nicméně za těchto podmínek muselo představení proběhnout. Zkoušela jsem jiné možnosti, ale hlavním problémem bylo, že dnešní moderní basetové rohy se vyrábějí s širším vrtáním i s širším esem, do kterého vyhovují altové hubičky. Chtěla jsem si altovou hubičku koupit v domnění, že bude na můj basetový roh použitelná. Poradila jsem se ale s Lukášem Daňhelem a zjistila, že altová hubička je celkově širší a menzura nebude identická. Další variantou bylo nechat si vyrobit hubičku na zakázku, nebo si koupit altovou hubičku a nechat si k ní předělat eso, aby do sebe vše zapadalo. Náhoda mi ale přinesla další možnost. S naším klarinetovým kvartetem jsme začaly spolupracovat s firmou Buffet Crampon a ta nám dodala barevné hubičky Urban Play pro naše žáky. Jsou velmi lehké na ozev, a tak mě napadlo zkusit si na ně zahrát na basetový roh. Zkouška přinesla zjištění, že se jedná zatím o nejlepší variantu, kterou využiji při dalším provedení *Promethea*. Nástroj s nimi dobře ladí a s měkkým plátkem se dobře ozývá. Nedostatek je znát pouze v nízké poloze, kde je potřeba na plátek netlačit, aby měl dostatečný prostor vibrovat a spodní tóny nezněly zastřeně. Dalším specifikem hry na basetový roh je podobně jako u basklarinetu větší rozsah do spodní polohy a pro tyto účely přidané palcové klapky. Je to věc zvyku a cvičení, aby se interpret nepletl v používání těchto klapek a vyhnul se jejich záměně.

1. 2 Příbuzné nástroje v osnovách konzervatoří a vysokých uměleckých škol

Konzervatoře

Kontaktovala jsem všechny konzervatoře v České republice s dotazem, od jakého roku se u nich vyučují příbuzné nástroje klarinetu a jak jejich výuka probíhala.

Vrátily se mi velmi podobné odpovědi. Osnovy konzervatoří byly společné a schválené Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy a nejstarší, které zmiňují výuku příbuzných nástrojů jsou z roku 1982, někde 1984. Podle informací od vyučujících pedagogů probíhala tato výuka od nepaměti. Pravdou je, že na konzervatořích, kde tyto nástroje učili pedagogové hlavního oboru, využívali hodin příbuzných nástrojů spíše pro prohlubování studia hlavního oboru a výuka probíhala spíše fiktivní formou. Na některých školách dokonce neměli k dispozici ani nástroj, s jehož použitím by mohla výuka probíhat. Například na Konzervatoři v Českých Budějovicích se střídala období, kdy saxofon učil externista, s obdobími, kdy ho z personálních důvodů učil pedagog hlavního oboru. Naopak například na Konzervatoři v Kroměříži vyučovali příbuzné nástroje vždy externisté, kteří se na daný nástroj specializovali, a výuka opravdu probíhala. Další dodnes přetrvávající skutečností je, že na některých školách si studenti mohou vybrat, jestli budou jako příbuzný nástroj studovat saxofon, basklarinet nebo dokonce zobcovou flétnu (například v Českých Budějovicích). Někde jsou pro konkrétní ročníky určeny konkrétní nástroje.

V dnešní době se tato situace změnila. Vzhledem k tomu, že saxofon se na většině škol stal hlavním oborem, mají studenti klarinetu možnost chodit na příbuzný nástroj ke specialistům. U basklarinetu není změna tak velká, přestože se jako hlavní obor nikde nevyučuje. Využívá se především při předmětu orchestrální party, kde je přihlíženo k faktu, že u mnoha konkurzů do orchestrů je vyžadována hra na basklarinet nebo Es klarinet, a proto je snaha toto studium nezanedbávat. Basklarinetu také napomáhá komorní hra, na kterou se klade také stále větší důraz, a tak na školách vznikají například klarinetová kvarteta, kde je basklarinet nepostradatelný.

Zajímavou výjimkou je Konzervatoř Jana Deyla. Učební plány tehdejší Konzervatoře a ladičské školy Jana Deyla, schválené MŠMT 2. 10. 1995 pod č.j. 22628/95-24 s účinností od 1. 9. 1995, pro studijní obor 82-2-7,6 Hudba, zaměření dechové

nástroje, zahrnují povinný nástroj zobcovou flétnu, hra na příbuzný nástroj bez specifikace je uvedena mezi nepovinnými předměty. Následné učební plány schválené MŠMT č.j. 21490/2005-23 s účinností od 1. 9. 2005 počínaje 1. ročníkem pro tehdy nově koncipované kódy oborů 82-44-M,N/001 Hudba měla škola vymezené dechové nástroje na flétnu, klarinet, trubku, lesní roh a pozoun. Opět učební plány zahrnují povinnou hru na zobcovou flétnu, avšak mizí hra na příbuzný nástroj. Ten vystřídal předmět hra na hudební nástroj, což mohl být jakýkoliv (škola vyučovala 2 nástrojové obory).

Od 1. 9. 2012 Konzervatoř Jana Deyla a střední škola pro zrakově postižené vzdělává podle ŠVP 82-44-M,P/01 Hudba. Dechové nástroje mají v učebním dokumentu v 5. ročníku hru na příbuzné nástroje-hra na basklarinet a Es klarinet, hra na saxofon, zobcovou flétnu sopránovou, altovou, pikolu. Zobcová flétna je ale nadále také povinným předmětem pro dechaře.

Vysoké školy

Jazzové oddělení na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze bylo založeno v roce 2011 zásluhou prof. Jiřího Hlaváče. Otevřelo se 5 oborů – bicí nástroje, klavír, kontrabas, kytara a saxofon. Lze zde studovat jak v bakalářském, tak magisterském programu. Na saxofon nejprve učil Felix Slováček st. a František Kop. Felix Slováček vyučoval na oddělení 5 let a František Kop průběžně 4 roky. Nyní hru na saxofon vyučuje Luboš Soukup, výborný mladý saxofonista a skladatel, absolvent jazzové katedry v dánské Kodani. Od akademického roku 2016/2017 je oddělení povýšeno na samostatnou Katedru jazzové hudby.

Studenti klarinetu na katedře dechových nástrojů mohou studovat saxofon jako příbuzný nástroj a v tomto případě ho vyučuje prof. Jiří Hlaváč a Jan Mach. Stejně tak je možné studovat hru na basklarinet či Es klarinet.

Na Janáčkově akademii múzických umění v Brně bylo otevřeno oddělení jazzové interpretace v roce 2010. O rok dříve tomu předcházela výuka jazzových předmětů v rámci Operačního projektu ESF „Vzdělávání pro konkurenceschopnost“, která byla určena pro studenty klasických oborů.

Pedagogem saxofonu na oddělení jazzové interpretace byl od jeho počátku Rostislav Fraš, absolvent Konzervatoře Jaroslava Ježka a Jazzového institutu při Hudební

akademii v Katovicích. Studenti klasického klarinetu na JAMU mají možnost si na jeden akademický rok zapsat hodiny jazzového saxofonu u Rostislava Fraše. Umožněna je i hra na basklarinet a klasický způsob výuky hry na saxofon.

Na Fakultě umění Ostravské univerzity se jako na jediné vysoké škole v České republice vyučuje hra na saxofon v klasickém stylu. Jazzové oddělení zde není. Hru na saxofon vyučuje Zbigniew Kaleta, absolvent Janáčkovy konzervatoře v Ostravě, Institutu umění Ostravské univerzity v oboru hra na klarinet a Hudební akademie Karola Szymanowského v Katovicích v oborech hra na klarinet a hra na saxofon. V současnosti je prvním klarinetistou a saxofonistou Národního symfonického orchestru polského rozhlasu v Katovicích. Studium saxofonu je zde pojato především klasicky, ale klasický repertoár je doplňován o jazzové etudy a improvizaci, aby studenti nebyli zaměřeni jednostranně.

Studenti hlavního oboru klarinet nemají povinnost studia příbuzného nástroje, jedná se o volitelnou záležitost. Mohou studovat hru na basetový roh a basklarinet u Igora Františáka a Karla Dohnala a u externích pedagogů Jiřího Porubiaka a Jiřího Masného. Saxofon je na OSU považován za samostatný plnohodnotný nástroj a není zahrnován jako příbuzný nástroj klarinetu.

2. Základní vlastnosti nástrojů, jejich podobnost a rozdíly

Každý ze zmiňovaných nástrojů má svá vlastní specifika. Každý skladatel by měl znát alespoň základní vlastnosti zvuku, rozsah rejstříků a technické možnosti nástroje. Obzvláště v dnešní době, kdy mnoho skladeb vzniká pro konkrétního interpreta, je záhodno, aby se každý skladatel zamyslet nad tím, jestli právě jím vybraný interpret je především klarinetista a k tomu basklarinetista a saxofonista, nebo naopak profesionální saxofonista hrající také na klarinet. Z toho by poté měla vycházet podstata skladby.

Je třeba neopomenout fakt, že profesionální klarinetista pravděpodobně nebude mít technické problémy, co se týče rychlých běhů na saxofonu, ale může mu dělat potíže ozev hlubokých tónů, pro které je potřeba uvolněný nátisk, který mají naopak klarinetisté celkem pevný. Nesnáze může také skýtat hra vysokých tónů nad f^3 , ve kterých klarinetisté ze své běžné saxofonové praxe nejsou moc zběhlí.

Naopak saxofonista by mohl mít problém hrát technicky náročné pasáže na klarinet, a především s vytvořením plného koncentrovaného zvuku, ke kterému je potřeba pevný vycvičený klarinetový nátisk.

Klarinet

Jedná se o dřevěný dechový nástroj. Základem klarinetové rodiny je klarinet laděný v B, dále se běžně využívají A klarinety, Es klarinety (převážně v dechové hudbě, ale také při velkém obsazení symfonického orchestru), vzácnější jsou C klarinety a D klarinety. Pokud se tato ladění vyskytují, většinou se transponují na B klarinety. C klarinety se v poslední době stále častěji využívají v základních uměleckých školách při výuce menších dětí. Klarinet má psaný rozsah od malého e zhruba do c^4 , záleží na schopnostech každého hráče. Občas se můžeme setkat v partech a partiturách s tónem malé es. To proto, že dříve se běžně užívaly tzv. plnoklapkové klarinety, na které bylo možné tento tón zahrát. Takové případy, pokud jsou psané do B klarinetu, řešíme hrou na A klarinet, kdy se psané tóny transponují o půltón výš,

tedy hrajeme malé e. Svým zvukem je klarinet velmi flexibilní a jeho výhoda tkví především v technických možnostech hry rychlých virtuózních pasáží.

Charakteristikou klarinetu je přefukování do duodecimy, čímž vzniká specifická řada alikvotních tónů. Další jedinečnost klarinetu přináší pestrost jeho zvukových rejstříků od plně znějícího hlubokého šalmajového rejstříku, přes poněkud neznělý střední rejstřík v rozmezí tónů d^1 až b^1 , až k nejpoužívanějšímu vyššímu rejstříku od h^1 k vysokému rejstříku, který začíná tónem c^3 a nemá striktní ukončení.

Další kapitolou klarinetového zvuku jsou moderní efekty hry, ve kterých je klarinet vévodícím nástrojem, na který je možno produkovat téměř všechny efekty. Jako příklad jmenuji glissando, frulato, slap tón, cirkulované dýchání, dvojité staccato, různé perkusivní zvuky klapků či hra na jednotlivé části klarinetu.

Basklarinet

Basklarinet je stavbou mechaniky stejný jako klarinet, zní ale o oktávu níž a má v rozsahu směrem dolů ještě o několik tónů více. V současnosti se vyrábí basklarinety do malého es nebo malého c – tím je myšlen psaný zápis, znějící je ještě o oktávu níž. Basklarinet se notuje většinou v houslovém klíči, ale můžeme se setkat v symfonické hudbě s případy notace v basovém klíči (Richard Wagner, Gustav Mahler, Dmitrij Šostakovič) a někdy dokonce zároveň in A. Dříve se vyráběly i A basklarinety, ale dnes už se vůbec nepoužívají. Před vznikem basklarinetu byl nejnižším nástrojem klarinetové skupiny basetový roh, který potom, kvůli vzniku basklarinetu, takřka vymizel. Nejstarší zmínka o existenci basklarinetu pochází z roku 1772 od G. Lotta. Pro většinu klarinetistů, potažmo basklarinetistů není problém hrát virtuózně v rozsahu od malého e do h^2 , v nižších polohách je potřeba více procvičovat technické pasáže a rozhodně není možné hrát technicky vypjaté pasáže mezi tóny c-es. Například v takto nízké poloze si nedokážu představit hru chromatiky v rychlém tempu. Tóny c, cis, d totiž obsluhuje palec a přechod mezi nimi je technicky náročný. Totéž platí pro tóny nad c^3 , kdy se používají speciální basklarinetové hmaty, které jsou opět technicky náročnější, a proto doporučuji vyhnout se rychlým technickým pasážím v tomto rozsahu. Bylo by to jistě na úkor realizace skladby a spokojenosti autora.

Ohledně soudobých zvukových efektů je na tom dispozičně basklarinet podobně jako klarinet. Můžeme na něj tvořit multifonika s využitím speciálních hmatů, v menší míře glissando, vzhledem k tomu, že basklarinet má klapkami zakryté tónové otvory. Dírky pod nimi jsou příliš velké a samotné prsty by je nezakryly. Proto je možné využívat pouze glissando, které se produkuje uvolněním a následným přitažením nátisku. Nejlépe tedy vychází ve vysokých polohách. Naopak slap tóny doporučuji využívat v nízkých polohách, kde znějí velmi dobře a jejich tvoření je v této poloze bezproblémové. Na basklarinetu díky velkému počtu klapek a mohutnému rezonujícímu tělu vychází také velmi dobře nejrůznější klapkové klepání. Snadno se hraje frulato, které sice spotřebuje hodně vzduchu, ale zní dobře v jakékoli poloze. Jen je nutné dávat pozor na stále uvolněný nátisk ve vyšších polohách. Když je některý tón potřeba pro frulato nátiskem utáhnout, hrozí labilita. Pro jistotu doporučuji notovat frulato nejvýše do a². S ohledem na spotřebu dechu nedoporučuji využívat frulato pro příliš dlouhé fráze.

Dalším použitelným efektem jsou mikrointerval. V některých případech se dají využít stejné hmaty jako u klarinetu. Někdy bude jejich vytváření obtížnější kvůli zakrytým tónovým otvorům. Vibrato se na basklarinet realizuje bez problémů, převážně nátiskovou technikou, díky větším rozměrům hubičky. Dechové vibrato je složitější kvůli velké spotřebě dechu a není ho tedy možné využít na příliš dlouhou plochu.

Basetový roh

Basetový roh vznikl kolem roku 1770 a hojně se využíval do poloviny 19. století. Byl oblíbeným nástrojem W. A. Mozarta. Později se přestal používat z důvodu velkých technických obtíží hry, špatného ozevu, nevyužití v orchestru a také pro vznik basklarinetu a altového klarinetu, jejichž zvuk nahradil zvuk basetového rohu, který se tak stal přebytečným. Později ho začal používat ve svých operách Richard Strauss. V posledních desetiletích se dočkává opět vzestupu ve své moderní podobě. Dalo by se říci, že tento nástroj přežil staletí díky skladbám Strausse a Mozarta. Původní nástroje se velmi lišily od dnešních moderních basetových rohů, které jsou svou mechanikou velmi podobné klarinetu. Staré nástroje se ovšem stále využívají v rámci historicky poučené interpretace, a dokonce se podle starých modelů staví

nové nástroje vhodné pro autentickou interpretaci. Staré nástroje mají užší vrtání a jejich zvuk je oproti novým modelům subtilnější. Nové modely jsou průraznější a mohou se díky tomu využít i ve velkém orchestru.

Zvuk basetového rohu je velmi specifický, má tesknou a melancholickou povahu, a přesto dokáže zahrát hravě rychlé pasáže, i když zvukem, který je pro veselou náladu poněkud zadumaný. Basetový roh je laděný in F a jeho rozsah sahá do psaného malého c. Hubička se na něm používá klarinetová či altová. Ta je dle mého názoru pro zvuk basetového rohu vhodnější. S klarinetovou hubičkou zní basetový roh úzce a je obtížnější ho rozeznít. Znamená to ovšem opět nutnost flexibilního nátisku, který se dokáže přizpůsobit další velikosti hubičky. Výběr hubičky se zcela zásadně odvíjí od typu a stáří nástroje.

Basetový roh se notuje jak v houslovém, tak basovém klíči. Často se v rámci jedné skladby používají oba klíče s ohledem na právě užitý rejstřík nástroje. Tvorba tónu je celkem obtížná, a proto bych v rámci notového materiálu volila spíše klasické kusy, případně využití tradičních skladatelských postupů bez větších experimentů v podobě moderních efektů hry.

Saxofon

Saxofon narozdíl od již zmíněných nástrojů příbuzných klarinetu není vyroben ze dřeva, ale z kovu. I tak je řazen mezi dřevěné dechové nástroje. Příbuznost spočívá v používání plátku a hubičky k rozeznění tónu. Na rozdíl od klarinetu, basklarinetu i basetového rohu přefukuje saxofon do oktávy, a je tedy technicky snazší se na něj naučit hrát, protože postačí znalost základní řady tónů, která se při přefuku hmatově nemění. Saxofon vynalezl kolem roku 1840 Belgičan Adolphe Sax. Veřejnosti byl poprvé představen na výstavě v Bruselu roku 1841, rozhodujícím momentem pak byla jeho prezentace na Světové výstavě v Paříži v roce 1844. Původním záměrem Adolpha Saxe bylo zkonstruovat 14 typů saxofonů. Zrealizovat se podařilo jen některé. Prvním saxofonem byl basový nástroj laděný v C. Adolph Sax se snažil sestavit takový nástroj, jenž bude technickými možnostmi podobný dřevěným dechovým nástrojům a svým zvukem a průrazností se vyrovná žesťovým nástrojům. Saxofon byl původně navržen pro potřeby symfonických orchestrů, ale nebyl po

dlouhou dobu skladateli vůbec využíván, i když mu Hector Berlioz předvídal velkou budoucnost. Masově se rozšířil až s nástupem jazzu na přelomu 19. a 20. století.

Stejně jako klarinet je saxofon jednoplátkový nástroj, vrtání má ale kónické. Zahnutí korpusu je spíše praktickou záležitostí, aby saxofony nedosahovaly příliš velkých rozměrů. Na zvuk nástroje nemá toto zahnutí vliv a v praxi to dokazuje existence sopránových saxofonů, rovných i zahnutých. Dnes se využívají saxofony pojmenované podle lidských hlasů, tedy sopránový saxofon in B, altový saxofon in Es, tenorový saxofon in B a barytonový saxofon in Es. Existuje i sopraninový saxofon, mezzosopránový, basový saxofon a kontrabasový saxofon, ty se ale téměř nevyžívají. Zajímavostí je, že v *Boleru* Maurice Ravela je saxofonové sólo psané pro sopraninový saxofon, i když se dnes běžně hrává na sopránový saxofon. Přibližný rozsah saxofonu je dvě a půl oktávy, někteří profesionální hráči ale dokáží rozsah saxofonu výrazně rozšířit do vysokých poloh díky rozkmitání určitých alikvotních tónů. Hra v této poloze nazývané altissimová je technicky velmi náročná.

Na každý saxofon je potřeba speciální velikost hubičky a také jiné plátky, které jsou vždy širší než klarinetové. Nejpodobnější je svou velikostí plátek na sopránový saxofon, dokonce je možné místo něj používat klarinetový plátek. Všechny saxofony se notují v houslovém klíči a psaný rozsah je od malého b do f³. Nad f³ je již rozsah závislý na individuálních schopnostech každého hráče a nelze se spolehnout na to, že každý saxofonista ho zahraje.

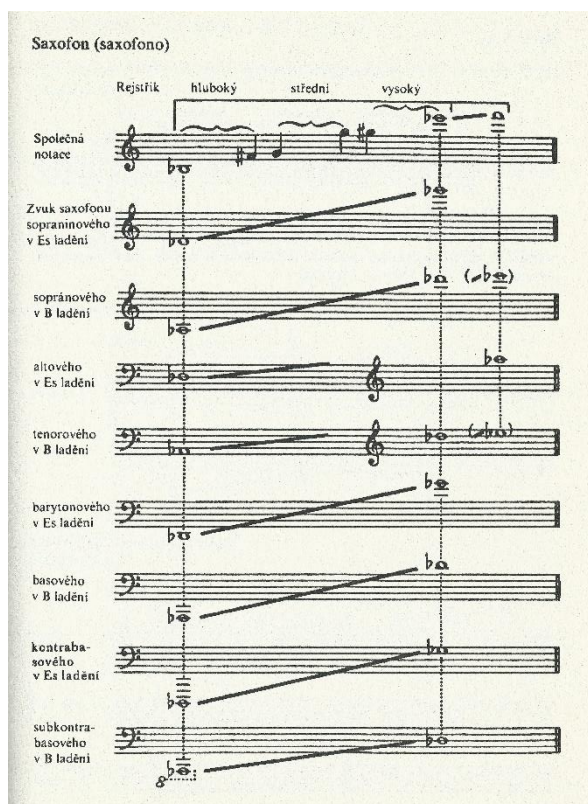
Na saxofon existuje mnoho možností způsobu tvoření tónu a využívá se při něm spousta moderních zvukových efektů. Vibrato jako jeden z nejdůležitějších prostředků typických pro dechové nástroje představuje přirozenou součást saxofonového tónu, dá se však zcela vynechat. Při hře na saxofon tvoříme vibrato několika způsoby. V první řadě lze využít dechových nárazů bránice. Vibrace zajistí též kmit v oblasti hrtanu a hlasivek tak, jak to známe od zpěváků, či pohyb čelisti nahoru a dolů (oblíbené u jazzových hráčů raných stylů), dále pak pohyb jazyka směrem k měkkému patru a jemný pohyb rtů, kterým vytvoříme nejjemnější druh vibrata.

Je potřeba dobře volit druh vibrata v souladu s repertoárem, osobitostí a charakterem fráze a také například výškou tónu. V nízkých polohách je lepší zvolit pozvolné vibrato, ve vysokých polohách naopak rychlejší.

Mezi moderní efekty patří například bowling, kdy saxofonista chrčí, bručí nebo vrčí za pomoci hlasivek. Tím se zvuk zdrsňuje a zní chraplavě. Dále se z moderních efektů používá glissando (především nátiskové), multifonika, slap tóny a klapkový klepot.

Obrázek č. 3

Rozsahy jednotlivých saxofonů



3. Žánry a směry využívající klarinet a jeho příbuzné nástroje a jejich hlavní představitelé na českém území v letech 1950–2000

V následujících podkapitolách se věnuji osobnostem české hudební scény, které byly schopny střídat ve své umělecké praxi buďto odlišné žánry, nebo různé nástroje. Většina z nich by mohla být zařazena ve více podkapitolách, protože málokterý z vybraných hudebníků zůstal pouze u jednoho příbuzného nástroje. Tyto všestranné umělce jsem tudíž zařadila do příslušné podkapitoly vzhledem k oblasti, ve které se jevíli jako nejaktivnější. Přesto jejich jména vypisuji i jinde s odkazem na jejich podrobnější životopis. Výběr osob vznikl na základě postupně získávaných poznatků a doporučení dalších klarinetistů. Jistě zde nejsou zahrnuti všichni, kteří by si zasloužili větší pozornost, ale je zde přehled těch nejznámějších. Výběr je také omezen přibližně mezi roky 1950-2000, i když někteří z vybraných jsou aktivní i dnes a mnoho dalších interpretů se stále aktivnímu střídání nástrojů věnuje. Obsažnost informací vychází z množství dohledatelných zdrojů.

3.1 Artificiální hudba

Artificiální hudba, někdy zvaná též vážná či klasická, je hlavním směrem většiny profesionálních hudebníků. Z našeho pohledu se bude jednat v případě využití basetových rohů hlavně o hudbu klasicismu. Dále pak půjde převážně o novější vážnou hudbu, tedy hudbu 20. století a současnou, a to zejména ve spojení s basklarinetem a saxofonem. Do této kategorie budou patřit i nové skladby, které vznikly na objednávku samotných interpretů či díky skladatelovu obdivu ke hře konkrétního sólisty.

3.1.1 Basetový roh

Milan Kostohryz

Jeden z nejvýznamnějších českých klarinetistů se narodil 1. 6. 1911 v Kostelci nad Orlicí ve východních Čechách. Jeho otec František Kostohryz byl odborníkem ve výtvarném umění a středoškolským profesorem, mimo jiné také amatérským

klarinetistou. Milan Kostohryz začal hrát na klarinet v 11 letech. Rodina se přestěhovala do Plzně, kde Milan Kostohryz navštěvoval reálné gymnázium, maturitní zkoušku však musel složit na gymnáziu v Praze kvůli opětovnému stěhování rodiny. V letech 1932–1933 musel absolvovat povinnou vojenskou službu, kterou vykonával u 5. pěšího pluku T. G. Masaryka. Po vojenské službě vystudoval zemědělskou fakultu na Českém vysokém učení technickém, kde získal roku 1938 i doktorský titul. Současně navštěvoval na konzervatoři hodiny klarinetu u prof. Artura Holase. Řádným studentem byl od roku 1932. Mimo hry na klarinet zde studoval také zpěv a skladbu ve třídě prof. Aloise Háby. Od roku 1937 pracoval na patentním úřadě, odkud ale za nacistické okupace na přelomu let 1943 a 1944 odešel a rozhodl se věnovat hudební dráze. Byl velmi aktivním hráčem. Jako sólista zaměřoval svůj repertoár nejdříve na stěžejní díla světového klarinetového repertoáru, ale později inklinoval k soudobé hudbě a také inspiroval mnoho současných skladatelů ke vzniku nových skladeb. Mezi nejvýznamnější z nich patří skladby jeho přítele Josefa Páleníčka, který často osobně Kostohryze doprovázel na klavír. Kromě skladeb pro klarinet a klavír využil tento autor také Kostohryzovu všestrannost a schopnost hrát na saxofon. Napsal pro něj *Masky pro saxofon a klavír* a *Koncert pro saxofon a orchestr*. Dalšími autory inspirovanými Kostohryzovou hrou byli například Jaroslav Krombholc, Viktor Kalabis, Lubor Bárta, Pavel Blatný, Jindřich Feld, Oldřich Flosman, Alois Hába, Jan Klusák, Jiří Pauer, Karel Risinger, Jan Rychlík a další. Po celou dobu své kariéry byl aktivním členem Studia Nové hudby, kde působil jako interpret i jako badatel a přednášející.

Milan Kostohryz byl pravidelně zván na sólové recitály do mnoha měst po celé vlasti, různých spolků a také do komorních řad symfonických orchestrů (například České filharmonie, Orchestru hl. města Prahy FOK, Státní filharmonie Brno). Rovněž vystupoval na mnoha prestižních hudebních festivalech, za všechny jmenujme opakovaná vystoupení na festivalu Pražské jaro.

Jako komorní hráč byl taktéž velmi činný. Nejdříve působil v letech 1938-1948 v Komorním dechovém sdružení, které tvořili profesoři Pražské konzervatoře. Kostohryz zde ale hrál už jako student, protože stávající oktet bylo potřeba rozšířit na větší ansámbl. Nominoval ho sem jeho profesor Artur Holas jakožto svého vynikajícího studenta. Stálým členem sdružení se stal Milan Kostohryz v roce 1941. Od roku 1945 se soubor rozšířil a pojal název Komorní sdružení profesorů pražské konzervatoře. Hráli zde také klarinetisté Vladimír Říha a příležitostně Karel Dlouhý,

uměleckým vedoucím byl hobojista Václav Smetáček. Tento soubor koncertoval i po Evropě a byl pilotním ansámblem Českého svazu skladatelů a Výkonného svazu koncertních umělců. Soubor provozoval skladby renomovaných světových autorů i české novinky, patrně z politických důvodů byl rozpuštěn v roce 1968.

Dalším Kostohryzovým komorním působištěm byl soubor *Musica Viva Pragensis*, se kterým spolupracoval od jeho založení roku 1960 do roku 1992. Soubor jakožto vlajková loď agentury Pragokonzert byl velmi variabilní, přestože základnu tvořil klasický dechový kvintet. Soubor se dočkal velké popularity, což mu umožnilo vycestovat za hranice Evropy, například na turné po SSSR (1963). Kostohryzovými spoluhráči zde byli Petr Kotík, Josef Mokroš, Otto Trnka, Alois Čoček a Miloš Vorlíček. Posledním a pro nás nejzajímavějším uskupením, ve kterém Kostohryz hrál a také ho spoluzaložil, bylo **Trio basetových rohů** vzniklé roku 1962. Dalšími zakládajícími členy byli Jiří Kratochvíl a Jindřich Mizera. Soubor existoval až do roku 1992. Jejich doménou byla hudba 18.-19. století českých autorů (například V. Nudera, F. X. Dušek, F. Beer ad.). Tento ansámbl byl absolutně ojedinělý, dokonce i ve světovém měřítku. Nástroje měli hráči půjčené z různých institucí (konzervatoř, Národní divadlo aj). Mizera hrál na starý altový klarinet s německou mechanikou, což přinášelo souboru zajímavější temnější zvuk. Mizera byl později vystřídán Františkem Martiníkem a po něm Jiřím Stárkem. Soubor odehrál mnoho koncertních i rozhlasových vystoupení. Milan Kostohryz svoji uměleckou činnost rozšiřoval i na poli orchestrální hudby, konkrétně jako 1. klarinetista Orchestru Národního divadla v Praze (měnící se název: nejprve Velká opera 5. května, později Smetanovo divadlo) v letech 1945-1977. V roce 1945 začal také učit na Státní konzervatoři hudby v Praze, kde převzal třídu zesnulého Artura Holase. Vychoval zde mnoho klarinetistů, byl členem komise pro vydávání hudebně pedagogické literatury a v roce 1955 se podílel na tvorbě učebních osnov pro hru na dechové nástroje. Například doporučil k vydání nově vzniklé školy hry na klarinet Jiřího Kratochvíla a Bedřicha Zákosteckého či *Výběr etud* Milana Etlíka. Jako řádný pedagog působil na konzervatoři do své penze v roce 1982, ale i nadále zde učil externě na žádost vedení. Zasloužil se zde také o otevření oboru hra na saxofon v roce 1963, kde byl prvním pedagogem Karel Krautgartner. Od roku 1951 učil současně na Akademii múzických umění v Praze, kde setrval do roku 1990. Byl ale stále veden jako externí pedagog a nikdy nebyl jmenován profesorem. Docentem

se stal na základě úspěšné habilitace. Vyučoval zde komorní hru a interpretační seminář. Hlavní obor v té době učil prof. Milan Etlík.

Milan Kostohryz se osvědčil jako porotce soutěží, a to včetně světových. Společně s Viktorem Kalabísem stál u počátku soutěže Concertino Praga. Společně s Jiřím Kratochvílem objevovali staré neznámé skladby, revidovali je a připravovali k vydání. Spolupracoval také s firmou Amati Kraslice či nástrojařem Rudolfem Trejbalem na vylepšování stávajících modelů klarinetů či vývoji nových nástrojů a kopií starých nástrojů a basetových rohů. Zasloužil se o vznik čtvrttónového klarinetu, respektive jeho druhého exempláře. Na první exemplář z dílny Jiřího Knopfa (mistr Rudolfa Trejbala) hrál Artur Holas part klarinetu v Hábově opeře *Matka* v roce 1931. Tento čtvrttónový klarinet se ovšem ztratil a Kostohryz společně s Rudolfem Trejbalem postavili nový čtvrttónový klarinet, na který hrál stejnou operu v obnovené premiéře roku 1947 právě Milan Kostohryz. Dalším počinem této dvojice byl v roce 1950 vznik repliky basetového klarinetu, pro nějž komponoval svůj klarinetový *Koncert A dur* W. A. Mozart. V dílně R. Trejbala vzniklo také několik moderních basetových rohů, které označil jménem „Knopf“ na paměť svého mistra a učitele. Taktéž dovedl vytvořit věrné kopie zahraničních hubiček, které v Československu nebyly k dostání.² Milan Kostohryz byl považován světovou odbornou veřejností za autoritu svého oboru. Přednášel na různých světových konferencích (například Sympozium Mezinárodní klarinetové společnosti v Denveru 1975, Mezinárodní saxofonový kongres v Norimberku 1982). Za celou dobu své pedagogické činnosti si uvědomoval příbuznost klarinetu a saxofonu a vedl své žáky k tomu, aby se věnovali hře na všechny příbuzné nástroje klarinetu. Natočil také mnoho rozhlasových a gramofonových nahrávek. Zemřel 24. 5. 1998 v Praze ve věku 87 let.

Jiří Kratochvíl

Jiří Kratochvíl se narodil 17. srpna 1924 v Praze. Hru na klarinet nejdříve studoval soukromě u Artura Holase v letech 1942–1944. Poté, co odmaturoval na Reálném gymnáziu, studoval v letech 1945–1949 Pražskou konzervatoř ve třídě Milana Kostohryze. V letech 1949–1953 studoval na Akademii múzických umění v Praze u Vladimíra Říhy. V roce 1953 získal na Mezinárodní soutěži Pražského jara 3. cenu.

² Hubičku s označením Fr. Knopf jsem měla vypůjčenou z Pražské konzervatoře (viz kapitola 1. 1, sekce Basetový roh). Otázkou je, ze které dílny tato hubička konkrétně vyšla, jestli nástrojaře Knopfa nebo Rudolfa Trejbala. Její zpracování bylo precizní a zvukové vlastnosti v kombinaci s basetovým rohem výborné.

Mimo klarinet se ovšem věnoval hudební vědě a estetice na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a zároveň soukromě docházel na hodiny skladby k Vladimíru Polívkovi. Byl členem Československého souboru písní a tanců a také Armádního uměleckého souboru. V letech 1962–1995 vyučoval na Konzervatoři Jana Deyla v Praze předměty klarinet, dějiny a literatura, metodika hry na klarinet, komorní hra a estetika. Od roku 1951 externě vyučoval na AMU dějiny a literaturu dechových nástrojů. Svou nástrojovou flexibilitu a originalitu prokázal především ve hře na basetový roh. Spolu s Milanem Kostohryzem a Jindřichem Mizerou založili v roce 1962 **Trio basetových rohů**, které existovalo až do roku 1992 a byl to první soubor tohoto složení na světě. Specializovali se především na českou tvorbu 18. století a Jiří Kratochvíl pro tento soubor upravil mnoho skladeb.

Velkou roli v Kratochvílově životě měla muzikologie a psaní odborných knih. Jeho *Škola hry na klarinet* z roku 1961 se uplatňuje dodnes. Využíval v ní praktické ukázky ze slavných symfonií, oper a jiných žánrů, čímž zprostředkoval dětem na hudebních školách všeobecné hudební povědomí. Taktéž upravil mnoho zejména klasicistních kusů, které slouží jako instruktivní skladby pro začínající klarinetisty, čímž výrazně přispěl do repertoáru české klarinetové školy. Na poli profesionálního hudebního školství se stala významnou jeho kniha *Dějiny a literatura dechových nástrojů*. Dodnes nebyla nahrazena srovnatelnou publikací. Dále také rekonstruoval klarinetový koncert W. A. Mozarta a taktéž jeho klarinetový kvintet, čímž přispěl do mozartovského výzkumu. Zrevidoval také skladby 18. století pro klarinet a klavír (např. J. E. A. Koželuh, F. V. Kramář, A. Rosetti, F. V. Tuček). Je doloženo na 90 publikací, ať už knih, učebnic nebo skladeb, na kterých se autorsky podílel. Některé jeho vlastní skladby prováděli významní interpreti či dirigenti, například Václav Neumann dirigoval jeho *Sinfoniettu pro 11 dechů a 2 kontrabasy* nebo Vladimír Válek jeho *Koncert pro klarinet*. Jiří Kratochvíl zemřel 9. 5. 2014 v Praze.

Petr Sinkule

Narodil se v roce 1963. Na klarinet se začal učit v Lidové škole umění v Říčanech. V roce 1978 zahájil studium na Pražské konzervatoři ve třídě Jiřího Stárka. Již během studií působil v dnes již zaniklém Středočeském symfonickém orchestru v Poděbradech, kde hrál druhý klarinet a basklarinet. Po studiu na konzervatoři byl v roce 1983 přijat na AMU do třídy profesorů Milana Etlíka a Milana Kostohryze. V roce

1985 byl přijat do orchestru FOK na místo 2. klarinetu s povinností basklarinetu. Zde působil až do roku 1989, kdy nastoupil do České filharmonie, kde působí dodnes a má kromě klarinetu v povinnosti hru na basklarinet, basetový roh a saxofon. Stal se také členem souboru Česká dechová harmonie a v roce 1995 spoluzaložil **Pražské trio basetových rohů**, kde mu kolegy byli, a příležitostně dodnes jsou, Zdeněk Tesař a Miroslav Plechatý. Toto trio navazuje na tradici Tria basetových rohů profesorů pražské konzervatoře (Milan Kostohryz, Jiří Kratochvíl, Jindřich Mizera), přičemž úzce spolupracovalo s Jiřím Kratochvílem, který jim poskytoval notový materiál, cenné rady a v neposlední řadě také doplnil odborné informace do bookletu profilového CD vydaného v roce 2002 vydavatelstvím Rosa. Repertoárem se toto trio zaměřovalo především na skladby klasicismu (W. A. Mozart, F. X. Dušek, V. Nudera, J. Družecký aj.), ale také na soudobé skladby českých skladatelů, mezi něž patřili například O. Kvěch, L. Hurník či J. Teml. Toto trio spolupracovalo s Českým rozhlasem a koncertovalo po celé republice. Kromě aktivní umělecké činnosti se Petr Sinkule také věnuje pedagogické činnosti na ZUŠ Říčany, kde mnoha skvělými výsledky svých žáků v soutěžích dokazuje své pedagogické kvality, a to v oboru klarinet i saxofon. Je vyhledávaným komorním hráčem a dodnes považován za specialistu ve hře na basetový roh, což dokazují nedávná provedení Mozartovy *Gran Partity*.³

Zdeněk Tesař

Narodil se v roce 1948 a pochází z hudební rodiny. Nejprve hrál na klavír a později na saxofon a klarinet. Na tyto dechové nástroje ho učil soukromý učitel J. Hradec, který byl bývalým spolužákem Karla Dlouhého. Tesař se díky svému učiteli dostal na konzervatoř, a to přímo do třídy Karla Dlouhého. Studoval zde 5 let a poté musel v roce 1968 nastoupit na dva roky do Armádního uměleckého souboru k výkonu povinné vojenské služby a po dvou letech se vrátil do 6. ročníku konzervatoře. Absolvoval v roce 1971 a tentýž rok uspěl na konkurzu do orchestru FOK, v němž působil až do nástupu do České filharmonie v roce 1978. Zde dostal ve smlouvě od Václava Neumanna i povinnost hry na Es klarinet, na který předtím nikdy nehrál. Musel se však této skutečnosti přizpůsobit a nakonec se tento nástroj stal jeho specializací. Tesař byl vyhledávaným komorním hráčem a stejně jako Petr Sinkule byl

³ Naposledy 13. 1. 2019 v Domově sv. Jana Boromejského v Řepích. [online] .2019 [cit. 2019-05-12]. Dostupné z: <https://www.domovrepy.cz/index.php/probehle-kulturni-akce/item/647-mozartova-gran-partita>
Foto z akce viz příloha č. 1 (foto Mgr. Lukáš Hytha).

členem České dechové harmonie a zakladatelem **Pražského tria basetových rohů**. Dále také působil v souboru Collegium musicum Pragense, skládající se výhradně z dechových nástrojů a věnující se především hudbě českých klasicistních autorů. Tento soubor má na svém kontě několik nosičů. Nejen s tímto souborem se Zdeněk Tesař věnoval studiovému nahrávání. V roce 1987 natočil *Serenádu pro housle, violu, violoncello a dva klarinety, H. 334* Bohuslava Martinů spolu se členy Sukova kvarteta a klarinetistou Františkem Bláhou. Další jeho zajímavou nahrávkou je *Sextet pro 2 klarinety, 2 lesní rohy a 2 fagoty Es dur, op. 71* Ludwiga van Beethovena, kde mu byli spoluhráči Václav Kyzivát, Zdeněk Tylšar, Bedřich Tylšar, František Herman a Vilém Horák. V České filharmonii působil Zdeněk Tesař do roku 2017. Stejně jako Petr Sinkule se dodnes Zdeněk Tesař věnuje hře na basetový roh (viz. příloha č. 1).

Miroslav Plechatý

Narodil se v roce 1961 v Kutné Hoře. Klarinet studoval na Pražské konzervatoři ve třídě Karla Dlouhého a později u Jiřího Stárka. Poté studoval na AMU u Milana Etlíka a Milana Kostohryze. V roce 1986 začal působit v Symfonickém orchestru Českého rozhlasu, odkud záhy v roce 1987 přešel do orchestru FOK, kde zastává post druhého klarinetu s povinností basklarinetu dodnes. Kromě těchto nástrojů se také intenzivně věnuje hře na Es klarinet a basetový roh a tyto nástroje také vyučuje od roku 1997 na Pražské konzervatoři. Je vyhledávaným komorním hráčem, zejména co se týče basklarinetového partu v sextetu *Mládí* Leoše Janáčka. Spolupracoval například s Pražským dechovým kvintetem, Rejcha kvintetem a působil v Novákově dechovém kvintetu. Spolu s Petrem Sinkule a Zdeňkem Tesařem je Miroslav Plechatý zakládajícím členem **Pražského tria basetových rohů**.

Igor Františák

Igor Františák se narodil 19. 11. 1974. Klarinet studoval na konzervatoři v Ostravě ve třídě Valtra Vítka v letech 1989–1995. Ve třídě stejného pedagoga pokračoval na umělecko-pedagogické katedře Institutu umění Ostravské univerzity. V roce 2001 získal stipendium na studium na Norské akademii hudby, kde byl jeho lektorem Hans Christian Braein. Zúčastnil se mnoha interpretačních kurzů a seminářů pod vedením světových pedagogů (např. Michel Arrignon, Eric Hoeprich, Charles Neidich). Má za sebou úspěchy v interpretačních soutěžích u nás i v zahraničí (3. místo na

Interpretační soutěži v Chomutově, 3. místo v Mezinárodní soutěži Marca Fiorinda v Turíně). Již od začátku své kariéry vystupoval jako vyhledávaný sólista i komorní hráč a spolupracoval s předními českými i zahraničními tělesy. Jako sólista vystoupil několikrát s Janáčkovou filharmonií Ostrava, Filharmonií Bohuslava Martinů Zlín, Jihočeskou komorní filharmonií České Budějovice, Talichovým komorním orchestrem, Slovenským komorním orchestrem Bohdana Warchala, Kurpfälzisches Kammerorchester Mannheim, Czech Virtuosi, Bennewitzovým kvartetem, Zemlinského kvartetem, Talichovým kvartetem, Wihanovým kvartetem a mnoha dalšími. V roce 1994 spolu se svými kolegy založil **Stadlerovo klarinetové kvarteto**, které se stalo důležitou součástí hudebního dění nejen v Moravskoslezském kraji, ale po celé České republice a v zahraničí. Obsazení kvarteta se je dnes následující: Aleš Pavlorek, Svetoslav Točev, Igor Františák a Jiří Masný. Dříve v kvartetu působil významný ostravský pedagog a klarinetista Petr Bohuš. Tento soubor se zaměřuje na skladby klasicismu a také se často ubírá k uvádění premiér soudobých autorů, zejména pak Aleše Pavlorka, člena kvarteta. Na svém kontě má Stadlerovo klarinetové kvarteto několik hudebních nosičů⁴ a úzce spolupracuje s Českým rozhlasem Ostrava. Igor Františák je také zakládajícím členem souboru Ensemble Moravia a tria EIM. Odehrál řadu koncertů s Philharmonia Octet na basetový roh v Mozartově *Gran Partitě*. Igor Františák se prezentuje nejen jako vynikající sólista a komorní hráč, ale také jako pedagog a manažer. Od roku 2002 spoluorganizuje Mezinárodní interpretační kurzy Ostrava pro klarinet a saxofon a také je zde každým rokem lektorem. Tyto kurzy mají mezinárodní účast jak v řadách lektorů, tak i studentů, a vyznačují se vysokou uměleckou úrovní. Při těchto kurzech vzniklo kvarteto lektorů s názvem **Ostrava Clarinet Quartet**, jehož členy jsou Jorge Montilla, Arkadiusz Adamski, Karel Dohnal a Igor Františák. Tento kvartet také již natočil své profilové CD. Igor Františák zároveň působí na Fakultě umění Ostravské univerzity jako pedagog hry na klarinet a komorní hry. Vyučoval také na mezinárodních hudebních kurzech Ameropa v Praze v letech 2001–2003. Usedá často v porotách mezinárodních soutěží a je zván k vedení kurzů či masterclass po celé Evropě (z posledních například v roce 2019: Manchester-Anglie, Riga–Lotyšsko,

⁴ 1999 CD – Trygve Madsen – live, norské vydavatelství MTG

2001 CD – Stadlerovo klarinetové kvarteto, vydavatelství Stylton

2006 CD - Stadler Clarinet Quartet – live, vydavatelství Presto Records

2008 CD – Aleš Pavlorek – Střemhlav dolů, vydáno vlastním nákladem

Gdaňsk–Polsko, několik let pravidelně v Udine–Itálie). V několika posledních letech se velmi intenzivně věnuje interpretaci staré hudby na chalumeau (sopránové, altové, tenorové i basové), barokní klarinety a klasicistní klarinety v různých laděních, ovládá i historický basetový klarinet a basetový roh. Díky této specializaci je zván do předních dobových souborů u nás i v zahraničí (Collegium 1704, Collegium Marianum, Musica Florea, Ensemble Tourbillon, Ensemble Inégal, Lotz Trio), protože hráčů na tyto nástroje není na světě mnoho. Nástrojový záběr Igora Františáka je velmi pestrý, kromě všech vyjmenovaných nástrojů hraje také na moderní basetový roh a basklarinet. V neposlední řadě je již 15. rokem ředitelem renomovaného Svatováclavského hudebního festivalu.

Lukáš Daňhel

Narodil se 10. 3. 1977 v Brně. Klarinet studoval na konzervatoři v Brně od roku 1993 do roku 1999. Během studia na konzervatoři ve třídě Lubomíra Bartoně získal v roce 1997 na soutěži konzervatoří v Ostravě titul absolutního vítěze v kategorii dřevěných dechových nástrojů. Již při studiu úspěšně vykonal konkurz do Filharmonie Brno na post basklarinetisty. V koncertní sezóně 1996/1997 byl stipendistou Českého hudebního fondu a prováděl díky tomu skladby českých autorů 20. století. V letech 1999–2004 studoval na Akademii múzických umění v Praze ve třídě prof. Jiřího Hlaváče a prof. Vlastimila Mareše. V roce 2004 získal 1. místo na soutěži Rotary v Norimberku. Doplnil si též doktorské studium na Janáčkově akademii v Brně v letech 2004–2009, kde tématem jeho disertační práce byl „Basetový roh, historický vývoj a dnešní použití“. Tato práce je na českém trhu zcela ojedinělá a slouží jako výborná pomůcka pro zájemce o tento nástroj. Od prosince 2006 doposud zastává ve Filharmonii Brno pozici 1. klarinetu. S Filharmonií Brno provedl i několik sólových koncertů (A. Copland, M. Arnold, K. Stamic, A. C. Cartellieri). Je vyhledávaným komorním hráčem na klarinet, basetový roh i basklarinet a interpretem soudobé hudby. Je pravidelně zván na různé klarinetové festivaly a kurzy. Měla jsem tu čest si v roce 2015 s Lukášem Daňhelem a Škampovým kvartetem zahrát *Koncertní kus č. 2, Op. 114* Felixe Mendelssohna Bartholdyho na zámku v Žirovnici v rámci Mezinárodního klarinetového festivalu v Žirovnici. O rok později, tedy v roce 2016, jsme interpretovali společně s autorem Ianem Mikyskou skladbu pro dva basklarinety a elektrickou kytaru *Places and People* v rámci festivalu Pražské klarinetové dny.

V jeho repertoáru samozřejmě nemůže chybět ani basklarinetový part v Janáčkově *Mládí*, které provedl například s Parnas Quintetem na festivalu Janáček Brno 2016, dále také s Q Moravi, dechovým kvintetem Juventus, dechovým kvintetem Phoenix či Pražským dechovým kvintetem. Jako basklarinetista vystoupil v roce 2007 na festivalu Pražské jaro (Alois Hába-*Suita pro basklarinet op.100*, Anestis Logothetis-*Desmothropie* a další) společně s Danielem Wiesnerem, Emmou Kovárnovou a Jiřím Hlaváčem. Na basetový roh provedl mnohokrát Mozartovu *Gran partitu* (PhilHarmonia Octet, Harmonie brněnských filharmoniků, Dechový oktet JAMU Brno a další), významné bylo také provedení *Kvintetu pro basetový roh a smyčce op. 9* Johanna Georga Heinricha Backofena s komorním orchestrem Czech Virtuosi v roce 2007. Od roku 2014 je Lukáš Daňhel pedagogem hry na klarinet na Brněnské konzervatoři. Jeho zájem o soudobou hudbu dokládá jeho členství v Brno Contemporary Orchestra, s nímž provedl například skladbu na objednávku *Plastový hrad* skladatele Elliota Sharpa na koncertu FOR CZECHOSLOVAKIA 20. 3. 2018 k výročí 100 let republiky⁵.

Karel Dohnal

Karel Dohnal se narodil 12. 11. 1973. Nejdříve navštěvoval hodiny zobcové flétny, hrál i na trumpetu a později na klarinet. Konzervatoř studoval v Ostravě ve třídě Petra Bohuše. Během studia na konzervatoři absolvoval tříměsíční stáž na konzervatoři v Holandsku. Po konzervatoři studoval v letech 1995–2000 na Akademii múzických umění v Praze ve třídě Vlastimila Mareše. Studium si doplnil o zahraniční stáže v Londýně (Thea King, Julian Farrel), Berlíně (Francois Benda), Petrohradě (Valery Bezruchenko) a v Hilversumu (Henk de Graaf). Později se vrátil na AMU, aby na katedře hudební teorie obhájil doktorát. Titul Ph.D. získal v roce 2005. Ve svých vysokoškolských pracích se vždy zabýval moderními technickými a výrazovými prostředky klarinetové hry. V letech 2009–2010 hostoval jako první český klarinetista v BBC Symphony Orchestra v Londýně. Dnes Karel Dohnal působí jako sólista, komorní i orchestrální hráč. Vzhledem k tomu, že spoustu skladeb premiéroval, má bohaté zkušenosti s kooperací skladatele s interpretem. Spolupracoval například s Ivanou Loudovou, Jurajem Filasem, Antonínem Tučapským, Karlem Janovickým,

⁵ V programové brožuře napsal skladatel Elliot Sharp: „*Zakamuflovaný za koncert pro basklarinet je vlastně Plastový hrad poctou spisovateli Franzi Kafkovi, básníku Egonu Bondymu a přelomovým Plastic People of Universe. Jelikož všechna jejich poselství zůstávají živá a aktuální.*“

Otmarem Máchou, Mariem Christou či Petrem Wajsarem, který mu složil již čtyři skladby.⁶ Kromě koncertování se Karel Dohnal také věnuje přednášení o efektech klarinetové hry. Poprvé se přednáška uskutečnila v roce 1999 na klarinetových kurzech v Žirovnici, později na konzervatořích a vysokých hudebních školách v České republice i v zahraničí, a to nejen pro klarinetisty, ale i pro skladatele. Karel Dohnal je kromě sólisty také členem Prague Clarinet Ensemble, Tria Amadeus, PhilHarmonia Octet a orchestru Státní opery Praha. Pravidelně vyučuje na kurzech u nás i v zahraničí. Je laureátem soutěží „Premio Valentino Bucchi“ Řím 2004 – 1. cena, 54. Mezinárodní klarinetová soutěž Pražské jaro 2002 - 3. cena a titul laureáta, XIV. Mezinárodní hudební soutěž „Pacem in terris“ Bayreuth 2000 - 2. cena, Young Artist Competition mezinárodní klarinetové asociace Ostende Belgie 1999 – 1. cena, „ACT“ mezinárodní hudební soutěž Londýn 1997 – 1. cena a absolutní vítězství, VII. Mezinárodní klarinetová soutěž Dos Hermanas-Sevila- Španělsko 1997 - 3. cena, Mezinárodní klarinetová soutěž „Jeuness Musicaless“ Bělehrad 1997 – finalista a cena za nejlepší interpretaci povinné skladby. V České republice jako první začal vystupovat se skladbou *Harlekýn* Karlheinz Stockhausena, se kterou dnes sklízí úspěch po celém světě.

Kromě hry na klarinet se také intenzivně věnuje hře na basklarinet a basetový roh. Na basetový roh spolupracuje s Arundo Triem (Jan Souček, Jan Mach, Václav Vonášek), s nímž několikrát úspěšně koncertně provedl a později natočil *Goldbergovy variace* J. S. Bacha v úpravě Václava Vonáška⁷.

Společně s Igorem Františkem je spoluzakladatelem Mezinárodních interpretačních kurzů pro klarinet a saxofon v Ostravě, kde každoročně vede lekce. Stal se také pedagogem Fakulty umění Ostravské univerzity. V roce 2015 v Hradci Králové v české premiéře uvedl koncert pro klarinet a orchestr *Peacock Tales (Paví příběhy)* Anderse Hillborga. Z příprav a realizace tohoto projektu vznikl studentský film Hillborg & Dohnal: Music in Motion (2016). Jako basklarinetista působí v Ostravském klarinetovém kvartetu (společně s Jorge Montillou, Arkadiuszem Adamskim a Igorem Františkem), v jeho repertoáru nechybí part Janáčkova *Mládí*.

⁶ 5-6-5/5-5-6/6-5-5 pro klarinet a smyčcový orchestr (2010) Ptákoviny pro sólový klarinet (2011) Stroboskop pro klavír a klarinet (2014) Jako když sněží pro klarinetový kvartet (2014)

⁷ Provedení například 6. 6. 2017 v sále Berlínské filharmonie, vydáno pro Supraphon v roce 2019.

3.1.2 Basklarinet

Josef Horák

Narodil se 24. 3. 1931 ve Znojmě. Jeho otec byl flétnistou v orchestru brněnské opery a přivedl syna k hudbě. Jako dítě hrál Horák nejprve na housle, později na klavír a varhany. V 11 letech začal se hrou na klarinet, kterou studoval v Brně na konzervatoři v letech 1945–1951. Jeho profesory byli František Horák (shoda jmen) a Antonín Doležal, u něhož studoval soukromě i po absolutoriu. Po ukončení konzervatoře se Horák stal členem Malého rozhlasového orchestru v Brně, krátce působil v Brněnském orchestru lidových nástrojů v Československém rozhlase a v letech 1951–1963 působil v Symfonickém orchestru Československého rozhlasu Brno, který byl později přejmenován na Státní filharmonii Brno. V roce 1954 zaujal svou hrou dirigenta Břetislava Bakalu, který ho požádal, aby v tomto orchestru zastával pozici basklarinetisty. Horák se o tomto kroku vyjádřil slovy, že to byla láska na první pohled, ale bylo mu líto, že je basklarinet využíván v orchestru především v tichých pasážích ve hluboké poloze. Rozhodl se tuto skutečnost začít postupně měnit. Horák u nástroje vytušil nevyužité možnosti. Vyvinul vlastní dechovou, nátiskovou a prstovou techniku, což mu umožnilo rozšířit tónový rozsah a dynamickou škálu nástroje. Využíval také různé speciální efekty hry, například multifonika, a snažil se tento začínající trend rozšiřovat takřka po celém světě. Zhruba do roku 1955 neexistovala pro basklarinet žádná odborná literatura a sólové skladby. Horák se proto snažil ovlivnit současné skladatele, aby začali psát pro basklarinet. To se ale setkávalo s neúspěchem, protože skladatelé basklarinetu jako sólovému nástroji nedůvěřovali.

Dne 24. března 1955 se Horákovi podařilo zorganizovat v Brně v sále Klubu školství první celovečerní recitál pro basklarinet s doprovodem klavíru, na který tehdy hrál Pavel Košátka. Většina skladeb byly basklarinetové transkripce skladeb původně určených jiným nástrojům. Pouze jedna skladba byla originálně přímo pro basklarinet, což byly *Skicy* Josefa Mašty. Později se Horák dozvěděl, že již existuje *Sonata pro basklarinet a klavír* od švýcarského skladatele Othmara Schoecka. Navazující koncerty tohoto typu nakonec přesvědčily skladatele o jedinečnosti basklarinetu a jeho skrytých možnostech a začali pro něj komponovat skladby.

Horák kromě sólového a orchestrálního působení hledal také nějaké vhodné komorní uskupení, ve kterém by se dal basklarinet dobře využít. Roku 1955 vzniklo díky této snaze duo basklarinet a kytara (J. Křížák). To však fungovalo jen rok. V letech 1956–1959 existovalo také trio flétna (Jan Čížek), basklarinet (Josef Horák) a fagot (Jan Němec). Ve stejné době Horák hostoval s Brněnským dechovým kvintetem, Foerstrovým dechovým kvintetem a Moravským dechovým kvintetem při provedení sextetu *Mládí* Leoše Janáčka. S druhým jmenovaným souborem tuto skladbu Horák také natočil pro vydavatelství Panton roku 1970.

Největší význam mělo pro Horáka jím založené Komorní sdružení moderní hudby Brno, které bylo později přejmenováno na Musica Nova Brno. Tento soubor se zabýval výhradně soudobou hudbou a působil v letech 1959–1963, jeho stálými členy byli Oldřiška Vaňharová – flétna, Josef Horák – basklarinet, Branko Čuberka – klavír, Jan Novák – bicí. Ve stejné době Horák spolupracoval s komorním souborem Sonatori di Praga, jehož členové byli Petr Brock – flétna, Ivo Kieslich – bicí, Emma Kovárnová – klavír, Ladislav Simon – klavír.

Jeho první basklarinet byl značky Amati, v roce 1970 začal hrát na basklarinet Selmer s hubicí Vandoren a používal plátky na tenor saxofon. Horák se velmi zajímal o nové směry v soudobé hudbě a podnikal mnoho zahraničních cest, aby obohatil český trh o nový notový materiál. Zároveň stále prohluboval svou techniku o poznatky zpěváků při tvorbě hlavových tónů a bráničního dýchání.

S některými soudobými autory u nás i ve světě se často přátelil. Mezi ně patřil i Karlheinz Stockhausen, jehož skladbu *Kreuzspiel pro klavír, basklarinet a dva hráče na bicí nástroje* v Československu premiéroval se souborem Musica Nova Brno. Tehdejší socialistický režim však propagace tohoto západního autora popudila a Horák dostal dvouletý zákaz jezdit na koncertní zájezdy se Státní filharmonií Brno.

To byl jeden z důvodů, proč se rozhodl přesídlit do Prahy. Poměrně brzy na to získal místo v orchestru Divadla na Vinohradech. Při souběžném hostování ve Filmovém symfonickém orchestru se seznámil s klavíristkou Emmou Kovárnovou, jež ho zaujala barvou zvuku a muzikálností. Požádal ji o spolupráci, a tak v roce 1963 vznikl soubor **Due Boemi di Praga** (Dva Češi z Prahy). Společně se zaměřili především na interpretaci nově vznikajících českých i zahraničních skladeb. To s sebou samozřejmě neslo také riziko vlažného nebo odmítavého přijetí takového repertoáru a především nedostatek skladeb určených pro toto obsazení. První kompozice, kterou spolu

provedli byla *Sonata* Paula Hindemitha, která byla původně pro fagot, ale Hindemith ji pro Due Boemi di Praga sám autorizoval. Hindemith slyšel Horáka hrát při natáčení Janáčkova *Mládí* ve Frankfurtu nad Mohanem. Sám Horákovi svou *Sonatu* doporučil a nechal mu ji nakladatelstvím Schott poslat. Nedlouho potom se začaly množit různé transkripce a autorizace skladeb pro basklarinet a klavír. Due Boemi začali koncertovat často v Čechách i v zahraničí, což jim přineslo počínající věhlas a hlavně nové skladby od skladatelů, které zaujala jejich interpretace. Nejvíce českých novinkových skladeb určených pro toto uskupení v té době psali Miloš Štědroň, Pavel Blatný a Sláva Vorlová. Práce souboru však byla u nás spíše přehlížena. Naopak v zahraničí se těšili Due Boemi velké pozornosti. V roce 1965 podnikli první zahraniční cestu do Svazu skladatelů v Drážďanech na pozvání Johannesu Paula Thilmana, což byl Hindemithův žák, který napsal pro Due Boemi skladbu *Gestalten*. Provedení této skladby mělo velký úspěch a pozvání do Drážďan se každý rok opakovalo. Dále následovala pozvání na významné hudební festivaly (Gent, Luzern, Londýn, Helsinky, Paříž). Ve Švýcarsku bylo v roce 1968 souboru nabídnuto čestné členství v Jeunes Musicales de Suisse za propagaci moderní hudby. V NDR se v kritikách objevilo Horákovo později slavné přívěsko „Paganini basklarinetu“. Inspirace Josefem Horákem přinesla nejen skladby pro basklarinet a klavír, ale také kombinace s orchestrem či elektronickou hudbou, která byla v té době velmi populární. Příkladem toho je skladba Václava Kučery *Invariant pro basklarinet, klavír a stereofonní magnetofon*, jež byla poprvé provedena s velkým úspěchem na festivalu ISCM v Londýně. K experimentální kombinaci přispěl také Pavel Blatný skladbou *Uno Pezzo per Due Boemi* ve spolupráci s big bandem Gustava Broma a Karla Krautgartnera. Experimenty se netýkaly pouze nástrojového obsazení, ale také způsobu hry. Na jedné straně se soustředili na rozvoj moderních technik hry na basklarinet, na straně druhé neopomenuli „moderně“ využít i klavír. Emma Kovárnová tak hrála například na strunách klavíru nebo využívala klavíru jako bicího nástroje.

Due Boemi di Praga se snažili mít co nejširší interpretační záběr, hrát co nejpestřejší spektrum kompozic. Nebyli proto nijak vyhranění jedním proudem, ale snažili se pojmout všechny existující směry soudobé hudby. To také přinášelo často rozpaky publika i hudebních kritiků. Neznámá jména skladatelů potenciální posluchači neznali, a tak v rámci dramaturgie často Due Boemi kombinovali novinky se starší hudbou, což neslo ovoce v návštěvnosti i kladném přijetí dramaturgicky pestrých koncertů.

Horák také začal na koncertech jednotlivé skladby komentovat, protože postřehl, že poučené publikum pak vnímá koncert pozorněji. Totéž dělal v zahraničí v angličtině a němčině, případně si v dalších státech zval tlumočníky. Na své koncerty také zvali další interprety na jiné nástroje, aby koncerty byly opět pestřejší. S cílem šířit hudbu a povědomí o basklarinetu koncertovali i v malých městech a často bez nároku na honorář. V roce 1979 se stali eminentním souborem České filharmonie. To trvalo až do roku 1990. Jejich působení se postupem času rozrostlo na čtyři kontinenty světa. První basklarinetový recitál v Americe se konal roku 1976 na klarinetovém sjezdu USA v Denveru při International Clarinet Clinic a interpretem byl právě Josef Horák. K tomu na místní univerzitě ještě připravil přednášku o historii a problematice sólové hry na basklarinet, o níž vyšel článek v odborném časopise The Clarinet. Horák často při svých cestách a vystoupeních vedl basklarinetové kurzy, díky kterým se postupně rozšiřovaly řady basklarinetistů a propagátorů tohoto nástroje.

Společně se zúčastnili i Mezinárodního klarinetového kongresu v Londýně v roce 1984 či od roku 1988 pravidelných Basklarinetových dnů střídavě v Holandsku a Belgii. Oba členové souboru se věnovali i pedagogické činnosti. V 70. letech je oslovil ředitel Pražské konzervatoře J. Tausinger, jestli by vyučovali soudobou hudbu. Na škole působili ale jen do té doby, než se stal ředitelem konzervatoře Petr Brock, který s nimi ukončil spolupráci, protože nebyli členy KSČ. Kvůli režimu nakonec oba přesídlili do německého Biberachu, kde působili při kulturním středisku, a dokonce zde získali oba docenturu. Josef Horák zde vyučoval klarinet, basklarinet, saxofon a komorní hru, Emma Kovárnová komorní hru a hru na klavír. Na podporu mladých interpretů zde založili soubor Junger Studio für Musik. Horák ve výuce kladl důraz na základy v klarinetu. Až poté, co byl student dobrým klarinetistou, mohl hrát dobře na basklarinet. Nesdílel názory některých pedagogů, že studenti hry na saxofon mohou hrát na basklarinet a takovéto žáky nepřijímal. Horákovým životním cílem bylo založit světovou basklarinetovou společnost. To se povedlo u příležitosti 50. výročí od prvního sólového basklarinetového recitálu, tedy Horákova koncertu v Brně v roce 1955. V říjnu 2005 založili Robert Axtens a Henri Bok v Rotterdamu Světovou basklarinetovou společnost a při této příležitosti uspořádali celosvětové setkání basklarinetistů. Horák byl v té době již vážně nemocný a těsně před vystoupením zkolaboval. I tak zahrál jednu skladbu a poté byl převezen do nemocnice, kde za měsíc dne 23. listopadu 2005 zemřel.

O aktivitě Due Boemi di Praga svědčí mnoho ocenění, která získali, například: vyznamenání za celoživotní nahrávky české soudobé hudby udělené Českou hudební radou při UNESCO, Medaile B. Smetany, cena ministra kultury (1977), cena Českého hudebního fondu (1992), cena Svazu českých skladatelů (1989), Josef Horák se stal zasloužilým umělcem (1995), získal ocenění Personality of the Year 1994, byl laureátem Prix CIM/UNESCO pour la Musique (2001).

Dalším nesporným důkazem jejich práce je natočení mnoha profilových desek (*Horák and his Clarinet - New Sound, Horák - New Age of Bass Clarinet, Due Boemi di Praga - Yesterday and Today, Due Boemi di Praga - Music Contrast 1, Due Boemi di Praga - Music Contrast 2, Due Boemi di Praga - Inspirazione⁸, Due Boemi di Praga - Konzert in Fürstenfeld, Due Boemi di Praga - 6 Jahrhunderte und 6 Jubiläen - Konzert live, Horák- Bass Clarinet from Prague, Uno – due – tre*) a mnoha jednotlivých skladeb na různých albech.

Odkaz Josefa Horáka je dodnes platný a nepřekonaný. Basklarinet je sice stále častěji klarinetisty vnímán jako sólový nástroj, ale nikdo po Horákovi se basklarinetu nevěnoval tak intenzivně, aby se mohl Horákovi vyrovnat.

Alois Rybín

Alois Rybín se narodil v roce 1909. Studoval Pražskou konzervatoř v letech 1924–1930 a byl zakládajícím členem Dechového kvinteta českých filharmonií. Jejich první koncert proběhl 2. 5. 1945 v Pražském rozhlase. Tento kvintet navazoval svou prací na prvorepublikovou kariéru Pražského dechového kvinteta. Později byl soubor přejmenován na České dechové kvinteto filharmonií, protože pozdější jeho členové nebyli všichni členy České filharmonie. Činnost kvintetu se soustředila na uvádění skladeb starých českých mistrů a také na premiéry soudobých skladeb. V roce 1932 nastoupil do České filharmonie, kde zastával post 2. klarinetu s povinností basklarinetu, což byla jeho velká doména. Svědectví jeho kolegů vypovídá o tom, že jeho hra na basklarinet a tvoření zvuku bylo výjimečné. V České filharmonii hrál až do roku 1970. Zároveň byl také vyhledávaným komorním hráčem na basklarinet i klarinet. V roce 1949 natočil za doprovodu České filharmonie pod taktovkou Václava Talicha *Koncertantní symfonii Es dur pro hoboj, klarinet, lesní roh, fagot a orchestr*

⁸ Přebal CD viz příloha č. 2.

W. A. Mozarta. V roce 1957 natočil pro Supraphon na basklarinet sextet *Mládí* Leoše Janáčka společně s Pražským dechovým kvintetem a v roce 1975 nahrál basklarinet k dětským sborům *Zelená snítka* Petra Ebena. Významná byla jeho spolupráce na nahrávkách sborových prací M. Kabeláče, B. Martinů či F. Škvora. V dubnu 1974 natočil společně s dalšími významnými klarinetisty suitu pro čtyři klarinety Ivo Jiráska s názvem *Hudba k odpolední kávě*⁹. Jeho spoluhráči byli Karel Dlouhý, Jiří Štengl a Josef Horák.

Vít Spilka

Vít Spilka se narodil v roce 1968. Jeho otec byl významný brněnský skladatel a hudební kritik, dlouholetý dirigent a umělecký vedoucí brněnského souboru Radost. Obor klarinet Vít Spilka absolvoval na Konzervatoři v Brně ve třídě Lubomíra Bartoně a v letech 1987–1992 studoval na Janáčkově akademii múzických umění v Brně ve třídě Valtera Vítka. Zkušenosti získával i na zahraničních stážích v Sieně na Academia Chigiana (A. Giampieri) a v Londýně na Trinity College of Music (K. Puddy). Již při studiu na JAMU působil jako sólo basklarinetista Státní filharmonie Brno (1987–1997). Účinkoval na řadě festivalů (Pražské jaro, Moravský podzim, Festival Janáček, Concentus Moraviae, Forfest Kroměříž), ať už jako sólista nebo člen komorních souborů. Sólově vystoupil například s Filharmonií Bohuslava Martinů, Moravskou filharmonií Olomouc či Brněnským komorním orchestrem. Od roku 1993 se stal pedagogem na Hudební fakultě JAMU, kde vyučuje klarinet, basklarinet a komorní hru. V roce 2003 byl jmenován docentem. V letech 2008–2012 zde byl i děkanem. Od roku 1987 byl členem Brněnského dechového kvinteta, kde setrval více než dvacet let. S tímto souborem koncertoval v řadě evropských zemí a v roce 1999 tento soubor natočil CD „Česká hudba pro dechové kvinteto“ pro vydavatelství Artimus. V roce 2007 natočil své profilové CD se skladbami pro klarinet i basklarinet.

Od roku 2012 je uměleckým vedoucím Janáček Ensemble, složeného především z pedagogů JAMU. Patří mezi členy Tria Claret, kde mu jsou spoluhráči klarinetistka a manželka Olga Spilková a violista Karel Plocek. Jako komorní hráč spolupracoval například na melodramu Aleše Březiny *A-ha se Soňou Červenou* a Danielem Wiesnerem. Sólovými recitály se představil mimo jiné ve Velké Británii, Švýcarsku,

⁹ *Supraphonline: Týden soudobé tvorby 1974* [online]. 2019 [cit. 2019-05-2]. Dostupné z: <https://www.supraphonline.cz/album/4344-tyden-soudobe-tvorby-1974?trackId=65814>

Holandsku i v Kanadě. Je aktivním interpretem a propagátorem soudobé hudby, což dokládá i jím obnovený soubor Musica Nova v roce 2001.

Své portfolio si rozšířil taktéž o studium dirigování na Akademii múzických umění v Praze. Jeho dirigentský debut proběhl v roce 2012 s Filharmonií Brno. Dirigentsky významně spolupracuje především s Ensemble Opera Diversa¹⁰, Dechovou harmonií JAMU a projektem Run OpeRun. Dirigentsky se podílel také na premiéře instrumentované verze *Zápisníku zmizelého* Leoše Janáčka na Janáčkově festivalu při University of North Texas (2013). Od roku 2014 je členem orchestru Městského divadla v Brně. Je často zván jako lektor mezinárodních interpretačních kurzů či masterclass (například Feldis, Amsterdam, Helsinky, Londýn, Karlsruhe ad.). Pravidelně také lektoroval na Klarinetových kurzech v Žirovnici, dnes je zván jako dirigent klarinetového ansámblu festivalu Pražské klarinetové dny.

Jiří Porubiak

Jiří Porubiak se narodil v roce 1973 v Ostrově nad Ohří. Konzervatoř studoval v Teplicích u Miroslava Malečka. Poté studoval na Institutu pro umělecká studia Ostravské univerzity ve třídě Valtera Vítka. Během studií se zúčastnil mnoha klarinetových kurzů především u nás (například Žirovnice, Kostelec nad Černými lesy, Telč, Ostrava) a na Soutěži konzervatoří získal 3. místo. Nejvýznamnější je ovšem jeho 2. cena na soutěži „First Henri Selmer Bass Clarinet Competition“ v Rotterdamu v roce 2005. Po studiu v Ostravě se dostal do Filharmonie Bohuslava Martinů ve Zlíně, kde působí dodnes. Kromě hry v orchestru se věnuje velmi intenzivně sólové a komorní hře jako basklarinetista. Společně s klavíristou Lukášem Michelem založil v roce 2006 **Colour Bass Duo**, jehož prostřednictvím chtěli navázat na odkaz Josefa Horáka a Emmy Kovárnové a propagovat basklarinet jako sólový nástroj. V roce 2007 premiéroval *Koncert pro basklarinet a orchestr* Aleše Pavlorka s Filharmonií Bohuslava Martinů, který později zahrál i se Severočeskou filharmonií Teplice, Karlovarským symfonickým orchestrem a v roce 2008 natočil se Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu. Colour Bass Duo také premiérovali Pavlorkův *Double Concerto pro basklarinet, klavír a orchestr* s Janáčkovou filharmonií Ostrava v roce 2013 a o rok později hráli tentýž koncert s Filharmonií Bohuslava Martinů. Colour Bass Duo koncertuje po celé České republice. Jiří Porubiak se kromě aktivnímu koncertování

¹⁰ V roce 2013 vydali společné CD „Klein, Spilka, Zouhar, Haas“

věnuje také pedagogické činnosti na ZUŠ a od roku 2017 vyučuje i na Konzervatoři v Kroměříži.

Jan Mach

Jan Mach se narodil 14. 12. 1976, dětství prožil v Jilemnici. Vystudoval Brněnskou konzervatoř pod vedením Lubomíra Bartoně a později Akademii múzických umění v Praze ve třídě prof. Vlastimila Mareše a prof. Jiřího Hlaváče. Studium si doplnil na zahraniční stáži v Karlsruhe v Německu ve třídě Otto Kronthalera a Wolfganga Meyera. V roce 2008 získal na HAMU titul Ph. D. Zúčastnil se mnoha mistrovských klarinetových kurzů (isa Sommerakademie v rakouském Semmeringu, Francouzsko-česká akademie v Telči, Festival Internatiola d'Art Lyrique v Aix-en-Provence). Při posledním jmenovaném festivalu se stal členem orchestru, se kterým pracovali členové slavného souboru pro interpretaci soudobé hudby Ensemble InterContemporain. Dosahoval úspěchů v soutěžích (1. cena na soutěži konzervatoří v Kroměříži, Cena Fondu Leoše Janáčka pro nejlepšího absolventa konzervatoře v Brně, finalista soutěže Jeunesses Musicales Roumanie a účast ve finále na Mezinárodní soutěži ARD Mnichov v roce 2003). Sólově vystoupil například s Českou filharmonií, Münchener Kammerorchester, Symfonickým orchestrem hl. města Prahy FOK). Věnuje se komorní a sólové hře, často na poli soudobé hudby. Premiéroval a v roce 2007 natočil s Pražákovým kvartetem *Klarinetový kvintet* Jindřicha Felda. Se Zemlinského kvartetem, se kterým pravidelně vystupuje, natočil komorní skladby F. V. Kramáře. Jan Mach je společně s hobojistou Janem Součkem a fagotistou Václavem Vonáškem zakládajícím členem Tria Arundo, které vzniklo na přelomu let 2003 a 2004. Trio koncertuje po celé České republice a v roce 2011 získalo cenu Českého spolku pro komorní hudbu. V roce 2006 se Jan Mach stal 1. klarinetistou Symfonického orchestru hl. města Prahy FOK. Mach se intenzivně věnuje také hře na basklarinet. Na tento nástroj hraje v klarinetovém kvartetu Five Star Clarinet Quartet, které tvoří profesori HAMU Jiří Hlaváč, Vlastimil Mareš, Irvin Venyš a Jan Mach. Soubor vystupuje po celé České republice a v roce 2019 natočil CD s názvem *Defilé*, na kterém se podílí Jitka Molavcová. V roce 2019 interpretoval Jan Mach se svou manželkou Miloslavou Machovou *Uspávkanky pro basklarinet a klavír* Jana Vičara ke skladatelovým 70. narozeninám. V roce 2018 nastoupil Jan Mach do České filharmonie na post 1. klarinetisty. Věnuje se také pedagogické činnosti. Byl lektorem

mistrovských kurzů v Žirovnici, norském městě Vardø a polské Wroclawi. V současnosti působí jako pedagog klarinetu na Akademii múzických umění v Praze.

Karel Dohnal

viz kapitola 3.1.1 Basetový roh

3.1.3 Saxofon

Jiří Stárek

Jiří Stárek se narodil v roce 1933. Byl významným pedagogem hry na klarinet na Pražské konzervatoři. Z jeho třídy vzešlo mnoho vynikajících klarinetistů, například Petr Sinkule, Štěpán Koutník, Miroslav Plechatý, Ludmila Peterková, Kateřináš Váchová ad. Stárek se intenzivně věnoval interpretaci soudobé hudby, například v roce 1985 natočil pro Panton skladbu *2+2 – sonare per quattro instrumenti* Zdeňka Lukáše, kde hrál na alt saxofon. S Pražským smyčcovým orchestrem pod vedením Harryho Macourka v roce 1966 pro Supraphon Stárek natočil klarinetové sólo ve *Staroměstské romanci* Jiřího Bažanta. Podílel se na zvukových nahrávkách Divadla Spejbla a Hurvínka, například v roce 1978 Supraphon vydal CD *Na černé hodince u Spejblů*, kde Stárek hraje na klarinet. Aktivně se věnoval příbuzným nástrojům, především saxofonu a basetovému rohu. Společně s Milanem Kostohryzem a Jiřím Kratochvílem působil v Triu basetových rohů, kde vystřídal Jindřicha Mizeru. V roce 1980 se stal zakladatelem Pražského saxofonového kvarteta, které bylo historicky prvním souborem tohoto ražení v Československu. Spolu s ním byli zakládajícími členy Miroslav Klazar, Jaroslav Hustoles a František Kryka. Jiří Stárek zde hrál na soprán saxofon. Postupem času se obsazení změnilo a tvořili ho saxofonisté Jiří Stárek, Jaroslav Hustoles, Tomáš Hustoles a Aleš Hustoles. Kvarteto získávalo velký ohlas na svou činnost a podněcovalo vznik nových skladeb psaných přímo pro tento ansámbl. Kromě původní tvorby se věnovali vlastním úpravám hudby baroka, klasicismu a skladeb populární hudby. Koncertovali na významných festivalech (Pražské jaro, Moravský podzim) a spolupracovali s Československým rozhlasem a Československou televizí. Po ukončení činnosti Jiřího Stárka ho vystřídal Felix Slováček jr. Jiří Stárek v roce 2003 obdržel cenu Senior Prix udělovanou Nadací Život umělce.

Milan Kostohryz – viz kapitola 3. 1. 1

Skladby Josefa Páleníčka pro saxofon a klavír inspirované Kostohryzem:

Masky pro saxofon a klavír a Koncert pro saxofon a orchestr.

Karel Krautgartner – viz kapitola 3. 3

Ve své době byl nedostižným interpretem *Rapsodie pro saxofon a orchestr*

C. Debussyho nebo *Koncertu pro saxofon* A. Glazunova.

Premiéroval *Koncert pro saxofon a orchestr* J. Páleníčka a Zdeněk Lukáš mu

dedikoval *Koncert pro sopránový saxofon a orchestr.*

Jaroslav Kopáček

Jaroslav Kopáček se narodil v roce 1931. Odmaturoval na reálném gymnáziu v Roudnici nad Labem. Aby nemusel absolvovat povinnou vojenskou docházku, rozhodl se pro další studium, a to na konzervatoři. Oslovil tehdy významného klarinetistu Karla Dlouhého, který bydlel u Roudnice, aby ho na konzervatoř připravil.

Byl přijat, ale Karel Dlouhý tehdy přerušil pedagogickou činnost a Kopáček byl přidělen do třídy Milana Kostohryze. To ale odmítl a počkal, až Karel Dlouhý opět začne učit.

Během studia na konzervatoři si přivydělával hrou na saxofon i klarinet například v tanečním orchestru Zdeňka Bartáka, Orchestru Karla Krautgartnera a Orchestru Karla Vlacha, se kterým působil v Divadle ABC pod vedením Jana Wericha.

Po absolutoriu na konzervatoři studoval na Akademii múzických umění v Praze ve třídě Vladimíra Říhy. V roce 1966 nastoupil do České filharmonie, kde zastával post 2. klarinetu s povinností basklarinetu. V České filharmonii hrál až do roku 1966.

Úspěšně také složil konkurz do Českého noneta, kde působil 3 roky.

Jako saxofonista nepůsobil pouze ve swingových orchestrech, ale také jako sólista.

V roce 1970 například natočil pro Supraphon *Hot-Sonatu* Ervína Schulhoffa. V roce 1976 se podílel na nahrávce LP *Úsměvy* Jaroslava Ježka, v roce 1968 jako sólista spolupracoval s Orchestrem Dalibora Brázdy na natočení LP *Eternal Love: „Kreisleriana“*, a dokonce se sám věnoval autorské tvorbě (např. valčík *Tvé políbení*, populární píseň *Jezdím bez nehod, Pozdrav domů*). Většina notových originálů skladeb Orchestru Karla Vlacha zmizela a když je chtěl Karel Vlach znovu po válce hrát,

Jaroslav Kopáček je podle sluchu zapisoval z desek. I po odchodu do důchodu je stále

aktivním hudebníkem, často je zván jako host do nejrůznějších big bandů u nás, a dokonce také vytvořil pořad se vzpomínkami na Karla Vlacha k jeho nedožitým 100. narozeninám, se kterým vystupoval po mnoha městech České republiky. Syn Jaroslava Kopáčka Tomáš je 1. klarinetistou České filharmonie a kapelníkem a saxofonistou Czech Philharmonic Jazz Band, vnuk Jaroslava Kopáčka studuje na Pražské konzervatoři klarinet a vykazuje již nyní výjimečné hudební schopnosti.

Štěpán Koutník

Narodil se v Praze, kde také vystudoval Pražskou konzervatoř ve třídě Milana Kostohryze a později AMU u Milana Etlíka. K tomu také studoval saxofon u Jiřího Stárka. Během studií se stal laureátem několika mezinárodních soutěží (1978 Řím, 1980 a 1984 Markneukirchen, 1981 Pražské jaro, 1982 Wloszakowice). Studium si doplnil o zahraniční stáže v Lucembursku, Paříži a Londýně. V letech 1981–1986 působil jako sólo klarinetista FISYO (Filmový symfonický orchestr), se kterým natočil mnoho skladeb k filmům na klarinet i basklarinet.¹¹ Od roku 1986 dodnes působí jako první klarinetista a vedoucí skupiny klarinetů v Symfonickém orchestru Českého rozhlasu. Při tomto orchestru natočil také své profilové CD skladeb pro klarinet a orchestr, které vydal Radioservis v roce 2001. Štěpán Koutník se intenzivně věnuje komorní hře. Je zakládajícím členem Novákova tria. „Novákovo trio jsme založili v roce 1978 s fagotistou Vladimírem Lejčkem a na hoboj s námi hraje Gabriela Krčková. Už jsme zahráli přes tisícovku koncertů doma i v zahraničí. Vydali jsme čtyři CD. A máme ještě mnohé plány – nejbližší je natáčení tria Jiřího Gemrota *Momenty* pro Český rozhlas. Napsal je velmi vtipné, baví nás. Jinak hrajeme také hodně starší hudbu – trií z 20. století je nepřeborné množství, ale v klasicismu žádné původní pro nás. Proto si je upravujeme. Máme také od roku 1997 soubor Mozartissimo. Se dvěma sólisty Národního divadla uvádíme úpravy árií z Mozartových oper. Ve Stavovském divadle měl program už přes 150 repríz, nedávno jsme s ním byli také ve Španělsku.“¹² S Novákovým triem v roce 2013 natočili CD pro Bonton s názvem *Czech Contemporary Music*. V roce 1978 se podílel na natáčení CD kapely Mahagon, kde hrál na basklarinet. V roce 1995 vydal Supraphon CD se sonátami Ervína Schulhoffa, kde

¹¹ Natočil například hudbu k pohádce s Čerty nejsou žerty z roku 1985.

¹² mip. „Jeden z klanu Koutníků“ [online]. *Casopisharmonie.cz*. 30. 9. 2002 [cit. 2019-05-16]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/jeden-z-klanu-koutniku.html>.

jeho *Hot-Sonate* natočil na alt saxofon právě Štěpán Koutník. V téže roce se také podílel na profilovém CD harfenistky Kateřiny Englichové. Od roku 1990 působí jako pedagog na Hudební a taneční fakultě AMU, kde nejprve vyučoval hlavní obor hru na klarinet, později orchestrální party, metodiku, úpravu plátků a komorní hru. Po otevření samostatného oboru komorní hra se stal vedoucím Oddělení komorní hry, kde vyučuje hlavní obor Komorní hra – Dechové kvinteto. Zároveň vede seminář dřevěných dechových nástrojů. Vyučoval i na zahraničních kurzech, například města Orviet (Itálie), Osaka (Japonsko), Londýn a Paříž. Sólově vystoupil v mnoha městech Evropy a velmi aktivní byl vždy na poli soudobé hudby, neboť inspiroval mnoho současníků ke vzniku skladeb pro klarinet (H. Bartoň, J. Feld, M. Kaňák, J. Kopecký, P. Pokorný, T. Svoboda, J. Krček, Z. Lukáš).

Felix Antonín Slováček

Narodil se 23. 5. 1943 ve Zlíně, od dětství se věnoval hudbě. Hrál nejprve na housle a klavír, ale jeho zájem ho táhl jiným směrem. Na klarinet začal hrát v 15 letech poté, co mu kamarád klarinetista jednou nástroj půjčil. Hru na klarinet vystudoval na konzervatoři v Kroměříži u prof. Kovaříka. Už během konzervatoře se ohlížel po amatérských kapelách a orchestrech, kterých bylo ve Zlíně (tehdy Gottwaldov) hodně. Do jedné kapely se dostal díky tomu, že potřebovali alt saxofon. Kapela se skládala z rytmické skupiny a jediný melodický nástroj byl právě Slováčkův saxofon. Později studoval na JAMU ve třídě profesora Vladimíra Říhy. V té době totiž na JAMU neměli profesora klarinetu a Vladimír Říha tam dojížděl. Se Slováčkem to praktikoval tak, že jeden týden jel Říha do Brna a další týden Slováček do Prahy¹³. Tím získával Felix Slováček první cenné kontakty v Praze. Povinnou vojenskou službu plnil v AUS, odkud ho v roce 1968 přivedl Karel Vlach do svého orchestru. U Vlacha tehdy končil Jaroslav Kopáček, který udělal konkurz do České filharmonie. Pro Slováčka to byla velká čest, protože Vlachův orchestr byl naprostá špička. Současně působil v divadlech Reduta a Viola a také koncertoval na jazzových večerech v Divadle hudby. Od roku 1969 začal hrát v Orchestru Ladislava Štáidla, který doprovázel již velmi známého Karla Gotta. S tímto orchestrem podnikl Slováček mnoho zájezdů do zahraničí a natočil spoustu nahrávek. Během tohoto angažmá rozšířil své nástrojové portfolio o soprán saxofon, který mu umožnil více vyniknout jako sólistovi v rámci

¹³ Informace na základě rozhovoru s Felixem Slováčkem viz příloha č. 3.

orchestru a stal se díky němu všeobecně známým. K soprán saxofonu ho přivedl sám Karel Gott, který se vrátil z Las Vegas, ovšem bez saxofonisty, který tam emigroval. Pustil tehdy Slováčkovi skladbu *A Whiter Shade of Pale* od amerického saxofonisty Kinga Curtise, kde mu učaroval zvuk soprán saxofonu. Při hraní na soprán saxofon ale dlouho hledal ideální hubičku, na kterou by mohl hrát. Nejprve hrál na tradiční soprán saxofonovou, ale měl problémy s hledáním plátků, které byly tehdy nedostatkové zboží. Proto si nechal od pražského významného nástrojaře pana Ebnera vyrobit hubičku klarinetovou, která bude pasovat na soprán saxofon. Mohl na ní využívat klarinetové plátky, které byly dostupnější než saxofonové. Tato hubička je hodně otevřená, a tak na ní Slováček hraje na plátky tvrdosti 1. Na tuto kombinaci potom mohl hrát celkem komfortně všechna sóla při koncertech s Karlem Gottem, díky kterým se později všeobecně proslavil a stal se nejznámějším saxofonistou u nás. V roce 1971 celá doprovodná kapela Karla Gotta odjela na turné do západního Německa, což se nelíbilo představitelům KSČ, kteří následně zakázali kapele hrát v rozhlase i televizi. Karel Gott už byl v té době velmi známý a v Německu by dokázal uživit sebe i orchestr. Pod nátlakem tajemníka KSČ se soubor navrátil zpět do domovské země. Vystoupení s Karlem Gottem ho nakonec natolik zaměstnávaly, že musel v roce 1971 z časových důvodů odejít z Orchestru Karla Vlacha. Dalšími významnými hudebníky, kteří doprovázeli Karla Gotta v této době, byli klavírista Rudolf Rokl či kontrabasista Antonín Gondolán. Felix Slováček začal vystupovat sólově i s jinými tělesy než Orchestrem Ladislava Štáidla, například s Orchestrem Gustava Broma. V letech 1974, 1975, 1976 a 1978 vyšly Felixi Slováčkovi jeho první profilové desky pojmenované řadovou číslovkou (Felix Slováček I. – IV.), kde hraje sólové skladby za doprovodu Orchestru Ladislava Štáidla. V roce 1983 přijal místo dirigenta Tanečního a Jazzového orchestru Československého rozhlasu (TOČR, JOČR), od roku 1986 vykonával tuto práci na plný úvazek a ukončil angažmá v Orchestru Ladislava Štáidla. S tímto orchestrem Slováček natočil spoustu nahrávek pro rozhlas. Za manželku měl Dagmar Patrasovou, která se proslavila televizními pořady pro děti a také písničkami, které jí často psal či aranžoval Felix Slováček a zprostředkoval natáčení v Karlínském studiu A. Díky tomu jsou písně pro děti Dagmar Patrasové jedny z mála, které mají na české scéně špičkový hudební doprovod. JOČR se časem a změnou režimu přejmenoval na Big Band Felixe Slováčka, který je zde dodnes činný jako vedoucí, dirigent a sólista. Felix Slováček vystupoval s řadou různorodých

hudebních těles (Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK, Slovenská filharmonie, Moravská filharmonie, Janáčkova filharmonie, Symfonický orchestr Hessenského rozhlasu, WDR Big Band Kolín nad Rýnem, Drážďanská filharmonie, Singapurský symfonický orchestr aj.). Felix Slováček byl činný ale i jako klasický klarinetista a saxofonista, nejen big bandový hráč či hráč populárních melodií. V Rudolfinu provedl třeba *Koncert pro alt saxofon a orchestr* Josefa Páleníčka z roku 1944, který byl zvukem saxofonu tak oslněn, že do orchestru obsadil celou saxofonovou sekci, kterou tehdy tvořili Slováčkoví hráči z rozhlasu. Alexej Fried věnoval Slováčkovi svůj *Jazzový koncert pro klarinet a big band* (1970) a později i *Koncert č. 2 pro klarinet a symfonický orchestr* (1976). S Kociánovým kvartetem pravidelně hrával *Guernicu* Alexeje Frieda, která byla určena pro soprán saxofon nebo klarinet, případně i jejich střídání a smyčcové kvarteto. Slováček tuto skladbu hrál výhradně na soprán saxofon. V roce 1981 ji společně natočili na desku pro Supraphon, na které je také *Koncert pro saxofon* Alexandra Glazunova a *Koncert č. 2 pro klarinet a symfonický orchestr* Alexeje Frieda, ve kterých Slováčka doprovodil Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK pod taktovkou Vladimíra Válka. Glazunův koncert hrál také pod taktovkou ruského dirigenta Vladimira Fedosejeva, který mu přiblížil podstatu ruské lyriky. S *Guernicou* později dokonce absolvovali turné po Španělsku. Dále uvedl například *Rapsodii pro saxofon a orchestr* Clauda Debussyho, *Scaramouche* Daria Milhauda či *Koncert pro alt saxofon a orchestr Es dur* britského skladatele Rolanda Bingehe, který se proslavil především svou Alžbětínskou serenádou. Jako klarinetista uvedl s Pražským komorním orchestrem jeden z koncertů Karla Stamice¹⁴ na festivalu Pražské jaro, kde jeho výkon oslovil vyslance ze Španělska, kteří ho potom pozvali do své země na turné, kde ho doprovázel orchestr Mozart London Players. Jeho činnost byla často průkopnická. Jako důkaz můžeme uvést například 1. věty z *Koncertu pro klarinet a orchestr Es dur* Františka Vincence Kramáře v úpravě pro klarinet a big band či aranž Mozartova *Koncertu pro klarinet a orchestr A dur*. Průkopníkem byl i tím, že byl jedním z prvních sólistů, který prováděl se symfonickými orchestry sólově populární melodie. Předěšel tím dnešní dobu, kdy je naprosto běžné, že symfonické orchestry do svých abonmá zařazují zcela běžně koncerty populárního, rockového, muzikálového či filmového charakteru. Při zřízení Jazzového oddělení na HAMU v roce 2011 ho oslovil prof. Jiří Hlaváč, aby zde působil pedagogicky. Setrval

¹⁴ Nepodařilo se dohledat, který přesně to byl.

zde 4 roky a během této doby se při výuce soustředil především na obtížné saxofonové party big bandových skladeb. Celkově je jeho práce už od počátku jeho kariéry zaměřena především na činnost big bandů a sám hovoří o důležitosti dokonalé souhry saxofonové sekce, společného frázování, a dokonce dbá i na stejný styl vibrata, které má taktéž velký vliv na konečnou podobu skladby. Jeho činnost se ubírala i skladatelským směrem. Napsal několik písní a instrumentálních skladeb. Je často členem porot soutěží pro big bandy. Například na Mezinárodním hudebním festivalu v České Kamenici je od roku 2015 předsedou poroty pro soutěž big bandů. V roce 2014 získal ocenění Senior Prix od Nadace Život umělce. Aktivním muzikantem je dodnes a koncertuje často nejen u nás, ale v podstatě po celém světě, dokladem toho jsou sólová vystoupení mj. v USA, Kanadě, na Kubě a v Brazílii či zájezd do Texasu v roce 2019, většinou se svým synem Felixem Slováčkem jr., který je taktéž klarinetista a saxofonista, a klavíristou Vjačeslavem Grochovským. Oba zmínění pořádají Mezinárodní festival Eduarda Nápravníka. Na tomto festivalu pravidelně vystupuje i Felix Slováček st. Například v roce 2018 na tomto festivalu oba Slováčkové zahráli v Mariánských Lázních za doprovodu Západočeského symfonického orchestru Mariánské Lázně *Dvojkonzert pro dva klarinety a orchestr* Františka Vincenta Kramáře. Provedení bylo na výborné úrovni, sama jsem zde byla v publiku. O rozdílu mezi klarinetovým a saxofonovým nátiskem Felix Slováček nikdy významněji nepřemýšlel. Když hrál na saxofon vážnou hudbu, přistupoval ke hře stejně jako u klarinetu. Nikdy se ani neseťkal s názory kolegů o diametrálně jiném saxofonovém nátisku nebo na toto téma mezi nimi nikdy nepřišla řeč, i když měl a má v kapele skvělé hráče (například Milan Ulrich, Miroslav Krýsl, Petr Král, Jan Konopásek, Bedřich Šmerda, Štěpán Markovič, Róbert Mitrega, Markéta Smejkalová, Bharata Rajnošek ad.). Na svém kontě má Slováček několik sólových alb, z nichž jmenujme alespoň Saxo (1996 Bonton music), Gold (2003 Popron music), Swingtime W. A. Mozart (2006 Bon Art), Made in Czecho Slováček (2008 Supraphon), Salto Solo (2011 Supraphon).

Jiří Hlaváč

viz kapitola 3.4 Třetí proud

3.2 Lidová hudba – cimbálové muziky, dudácké muziky, dechové kapely a orchestry

Česká republika je velmi pestrá na lidovou hudbu a folklór. Její území sice není velké, ale za to hudebně velmi specificky odlišené. Z folklórních souborů nejvíce vynikají soubory jižních a západních Čech, tedy dudácké muziky z Chodska a okolí, a samozřejmě moravské cimbálové muziky. Tyto dva regiony, Chodsko a Jižní Morava, jsou nejspeciřičtějši. Významný díl představují taktěž staropražské písně, ty však většinou vznikly uměle. V dalších oblastech se folklór udržuje na základu českých lidových písní. Celou republiku pak spojuje existence dechových kapel, které nalezneme napřič celým našim územím. I ty ovšem výrazně rozlišuje národopisné umístění. Pojmy „česká a moravská dechovka“ jsou v okruhu hráčů na dechové nástroje rozšířeny celosvětově a dechová hudba je jedním z našich vývozních artiklů. Dokazuje to i konání Mistrovství Evropy v interpretaci české a moravské dechovky, které se koná převážně v zahraničí. Česká republika tuto soutěž hostila v roce 2009. V této kapitole se považuji za aktivní i já sama, protože dechová hudba Chodovarka je velkou součástí mého hudebního života.

V dudáckých muzikách, cimbálovkách a dechových kapelách jsou nepostradatelnou součástí klarinety. Zde uvádím pár profesionálních klarinetistů, kteří zanechali výrazný otisk v žánru lidové hudby.

Vlastimil Konrády

Narodil se v roce 1960 v Domažlicích do muzikantské rodiny. Jeho otec Antonín Konrády byl významným hudebníkem a popularizátorem chodské hudby, jeden z nejvýznamnějších dudáků vůbec. V roce 1955 založil Konrádyho dudáckou muziku, která natočila nesčetně snímků do rozhlasu, vystupovala téměř po celém světě a existuje dodnes. Jeho syn, Vlastimil Konrády, se začal věnovat hře na klarinet a dudy v 11 letech. V letech 1978–1981 hrál v kapele Úsměv a v letech 1981–1983 v rámci povinné vojenské služby hrál v Ústřední hudbě Československé lidové armády v Praze jako klarinetista a sólový dudák. Od roku 1983 pak působí v Konrádyho dudácké muzice. Klarinet vystudoval na konzervatoři v Plzni. Od roku 1983 vyučuje na ZUŠ Jindřicha Jindřicha v Domažlicích obor klarinet a dudy a vede zde také od roku 1996 žákovskou dudáckou muziku. Jeho žáci dnes pokračují v jeho odkazu a hrají

v místních dudáckých muzikách. Je často zván jako porotce na folklórní festivaly a soutěže v Čechách i zahraničí. Sám upravuje lidové písně pro potřeby dudáckých muzik a vychází přitom z Chodského zpěvníku Jindřicha Jindřicha. V současnosti vede kapelu Chodovanku, která vznikla dříve pod názvem Styl Club. Režim ale vyžadoval počeštění názvu. Tato kapela hraje nejen lidovou muziku, ale také swing a taneční melodie, a je tudíž velmi flexibilní. Účinkovala také ve Spojených státech amerických.

Jaroslav Čajka

Jaroslav Čajka se narodil 24. 3. 1941 ve Strážnici. První začátky získával u varhaníka Bohumila Maryšky, který byl regenschori ve strážnickém chrámu. Rodiče chtěli, aby studoval na konzervatoři. Zvolili vojenskou konzervatoř, kde byl nezbytný dechový nástroj, v tomto případě tedy klarinet. Po studiu byl přijat do Prahy k Hudbě hradní stráže. Z armádního orchestru odešel na základě konkurzu do Slovenského lidového uměleckého kolektivu v Bratislavě. Od roku 1967 začal vyučovat na ZUŠ v rodné Strážnici a později také na ZUŠ Kyjov. V ZUŠ Strážnice byl v letech 1969–2004 ve funkci ředitele. Vzdělání si také doplnil o studium na JAMU, kde absolvoval magisterské studium v roce 1970. Po celý život je aktivním hráčem v cimbálových muzikách. Virtuózně hraje nejen na klarinet, ale také na tárogató, čímž dodává cimbálovým muzikám punc originality. Dokonce na tento nástroj nahrál CD společně s cimbálovou muzikou Technik Ostrava, kde vystupuje jako sólista.¹⁵ Z další aktivní činnosti jmenujme například 16 let působení v kapele Slávka Volavého, dále v cimbálové muzice Michala Miltáka, cimbálové muzice Moravia a také členství v symfonickém orchestru v Hodoníně. Vystupoval takřka po celém světě a zanechal po sobě významný pedagogický otisk.

František Maňas ml.

František Maňas ml., syn věhlasného skladatele písní a skladeb pro dechové kapely Václava Maňase se narodil 12. 3. 1946 v Sehradcích. Jejich rod je hudebně velmi významný a aktivní. František Maňas ml. studoval hru na klarinet na Kroměřížské konzervatoři. Působil jako klarinetista a saxofonista v orchestru Československé televize Václava Zahradníka v Praze. Od roku 1969 začal učit na hudební škole ve

¹⁵ *Tárogató a klarinet hrají prim*. Jaroslav Čajka a cimbálová muzika Technik Ostrava, TONSTUDIO Jaromír Rajchman 2002.

Valašských Kloboukách, později pracoval rok jako ředitel na Lidové škole umění Slavičín. V letech 1979–1990 vyučoval i v Horním Srní a zde také založil dechový soubor. Na hudební škole ve Valašských Kloboukách zastával post ředitele v letech 1992–2009. Pedagogicky působil i na zdejším gymnáziu. V roce 1969 založil kapelu Tichá sedma a v roce 1972 kapelu Grand. Dlouhou dobu působil jako umělecký vedoucí dechové kapely Lidečanka, která vznikla už v roce 1920 a aktivně působí dodnes. Maňas řídí také chrámový sbor v kostele Povýšení sv. Kříže ve Valašských Kloboukách. Je autorem mnoha písní především pro dechové kapely (z nejznámějších *Cestička od dubí, Nechod' ještě spát, Vyletěla přeletěla* ad.). Za svou celoživotní práci získal například ocenění pro nejlepší pedagogické pracovníky Zlínského kraje (2009) a také uznání hejtmána Zlínského kraje jako osobnost moravské dechovky a za dlouholetou práci v oblasti hudby. Vyučoval hudbu také v Napajedlech a ve Zlíně.

Václav Maňas ml.

Václav Maňas mladší patří už do čtvrté generace muzikantského rodu Maňasů. Je synem Václava Maňase st. a bratrem Františka Maňase ml. Narodil se 31. 12. 1942 v Sehradících. Prvním jeho učitelem byl jeho otec. Nejprve začínal na housle a klavír. Později začal dojíždět na hudební výuku do Zlína a časem si přibral klarinet, na který chodil k panu učiteli Zajícovi, klarinetistovi Zlínské filharmonie. V roce 1956 složil úspěšně přijímací zkoušky na konzervatoř v Kroměříži, kde studoval klarinet ve třídě Zdeňka Horáka a k tomu hru na violu ve třídě Vladimíra Štědrone. Po tehdy pětiletém studiu ještě pokračoval na konzervatoři v Brně u profesora Doležala. Absolvoval zde v roce 1964. Povinnou vojenskou službu Maňas absolvoval v Armádním uměleckém souboru v Praze. Zde hrál nejen na klarinet, ale také na saxofon. Zde ve službě napsal svou první polku s názvem *Pro Olinku*. V té době s ním sloužil trumpetista Jan Slabák, dnes již legendární kapelník Moravanky. Polka *Pro Olinku* byla záhy natočena pro rozhlas, další skladatelské počiny Václava Maňase přišly až po deseti letech. Aktivnější byl na poli aranžování, se kterým začal již v osmnácti letech, kdy založil svou první kapelu. Dále Maňas působil jako klavírista v univerzálním orchestru z Horní Lhotky u Luhačovic. Po návratu z vojny začal vyučovat na hudební škole ve Valašských Kloboukách. Kromě toho zde hrál ve velkém dechovém orchestru, se kterým absolvoval koncerty v Německu, Rakousku, Anglii a Francii. V této době úspěšně složil konkurz do tanečního orchestru Fatra Napajedla, kde působil jako klarinetista a

saxofonista. Tento orchestr mu zprostředkoval kontakt s kvalitními aranžmá tanečních a swingových skladeb a také se způsobem frázování v jazzu. Brzy se stal výhradním aranžérem tohoto orchestru. Po čase své působení ve Zlínském kraji přerušil kvůli angažmá v doprovodné kapele populárních zpěváků Hany Zagorové, Jiřího Štědroně a Viktora Sodomy, kam ho doporučil jeho přítel Felix Antonín Slováček. Tento orchestr, koncertující po celé republice, vedl Václav Zahradník. Maňas zde hrál rok a poté se vrátil do Valašských Klobouků. Rok opět vyučoval a pak udělal konkurz do tanečního orchestru Československé televize v Praze, kam nastoupil v září 1971. Tento orchestr vystupoval u nás i v zahraničí a Maňas se zde postupem času dostal i k aranžování. Neměl ale v Praze kde bydlet, přespával na svobodárně a dojížděl do Zlína za manželkou a dcerami. Praktikoval to takto celých 8 let, ale kvůli problematice s bydlením v roce 1979 podal výpověď a definitivně se vrátil do Zlína. Začal učit na ZUŠ v Malenovicích-Zlíně a v Napajedlech, kde učí dodnes. V té době se rozpadl velký dechový orchestr, ze kterého vzešla malá dechová hudba Valaška, které ostravská televize nabídla spolupráci pro natáčení pravidelných pořadů. Václav Maňas tuto kapelu pro natáčení připravil, z čehož vznikla dlouholetá spolupráce a nyní zde působí jako umělecký vedoucí. Od té doby začal intenzivně komponovat hudbu pro dechové kapely. Mezi jeho nejznámější písničky patří například *Počkaj synečku*, *Muzikanti z Moravy*, *Děvčice z Moravy*, které dnes hraje většina kapel nejen na Moravě, ale i v Čechách. Psal ale také skladby modernějšího charakteru a také písně pro děti, s nimiž se umístil i v soutěži Ostravského rozhlasu. Odkaz rodu Maňasů je na poli dechové hudby velmi významný, dokazuje to mimo jiné každoročně v Sehradících pořádaný festival dechových hudeb „Maňasovy Sehradice“.

3.3 Jazz – big bandy, swingové orchestry a dixielandy

Jazzová a swingová hudba byla na českém území vždy populární. Největšího rozmachu ale dosáhla před a po 2. světové válce. Čeští hudebníci se inspirovali poslechem rozhlasu a po osvobození Američany jejich hudbou. Významnou roli na hudební scéně sehrál vliv politického režimu, válečného nacistického a později i komunistického. Oba politické režimy jazzovou a swingovou hudbu zakazovaly a zatracovaly. Naštěstí se mnoho osobností nedalo odradit a přes hrozby vážných postihů tuto hudbu aktivně pěstovali. Zajímavým fenoménem je, že přední orchestry hrající jazz, swing či dixieland vedli klarinetisté. Bylo by na samostatnou studii, proč právě klarinetisté svou činností inklinují k vedení orchestrů či zakládání kapel. Možná hra na tento nástroj jistým způsobem směřuje interprety k všestrannosti a skvělým organizačním schopnostem. I když osobnosti uvedené v této byli původně klarinetisté či saxofonisté, někteří z nich postupem času dali před svým nástrojem přednost dirigentskému pultu a věnovali se pouze dirigování a vedení kapely. I přes tento fakt do této kategorie právem patří, protože zanechali v české kultuře nesmazatelný otisk.

Karel Vlach

Karel Vlach se narodil 8. 10. 1911 na Žižkově v Praze. Už na základní škole se učil hrát na housle. Po základní škole nastoupil na reálné gymnázium a poté se vyučil jako obchodní příručí. Na pozici obchodního příručího pracoval po vyučení v galanterii, kde byl později zástupcem i prokuristou. Obchodní zkušenosti se mu hodily i v budoucí hudební kariéře. Od 16 let vystupoval téměř každý večer v různých kapelách ve všech národních domech v Praze. K saxofonu se dostal přes jednoho z jeho bratrů. Ten si koupil saxofon a Karlovi Vlachovi se tento nástroj natolik zalíbil, že si bratrův nástroj později přivlastnil. K saxofonu také zanedlouho přidal klarinet. V roce 1937 si založil vlastní kapelu s názvem Charles Happy Boys, kterou později přejmenoval na Blue Boys. Měli tehdy dojem, že pokud nebude mít kapela anglický název, nebude mít šanci se prosadit. K saxofonu se naučil hrát i na klarinet. Postupem času se stále více věnoval dirigování. V roce 1939 pojmenoval vlastní orchestr svým jménem, tedy Orchester Karla Vlacha. Orchester hrál přejaté americké písně přetextované do češtiny, ale i vlastní tvorbu, především autorů Kamila Běhounka a Jiřího Traxlera. Začali se

intenzivně věnovat koncertování a natáčení. Nejdříve koncertovali v sále Jednoty soukromých úředníků na Vinohradech, na terasách Střeleckého ostrova a v roce 1940 se přesunuli do klubu Alhambra na Václavském náměstí. Původní obsazení v této době čítalo deset hudebníků – na saxofony L. Habart, V. Růžička, K. Vlach, trubky J. Novák, F. Klimt, na trombon J. Echtner, na klavír skladatel L. Korbař a v rytmické sekci V. Soukup (kytara), F. Hanzlík (basa) a J. Rychlík (bicí). Jako sólista zde vynikal Arnošt Kavka. Do konce 2. světové války natočili na 120 skladeb. Na svou první gramofonovou desku natočili skladbu *Ráda zpívám hot* se saxofonovým sólem Karla Vlacha a zpěvem Inky Zemánkové. V kapele se vystřídaly desítky hudebníků a řada známých zpěváků, například Arnošt Kafka, sestry Allanovy, Rudolf Cortés, Jiřina Salačová, Inka Zemánková a také Vlasta Průchová. Vystupovali na významné jazzové scéně, a to v kavárně Fénix. V témže domě byl první jazzový klub v Praze s názvem Pygmalion. Dalším významným působištěm byla kavárna Lloyd, odkud byl už jen krůček do nejvýznamnější jazzové kavárny Vltava. V roce 1945 obohatil repertoár orchestru o nové aranže, které kupoval od americké kapely působící v Plzni. Naplno se věnoval práci kolem orchestru, tedy poslechu nahrávek, přepisoval noty a zapisoval noty podle nahrávek, vyměňoval noty s kolegy kapelníky atd. V témže roce se Vlach rozhodl obměnit sestavu orchestru, s čímž mu pomohl Miloslav Ducháč, který chtěl původně založit orchestr vlastní. Nakonec spojili síly a vznikl tím orchestr špičkové úrovně. Vlacha velmi inspiroval orchestr Glenna Millera, který se odklonil od improvizace a zakládal si především na společném frázování. Když se po 2. světové válce vrátili domů Jiří Voskovec a Jan Werich, byli překvapení, že u nás existuje orchestr, který se zvukem vyrovná americkým swingovým orchestrům. Werich nabídl Vlachovi a jeho orchestru angažmá v Osvobozeném divadle, kde kapela působila 12 let. Poprvé se na této scéně orchestr představil v roce 1947 v rámci divadelní hry *Pěst na oko*. Vlach s Werichem byli velcí přátelé. Orchestr měl světovou úroveň i díky tomu, že zde hráli vynikající instrumentalisté, například Vladimír Tymich, Jaroslav Kopáček a z Brna přizval ke spolupráci Karla Krautgartnera, Richarda Kubernáta, Milana Ulricha a Vladimíra Rašku. Po únoru 1948 se orchestr soustředil především na divadelní činnost, neboť nastupující komunistický režim, snažící se potírat propagaci americké hudby a stylu života, jiné působení orchestru nedovoloval. Po částečném uvolnění represí režimu orchestr v roce 1957 nahrál hudbu k české verzi francouzského animovaného filmu *Stvoření světa*, v roce 1964 se podílel na filmu

Kdyby tisíc klarinetů, dále Cirkus bude! (1954), *Hudba z Marsu* (1955) a *Limonádový Joe* (1964). V roce 1960 byl Karel Krautgartner pověřen vedením nově vzniklého Tanečního orchestru Českého rozhlasu (TOČR) a od Vlacha odešel. Společně s ním šli do TOČRu i Milan Ulrich, Richard Kubernát, Jiří Jelínek, Ladislav Pikart a Vladimír Tomek. Vedení saxofonové sekce u Vlacha převzal po Krautgartnerovi Jaromír Honzák a orchestr prošel celkovou obměnou obsazení. Po rozmachu televize se Vlachův orchestr stal nedílnou součástí televizních estrádních pořadů, kde se zaměřoval především na populární hudbu. Vlach se v těchto pořadech prezentoval nejen jako dirigent orchestru, ale i jako příležitostný bavič. Negen při těchto estrádách jeho orchestr doprovázel snad všechny významné zpěváky u nás (například Karel Hála, Waldemar Matuška, Karel Gott, Helena Vondráčková, Jiří Korn ad.). Nesmíme též opomenout významné sólisty Milana Chladila a Yvettu Simonovou, kteří si s Vlachem vybudovali společnou kariéru. Orchestr také začal vystupovat v Hudebním divadle Karlín. Na svém kontě má Orchestr Karla Vlacha nespočetně nahrávek, především pro nahrávací společnosti ESTA, Ultraphon a Supraphon.

Karel Vlach zemřel 26. 2. 1986, avšak jeho orchestr pokračoval ve své činnosti v Karlínském divadle dále pod vedením Jaroslava Dřevikovského, dlouholetého Vlachova spolupracovníka a aranžéra. V roce 2004 převzal Dřevikovského post Dalibor Kapras.

Gustav Brom

Gustav Brom, původním jménem Gustav Frkal, se narodil 22. 5. 1921 ve Velkých Levárech na Slovensku. Jméno dostal po otci. Rodiče žili na Moravě, ale po svatbě se přestěhovali na Slovensko, kde chtěl otec podnikat v obchodě se dřevem, na což dostal kapitál od amerických přátel. Brzy ale zkrachoval a zbaběle utekl od rodiny i s manželčinými úsporami. Brzy na to ho ovšem dostihla smrt. Matka se odstěhovala se dvěma syny zpět na Moravu, ale vzhledem k existenčním problémům musela své potomky na čas opustit, aby mohla pracovat, a zajistit jim tak budoucnost. Staršího syna Milana svěřila do výchovy své sestře a mladšího Gustava umístila do dětského domova. Matka ho pravidelně navštěvovala a když byl ve třetí třídě, přivezla mu housle a zaplatila učitele. Po čase se matka finančně zmohla a oba syny si vzala k sobě. Žili nejprve v Kroměříži, kde začal Gustav chodit na gymnázium, po dvou letech se stěhovali do Brna. Asi v pátém ročníku gymnázia založil se spolužáky první

kapelu. Iniciátorem vzniku byl Alexej Fried. Bromův učitel a podporovatel z gymnázia mu vypůjčil v hudebninách klarinet a dovedl ho ke Stanislavu Krtičkovi, aby mu dal klarinetové základy. Během studií si Gustav přivydělával roznášením protinacistických letáků, díky čemuž si mohl vypůjčit ještě saxofon (za 30 Kč měsíčně). Kapela si dala název R-Boys (R podle reálného gymnázia). Začali hrát na studentských hudebních čajích a za víkend každý vydělal 60 Kč. V červnu 1939 byl Gustav Frkal zadržen Gestapem za šíření protinacistických letáků a čtyři měsíce byl vězněn na hradu Špilberk. Naštěstí byl po čtyřech měsících propuštěn a těsně tím unikl transportu do koncentračního tábora v Dachau. Z vězení se bohužel vrátil s vyraženými zuby, které mu provizorně domodelovali spříznění stomatologové. Před válkou chtěl být architektem, což mu znemožnilo uzavření vysokých škol nacisty. Práci nedostal, nikdo si netroufl zaměstnat člověka vězněného nacisty. Tehdy ještě Gustav Frkal oslovil bývalé členy R-Boys, aby společně začali znovu vystupovat. Na doporučení přátel si změnil příjmení, aby se vyhnul problémům kvůli spojitosti s Gestapem. Volba padla na jméno Brom náhodou: „Tak jsem vzal slovník, zavřel oči, zapíchl tužku do jednoho místa a řekl si: Nebude-li to sprosté slovo, budu se tak jmenovat! Tužka se zabodla do jednoho z halogenů. Kdyby skončila kousíček vedle, mohl jsem se jmenovat JOD.“¹⁶ První angažmá jeho kapely bylo v Rožnově pod Radhoštěm, kde je uslyšel syn majitele kavárny ve Zlíně a nabídl jim angažmá. Sem je chodil poslouchat šéf brněnského hotelu Passage. U něj pak hráli od roku 1941. Původní obsazení kapely bylo 3 saxofony, trumpetou, piano a bicí, ale pro Passage postupně Gustav Brom rozšířil kapelu do velikosti dvanáctičlenného big bandu. V roce 1942 se oženil s majitelkou módního salonu v Brně Marií Gergelovou. Počátkem roku 1942 se kapela uchytila i v Brněnském rozhlase, kde dostala pravidelný vysílací čas. Na saxofon zde v této době začal hrát Karel Krautgartner. Brom hrál v orchestru na altsaxofon, později se však začíná stále více realizovat jako dirigent a zpěvák. Další angažmá kapely bylo ve Zlíně v hotelu Victoria. Všichni členové během tohoto období dostali povolávací rozkaz na totální nasazení. Tomu unikla díky pozvání do polských Katovic. V Polsku ale hráli bez povolení Moravcova ministerstva školství a osvěty, a tak je v roce 1943 všechny zatkl přímo na podiu. Z vězení jim záhy pomohl spřízněný fanoušek ve vysoké funkci a přemístil je do Brněnské zbrojovky, kde měli nuceně pracovat. Nadřízený jim ale dával hodně volnosti. Po uvolnění kulturního života v roce

¹⁶ Jiří Zapletal. Jiří Majer: *Gustav Brom: Můj život s kapelou ...a jak to bylo dál*. Praha: Akcent, 2001, s. 16.

1943 zde každý týden hráli zábavní program. Vystupování se postupně rozšířilo i do okolních vesnic a měst, ale kapela byla stále pod dohledem nacistů. Většina hráčů Bromova orchestru byli samouci, kvalitou se však dokázali dostat mezi špičkovou brněnskou hudební scénu. Po konci války se swing začal plně rozvíjet bez jakýchkoli nacistických represí, které byly za války velmi silné. Logicky se objevila i konkurence a soutěžení s dalšími orchestry. Brom si dal za cíl dobýt pražskou scénu – nejvýznamnější pódium tehdejší taneční a jazzové hudby – kavárnu Vltava. Tehdy zde působil skvělý orchestr Karla Vlacha a k tomu se zde střídaly orchestry Ladislava Habarta a Kamila Běhounka. Pozvání sem dostal i Bromův orchestr a oslnil zde publikum i kritiky. Nedlouho na to natočil první 3 gramofonové desky pro společnost Esta. S Karlem Vlachem navázal Brom ryzí přátelství, vzájemně si pomáhali a podporovali se. Orchestr Gustava Broma získával další angažmá (například Luhačovice, Teplice). Od prosince 1946 do února 1947 získali prostor v Československém rozhlasu v Bratislavě na 7 hodin vysílání týdně. Pro Slovensko to znamenalo činnost prvního profesionálního big bandu. V roce 1947 se kapela vydala na první poválečné turné do Švýcarska. Byli zde velmi vytížení, hráli často tři vystoupení denně. Po návratu ze Švýcarska se u Broma ustálilo obsazení na 16 členech, kapelu ale opustil Karel Krautgartner a Milan Ulrich, kteří začali hrát u Vlacha. Odešlo i pár dalších hráčů, aby si založili vlastní kapely. Bromovi se podařilo kapelu doplnit o nové členy. Začal také psát vlastní skladby a aranže. Důležitou součástí repertoáru orchestru byly od začátku skladby českých a slovenských autorů (např. Vlastimil Kloc, Jan Rychlík, Kamil Běhounek, Leopold Korbař, Gejza Dusík ad.). Po únoru 1948 nastala vláda komunistické strany a postupné represe. Brom tehdy v bratislavském rozhlasu odmítl podpořit dělnickou třídu, okamžitě byl zbaven funkce a v březnu propuštěn. Činnost mu naštěstí nezakázali díky zprávě o jeho rozšiřování komunistických letáků za 2. světové války. Ve skutečnosti byly letáky pouze antifašistické, ale celá věc zapříčinila mírnějšího pohled na jeho osobu. Celá 50. léta byla pro kapelu obdobím útlumu. Dostali angažmá v brněnské Pasáži (dříve Passage). Brom se setkal s dalšími problémy s komunistickým režimem. Byl nařčen z porušení zákona, když během zájezdu ve Švýcarsku v Čechách nesložil depozit ve švýcarských francích. Tento zákon ale vešel v platnost až po jeho návratu ze Švýcarska. Udělili mu vysokou pokutu. Brom si musel půjčit peníze a začínal pak zase od nuly. Komunistický režim takto získával peníze od lidí, kteří měli příjem v zahraničí. Jazz byl v těch

dobách označován jako „hudba duševní bídy“. Orchester se živil různorodými koncerty a stálým angažmá v hotelu Slovan (opět přejmenovaný Passage, později Pasáž). Tehdy se pro změnu snažila Broma znevýhodnit konkurence z řad barových muzikantů. Prosadili povinnost prověrek aktivních muzikantů z odborné hudební způsobilosti. Brom se začal pečlivě připravovat po praktické (hra na klarinet, zpěv) i teoretické stránce (harmonie, kompozice). U zkoušek obstál výborně, komise neměla šanci ho jakkoli zdiskreditovat. Po smrti Stalina se otěže režimu uvolnily a v Praze vznikla nová agentura „Pražská estráda“, se kterou Brom spolupracoval. Společně zvali do Čech světové jazzové hvězdy. V kavárnách během těžkých 50. let vystupoval Brom ve zúžené sestavě, kdy sám vystupoval před kapelou jako sólista na klarinet a saxofon. Ve zúžené sestavě vystupovali do roku 1953 a potom začal Brom orchestr opět rozšiřovat do big bandového obsazení. V období menšího obsazení se v kapele uplatňovali členové sólistickými výkony a věnovali se dixielandu. Tím, že si orchestr prošel proměnami složení i počtu hudebníků, dokázal, že obstojí v mnoha příbuzných stylech a dostojí různorodým požadavkům pořadatelů. Od Vlacha se na čas vrátil saxofonista Milan Ulrich. U Broma v té době působil významný kontrabasista Luděk Hulan a bubeník Ivan Dominák. V roce 1954 dostali pozvání na podzim do Lipska. Za celou svou éru si uvědomovali, že musí držet světový trend. Měly jim k tomu posloužit nahrávky, které nebyly snadno dostupné. Brom sehnal amatérský rekordér gramofonového záznamu. Neměl ale nahrávací fólie, a tak od svých fanoušků doktorů dostával použité rentgenové snímky, na které nahrával umění amerických orchestrů. Kapela se věnovala dixielandu, bebopu¹⁷, cool jazzu¹⁸ a nejoblíbenějšímu west coast jazzu.¹⁹ V té době hráli v Čechách nejmodernější jazz, i proto byli pozváni do Lipska. Brom neváhal, začal studovat jazyky a zdokonaloval se v dirigování. Rovněž vyhledával nové aranžéry a skladatele. Z Bratislavy obdržel úpravy Jaromíra Hniličky, kterého brzy přizval do Brna. Dále angažoval skladatele a aranžéry Jana Kulíška a Stanislava Veselého. Brom se soustředil na tmelení kolektivu a hledání vlastní originální tváře orchestru. Stále častěji podnikali zahraniční výjezdy. Orchester natočil

¹⁷ Bebop – snaha o povznesení jazzové hudby od tanečního charakteru k více uměleckému pojetí, interpreti vnášeli do jazzu více barevnosti, nesouzvuku, abstraktní formy improvizací, pozměněné akordy, styl bubnování byl více explozivní a úskočný. Významnými představiteli byli např. Charlie Parker, Dizzy Gillespie či Bud Powell.

¹⁸ Cool jazz – forma jazzu z 50. let 20. století, ovlivněna bebopem a swingem, melodická, jemná, romantická hudba.

¹⁹ West coast jazz – hudba západního pobřeží, vývojová fáze jazzu po roce 1950 v Kalifornii. Znamená odklon od černošských tradic a sblížení s evropským hudebním cítěním, tj. upouštění od improvizací a kladení důrazu na kompozici a aranžii jednotlivých skladeb. Uplatňuje techniku lineárního kontrapunktu a zavádí využití nástrojů dosud v jazzu nepoužívaných (flétna, lesní roh, tuba).

ve východním Německu tři singly s Jerry Scottovou, kvůli čemuž byl Brom předvolán do Prahy na ministerstvo zahraničního obchodu, aby odůvodnil, proč točí hudbu pro zahraniční společnosti. Brom se hájil tím, že československý Supraphon na jeho nabídky natáčení nikdy neodpověděl. Zástupci ministerstva na tento popud zprostředkovali Bromovcům pozvání k natočení osmi ověřovacích titulů, které pak Supraphon rovnou vydal. Orchester pak jezdil točit každé 2-3 měsíce. V letech 1956 a 1957 měl orchestr velké turné po republice se zpěvačkou Jerry Scottovou a zpěvákem Fredem Frohbergem. Režim zrušil „Pražskou estrádu“ a kapelu provozovala agentura HUDAG, kde působil klarinetista Karel Baláž. Ten Bromovi pomáhal se zařizováním organizačních záležitostí v Praze. Ke 20. výročí kapely v roce 1960 pozvali společně jazzovou hvězdu klarinetistu Edmonda Halla, který hrával s Louistem Armstrongem. Zvukově a obsazením se v těchto letech kapela přibližovala orchestru Shorty Rogerse ve west-coastovém stylu. Brom už v té době nehrál na klarinet a saxofon, protože provizorně spravené zuby dosloužily a musela je nahradit protéza, se kterou nešlo dále hrát. Věnoval se tedy výhradně dirigování a zpěvu. Vzhledem ke specializaci na moderní jazz spolupráce s Brněnským rozhlasem upadávala. Dostali však nabídku stát se orchestrem Ostravského rozhlasu. V Ostravě také vznikla legendární píseň *Dobrý den, majore Gagarine*. Ten den 12. 4. 1961 se Jurij Gagarin v době jejich nahrávání jako první člověk dostal do vesmíru. Během hodiny Vlasta Pácl napsal text a Jaromír Hnilička hudbu, orchestr to za zpěvu Broma natočil a píseň byla puštěna do vysílání. Ještě tentýž večer hráli k tanci a poslechu a zničehonic přijela televize s příkazem píseň natočit na obraz s celým orchestrem. Tato píseň pak otevřela orchestru bránu do světa a umlčela protivenství režimu proti kapele. V této době měl orchestr ve svých řadách dokonce tubu a lesní roh. Na baryton saxofon zde hrál legendární Josef Audes, který pak v kapele zůstal do konce života. V Československu se Bromův orchestr svým repertoárem vymykal, přesto však dokázal interpretovat skladby, které byly atraktivní pro posluchače a rozhlas. Pěstováním dixielandu hráči dostávali příležitost k improvizacím, čímž se udržovali na vysoké nástrojové a hudební úrovni. Píseň o Gagarinovi vynesla orchestr k popularitě mezi televizními diváky a rozhlasovými posluchači. Orchester dostal díky tomu první pozvání na zájezd do SSSR, kam vyjeli na podzim 1961 a slavili zde obrovský úspěch. Strávili zde 2 měsíce a po návratu byli u nás téměř uctíváni. Najednou se jim otevřely hranice na západ a do SSSR jeli pak ještě asi sedmkrát. Během jednoho zájezdu se Gustav Brom setkal a

spřátelil s Dukem Ellingtonem či Benny Goodmanem. Od počátku 60. let začal Brom pořádat pravidelné koncerty pro „Hudební mládež“ v mnoha velkých městech. Začal koncerty také konferovat a přibližovat jednotlivé skladby posluchačům. Byl toho schopen i v němčině, francouzštině a angličtině, částečně i v ruštině. Od roku 1961 začal orchestr spolupracovat na několika hrách se Státním divadlem Brno. Popularita jazzových festivalů se dostala konečně i do Československa. V roce 1962 se konal první jazzový festival v Karlových Varech a v roce 1964 v Praze. Ve Varech kritici Bromův orchestr nehodnotili příliš kladně, v Praze už to bylo naopak. Mezitím totiž orchestr vyhrál soutěžní festival v Manchesteru ve Velké Británii. Při pražském festivalu získali 1. cenu pouze díky zahraničním porotcům, kteří vyžadovali udělení 1. ceny Bromovcům. V opačném případě hrozili odjezdem z Prahy bez vyhlášení výsledků. V roce 1965 se orchestr zúčastnil festivalu v Antibes ve Francii. Na druhém ročníku pražského festivalu se již ceny raději neudílely, aby opět nedošlo ke střetu K. Krautgartnera (JOČR) a G. Broma. Tam s Bromem poprvé zpívala nová zpěvačka Helena Blehárová, která nahradila Jarmilu Veselou. Další festivalová pozvání zavedla orchestr do Holandska, Belgie a Rakouska. Na základě festivalu v Innsbrucku byli pozvaní jako doprovodná kapela švýcarského zpěváka Vico Tosrrianiho a později americké černošské zpěvačky Diany Ross a The Supremes. Všechny tyto úspěchy vedly k tomu, že se orchestr Gustava Broma umístil na 7. místě v mezinárodním hlasování odborníků o nejlepší jazzový orchestr na světě. Orchestr v zahraničí získával uznání a chválu, ale na domácí scéně postupně ztrácel posluchače. Pro zaměření na moderní směry jazzu opomněli vzrůstající vliv populární hudby. V té době vznikaly festivaly a soutěže populární hudby a zpěvu (Bratislavská lyra, Děčínská kotva aj.). Bromův orchestr měl výhodu v angažovanosti členů orchestru v aranžování. Často ze dne na den dokázali jednoduchou melodickou linii populární písně dostat do podoby big bandového obsazení. Díky tomu dohnali deficit v populární hudbě a mohli doprovázet řadu zpěváků. Stálými sólisty orchestru byli v té době Milan Černohouz a Vladěna Pavlíčková. V roce 1969 byl osloven Brom dirigentem Rayem Conniffem, aby mu půjčil orchestr na evropské turné. Muzikanti nesměli mluvit česky, aby se neodhalilo, že to není pravý Ray Conniff Band. V témže roce byli Bromovci pozvaní na turné po severských zemích, kde poprvé zazněla *Jazzová mše* Jaromíra Hniličky na festivalu v Molde. Brom navázal úzké spojení s legendárním trumpetistou Maynardem Fergussonem, který chtěl být dokonce stálým členem orchestru. To ale znemožnilo

nevyhovující finanční a bytové podmínky. Orchester Gustava Broma se zabýval i hudbou „Třetího proudu“ (P. Blatný – *Per orchestra synthetica*, M. Štědroň – *Free Landino Jazz*, J. Hnilička – *Non tangere circulus meos*). Konečně začalo Broma uznávat i Brno, televize v roce 1975 vysílala vícedílný pořad s názvem „*Byla jedna kapela*“. V roce 1979 natočili s režisérem Vladimírem Sísem film „*Blues pro E.F.B.*“ Pravidelně hrávali plesy v Mnichově. Účinkování v cizině jim zajišťovalo dobré existenční zázemí. Jako sólisti začali s orchestrem zpívat Helena Vondráčková a Jiří Korn. Od roku 1981 hráli Bromovci pod výhradním zastoupením Pragokonzertu, který měl pod sebou všechny významné české zpěváky a byl jedinou agenturou, která mohla mít kontakty do zahraničí. S Bromovci často zpívala Jitka Zelenková, Petra Janů, Yveta Bartošová i Karel Gott. V roce 1982 orchestr podnikl turné po Kubě a po návratu koncertoval po celé Evropě. V roce 1980 vzkřísil Gustav Brom jazzový festival amatérských hudebníků v Kroměříži. V roce 1987 zastihly Broma na zájezdu vážné zdravotní problémy a orchestr nějaký čas musel vystupovat bez něj. Po uzdravení začal chystat velké oslavy 50. výročí orchestru a také své 70. narozeniny. Listopadový převrat 1989 vše změnil. Transformace ekonomiky zapříčinila, že státem dotovaná kultura byla významně podfinancovaná. V roce 1990 vyjel orchestr na turné na tři týdny do Indie. V téže roce podnikli ještě zájezd do Norska, při kterém s norským sborem natočili Hniličkovu *Jazzovou mši*. Rozpadem SSSR orchestr přišel o stálá místa svých zahraničních vystoupení, záhy to následovalo i v NDR a Polsku. Brom začal uvažovat o ukončení činnosti orchestru. V krátkém časovém rozmezí zesnulo několik Bromových přátel a spoluhráčů. Mezi nimi i Josef Audes, jehož úmrtí v březnu 1993 zasáhla Broma nejvíce. Ke konci kariéry vedly i finanční problémy s nastupujícím kapitalismem. Brom se stáhl do ústraní a společně s Jiřím Zapletalem psal knihu „*Gustav Brom: Můj život s kapelou...a co bylo dál*“. Před křtem knihy 28. června 1994 se mezi členy orchestru a Bromovými přáteli zrodila myšlenka zachovat existenci orchestru. Jako nového dirigenta vybrali Vlada Valoviče. a při samotném křtu knihy tuto skutečnost oznámili Bromovi. Ten Valoviče dobře znal a dal mu souhlas ke vzkříšení orchestru. Po vydání knihy se kolem Broma točil mediální zájem, byl o něm v roce 1995 natočen pořad „*Legenda Gustav Brom*“. Dne 23. září 1994 vystoupil orchestr na jazzovém festivalu v Přerově, kde Brom dirigoval první tři skladby a po nich posluchačům oficiálně představil svého nástupce. Absolvoval mnoho autogramiád a koncertů orchestru, kde vždy dirigoval úvodní skladby. Nesvědčilo to

však jeho zdraví. Byl několikrát postižen infarktem a hospitalizován, ale vždy se z toho brzy zotavil a pracoval dál. Zemřel 25. září 1995. Příčinou smrti bylo totální vyčerpání srdce. Orchestr Gustava Broma ale hraje dál pod vedením Vlady Valoviče, Zpočátku měl kapelu v troskách, ale dokázal ji znovu vybudovat, přičemž mu hodně pomáhal dlouholetý saxofonista orchestru Zdeněk Novák. Za celou Bromovu kariéru natočil orchestr 574 zvukových nosičů, mezi něž patří LP desky, SP desky, CD aj. První byla z roku 1945. Od roku 1955 do roku 1990 točili Bromovci pravidelně každý rok, někdy 15 nosičů za rok.

Karel Krautgartner

Karel Krautgartner se narodil 20. července 1922 v Mikulově. Otec byl vrchní poštovník a patřil ke skupině moravských Rakušanů, matka byla české národnosti. První kontakt s hudbou získával při hodinách klavíru, od osmi let hrál také na klarinet. V roce 1936 se celá rodina přestěhovala do Brna, kde navštěvoval gymnázium. Od šestnácti let hrával se studentskou kapelou Slavia Band, jejíž rivaly byla kapela Alex's Boys Elexeje Frieda ze sousedního reálného gymnázia. Teprve v Brně měl získat hudební vzdělání od profesionálního pedagoga. Chodil na hodiny ke Stanislavu Krtičkovi, který v té době hrál na klarinet v operním orchestru a byl zapáleným pedagogem. Krautgartnera nakazil posedlostí vším, co souvisí s nástrojem, především výběr plátků a hubiček ke konkrétním hudebním stylům. V roce 1937 založil Krautgartner vlastní kapelu Quick Band, která hrála v kavárně hotelu Passage. V roce 1942 se setkal s Gustavem Bromem, začal hrát v jeho orchestru a poprvé se ocitl v brněnském rozhlasovém studiu. Zde s tichým souhlasem redaktora Ladislava Kozderky hráli v přímých přenosech i swingové orchestrální skladby amerických orchestrů Jimmyho Lunceforda a Andyho Kirka, které uváděli pro jistotu pod falešnými českými jmény. V roce 1943 začal budovat svoji kapelu s názvem Dixie Club, která sdružovala profesionální hudebníky, jako byli tenor saxofonista Milan Ulrich, trumpetista Mirko Foret, trombonista Vladimír Raška a další. V té době Karel Vlach rozpustil v Praze svůj orchestr a začal sestavovat nový. Jednoho večera se přijel podívat do Brna na Dixie Club do hotelu Passage a nabídl vybraným instrumentalistům angažmá ve svém orchestru v Praze. Koncem roku 1943 odjeli tři z nich do Prahy, mezi nimi Karel Krautgartner. Zde pak působil jako vedoucí saxofonové sekce, ve které měl mj. Milana

Ulricha a Jaroslava Kopáčka. Kopáček později vzpomínal, jak je Krautgartner nutil poslouchat nahrávky amerických orchestrů a odposlouchávat styl hry, vyžadoval po nich ovládnutí nových technik, způsob frázování, sjednocené vibrato či tlumení tónu příkládáním jazyka na plátek. Orchester Karla Vlacha musel do svého swingového repertoáru zařazovat i populární písně, aby si udržel přízeň publika. Protože byl Krautgartner vždy ambiciózní osobností, nakonec od Vlacha odešel, aby si mohl založit vlastní kapelu. V roce 1956 založil vlastní soubor, nejprve Kvintet Karla Krautgartnera společně s Karlem Velebným. Později se rozšířil na nonet. Stálou zpěvačkou zde byla Vlasta Průchová a občas zde zpíval začínající Karel Gott. Krautgartner chtěl hrát výhradně instrumentální moderní jazz, ale z existenčních důvodů doprovázel jeho orchestr na zájezdech Rudolfa Cortése nebo Ljubu Hermanovou, většinou ale bez samotného Krautgartnera. Pro toto uskupení začalo slavné období v pražských kavárnách Alfa a Vltava. Zde bylo zvykem, že první hodinu vystoupení hráli koncertní program s poslechovým repertoárem a až později hráli k tanci. Krautgartner v koncertním programu exceloval jako sólista. Díky jeho stoupající popularitě i vztahu s tanečnicí Elen Tanasco byl Krautgartner v hledáčku Státní bezpečnosti. Dostal nabídku ke spolupráci, rázně ji ale odmítl. To mu StB oplatila zadržením cestovních dokladů, kvůli čemuž orchestr nemohl odletět z pražského letiště na dlouho očekávaný koncert. Krautgartner v rozhořčení okamžitě rozpustil orchestr. V roce 1959 ještě vedl speciální dixielandovou skupinu, kterou vyslal Ústřední výbor Československého svazu mládeže na VII. světový festival mládeže a studentstva do Vídně, odkud přivezl zlatou plaketu v kategorii malých skupin.

V roce 1960 bylo zřízeno specializované rozhlasové těleso, Taneční orchestr Československého rozhlasu (TOČR), do kterého byl Krautgartner postaven jako šéfdirigent. V Krautgartnerově koncepci v poválečných letech byla znatelná inspirace Bennym Goodmanem, Buddym de Frankem, Charliem Parkerem. Po angažování v TOČR se inspiroval i avantgardním jazzem zastoupeným například Johnem Coltranem nebo Ornettem Colemanem. S orchestrem i sólově se začal opakovaně objevovat na zahraničních pódiiích, a to i díky repertoáru v rámci hudby „Třetího proudu“. Popularita jazzu začala poněkud upadat po celosvětovém nástupu rocku a rozhlas byl nucen na tuto tendenci reagovat zařazením více populárních písní do repertoáru. V té souvislosti došlo roku 1963 k formálnímu rozdělení jazzové a písňové produkce, kterou orchestr nahrával pod dvěma různými názvy – Jazzový orchestr

(JOČR)²⁰ a Taneční orchestr (TOČR). Oběma tělesům šéfoval Krautgartner, dirigovali Josef Vobruba a Kamil Hála. Součástí JOČRu bylo i Studio 5²¹.

V témže roce 1963 se otevřel na konzervatoři v Praze obor hra na saxofon a Krautgartner se stal jeho prvním pedagogem. V roce 1959 stál v čele All Stars dixielandu složené z nejvýznamnějších hudebníků tehdejší doby. Od roku 1966 působil v All Stars bandu založeném na podobném principu. Na objednávku Severoněmeckého rozhlasu natočili v Hamburku avantgardně zaměřené skladby svých členů (Jaromír Hnilička, Karel Velebný, Karel Krautgartner). V JOČR exceloval jako sólista, především na altsaxofon. Repertoár se pohyboval v úrovních moderně laděného mainstreamu se skladbami Kamila Hály (*Koncertino pro altsaxofon a jazzový orchestr*), Pavla Blatného (*Passacaglia, Modely pro Karla Krautgartnera, Rytmy a témbry*) a další. Je zván i k uvádění klasických skladeb pro altsaxofon, jako například *Rapsodie* Clada Debussyho, *Ebony Concerto* Igora Stravinského, *Koncert Es dur* Alexandra Glazunova.

Popularita TOČR díky stoupajícím písňovým tendencím rostla. Střídavě s Orchestrem Karla Vlacha začal doprovázet festival populárních písní Bratislavská lyra. Získal novou generaci zpěváků, která vzešla z této soutěže a mnoha malých scén. Vzniklo tím napětí mezi Vlachem a jím. Ve druhé polovině 60. let byl TOČR řazen mezi 10 nejlepších jazzových orchestrů světa.

V roce 1964 se společně s českou hudební elitou objevuje ve filmu *Kdyby tisíc klarinetů*. Má zde sice jen němou roli, ale v té době byl velmi významnou osobností a už jen jeho zjev ve filmu byl poctou. Režim tento film z politických důvodů zakázal a když jej ve druhé polovině 70. let opět povolil promítat, Krautgartnerovo jméno bylo z titulků velmi neumně vyškrobáno. Diváci v té době často čekali na titulky a v místě s jeho jménem zpravidla tleskali. Krautgartner se objevuje v dalších filmech *Ošklivá slečna*, *Případ ještě nekončí*, *Štěňata* a *V trestném území*.

Při vpádu okupačních vojsk na naše území pobýval právě Karel Krautgartner na Moravě. Rychle odjel do Mikulova a pomohl zde díky své trvalé výjezdni doložce převézt přes hranice hodně lidí. Nakonec byl sám zadržen, ale člen pohraniční stráže

²⁰ Dříve uváděno i v počestěné verzi jako Džezový orchestr (DOČR)

²¹ Pražská jazzová skupina, premiérové vystoupení 2.6.1958 v Redutě. První soubor, který se u nás programově přihlásil k jazzu jako svébytnému uměleckému projevu, měli rozhodující vliv na prosazení jazzu u nás. Členové: Karel Velebný (tenor saxofon, vibrafon), Jan Konopásek (baryton saxofon, flétna), Vladimír Tomek (kytara), Luděk Hulan (kontrabas), Ivan Dominák (bicí). Úzce spolupracovali s Karlem Krautgartnerem, který jim později nabídl stát se součástí JOČR.

z Mikulova ho v nestřeženém okamžiku pustil do Rakouska. Rozhlasový orchestr měl v té době dovolenou a když se po dovolené vrátili jeho členové do práce, Krautgartner už byl v Rakousku. Zde musel začínat kariéru opět od počátku. Nejdříve hrál s narychlo sestaveným kvartetem s Rakouským klavíristou Rudi Wilferem, basistou Antonem Michelmeyerem a bubeníkem Pavlem Polanským, slovenským emigrantem. Krautgartner byl přizván jako hostující dirigent Big bandu Österreichische Rundfunk (ORF), kterému psal a aranžoval skladby. Natáčeli spíše neutrální instrumentální hudbu než výraznější jazzové skladby. Začal se dokonce pedagogicky angažovat v Německu, dokonce sám ve svých 52 letech začal studovat na katedře hudební vědy v Kolíně nad Rýnem. Zde navázal na užitečné rady a návody svého někdejšího učitele Stanislava Krtičky a zabýval se jimi ve své disertační práci s názvem „Zkoumání artikulace u klarinetových nástrojů v jazzu“. V roce 1982 za ni získal doktorát filozofie. V Československu bylo mezitím jeho jméno zakázáno a jeho rozhlasové nahrávky smazány. Alespoň některé televizní snímky jsou dodnes zachovány. V březnu 1979 byl v Rakousku na základě žádosti rakouského rozhlasu a z rozhodnutí ministerstva školství jmenován profesorem.

Dne 20. září 1982 Karel Krautgartner zemřel po dlouhé těžké nemoci. V rodném Mikulově mu příznivci zřídili malé muzeum a také chodník slávy, kam každoročně přibývá jedna zlatá hvězda připomínající další významnou osobnost jazzu. Je pohřben na centrálním hřbitově v Kolíně nad Rýnem.

Ladislav Bezubka

Ladislav Bezubka se narodil 8. 5. 1926 v Kostelci nad Černými lesy. Nejprve studoval na obchodní akademii v Kolíně, kde v roce 1943 odmaturoval. Po maturitě krátce studoval na Pražské konzervatoři hru na klarinet u Artura Holase. V roce 1945 vstoupil do orchestru Kamila Běhounka, se kterým dlouhodobě působil v Norimberku. Kvůli tomuto angažmá musel přerušit studium na konzervatoři. Po návratu z Norimberka hrál v orchestru Arnošta Kavky, orchestru Ladislava Habarta a také v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého během své povinné vojenské služby v letech 1948–1950. Po vojně si založil vlastní orchestr s názvem Ladislav Bezubka a jeho sólisté, který později přejmenoval na Orchester Ladislava Bezubky, jehož počátek se datuje na rok 1953. Hrál zde na klarinet a saxofon. Původní sestava byla Ladislav

Bezubka – klarinet, saxofon, Ivo Preis – trubka, Jan Havel – trombon, Stanislav Rádł – tenor saxofon, Jiří Bažant – klavír, Jaroslav Bořa – basa, suzafon, Mirek Vrba – bicí. Se svým orchestrem vystupoval u nás i v zahraničí (například zájezdy do SSSR, Polska, Mařarska, Německa, Švédska, Finska), opakovaně spolupracoval na projektech lední revue a československých výstavách (1955 a 1960 Moskva, 1960 Kyjev). Pravidelně natáčel pro Československý rozhlas i televizi a natočil mnoho snímků na gramofonové desky pro Supraphon. V Orchestru Ladislava Bezubky působilo mnoho významných hudebníků, kteří se později proslavili svým působením i v jiných kapelách a orchestrech (např. Jaromír Bažant, Miroslav Kefurt, Jiří Jirmal, Luděk Hulan, Václav Hybš, Ladislav Pikart, Zdeněk Pulec, Milan Pilar, Jiří Šlitr, Karel Velebný, Jiří Verberger ad.). Mezi sólisty patřili například Helena Loubalová, Josef Zíma, Karel Hála, Richard Adam, Ljuba Hermanová, Jiří Vašíček či Jitka Zelenková. Směr Orchestru Ladislava Bezubky byl především dixieland ve stylu americké kapely Boba Crosbyho. Bezubka se věnoval i skladatelské činnosti, napsal například písně *Nad Beroukou*, *Večer s pohádkou*, *Žádná svatba*, *Kolem dokola*, *Mezi nebem a zemí* aj. Bezubka byl členem umělecké rady agentury Pragokocert, v roce 1973 získal cenu ministra kultury ČSR. I když byl jeho orchestr zpočátku výhradně jazzově zaměřený, postupem času se přeorientoval na populární hudbu. Na začátku 80. let Bezubka onemocněl a jeho orchestr ukončil činnost. Zemřel 5. 8. 1985.

Ferdinand Havlík

Narozen 17. června 1928. Otec byl mlynář a matka švadlena. V dětství se učil hrát na housle. Již na základní škole založil se spolužáky kapelu, která veřejně vystupovala především v místě jejich bydliště, v Zahradním městě. Měli v repertoáru lidové i populární písně. Noty kupovali nebo si úpravy tvořili sami. Vše se odehrávalo za nelehké situace během války, přesto se jim podařilo vystupovat při různých příležitostech. Havlík vystřídal několik houslových pedagogů, posledním z nich byl profesor Příhoda, žák samotného Otakara Ševčíka a otec Váši Příhody, v té době slavného sólisty. Na housle vynikal Havlík natolik, že se chystal jít k přijímacím zkouškám na konzervatoř, ale ta byla 22. srpna 1944 okupanty uzavřena. Na výuku houslí docházel dál, jenže později ho okouznil klarinet a s houslemi postupně skončil. Poprvé slyšel klarinet v roce 1944 ve Smetanově síni Obecního domu, kde hrála

Kmochova hudba. Havlíka nejvíce okouzily klarinety, kterých bylo v kapele deset. Další setkání s klarinetem proběhlo v Lucerně, kde slyšel hrát jazzovou skupinu Alexeje Vizváryho. Všichni členové kapely hráli skvěle, ale klarinetista Alois Bureš si navíc na vynikající sóla stoupal a měl vysokou atletickou postavu. To vše Havlíka zcela ohromilo a rozhodl se tohoto klarinetistu umělecky dostihnout. Otec souhlasil s koupí klarinetu. O Vánocích 1944 otec zprostředkoval Havlíkovi učitele na klarinet. První hodinu klarinetu měl 3. ledna 1945 s učitelem Josefem Dvořákem, žákem Artura Holase. Učitel upozornil Havlíka, že má nevhodný klarinet s německým systémem. Přesto ho na tento klarinet začal učit a po dvou měsících přesvědčil otce, aby synovi koupil francouzský klarinet. Později Dvořák doporučil Havlíkovi hru na saxofon, který je nutný k pěstování jazzu, ke kterému Havlík inklinoval. Opět přesvědčil otce, aby mu nástroj koupil. Dvořák Havlíkovi půjčil gramofon a desky s jazzem a Havlíkovi učarovali Benny Goodmann, orchestr Duke Ellingtona a hlavně skladba *Clarinet Lament*. Jak napsal Havlík ve své knize: „Byla to pro mne šokující nádhera, jazz si mě vzal celého.“²²

Po válce nastalo uvolnění, lidé poslouchali cizí rádia, chodili do kina na cizí filmy a poslouchali jazz a swing. V té době se Havlík inspiroval orchestry Kamila Běhounka, Karla Vlacha, R. A. Dvorského či Ladislava Habarta. V 17 letech získal společně s některými kolegy z Kapely Zahradního města angažmá v nově obnoveném divadle v Mostě. Působil zde jako houslista ale i jako herec. Z důvodu příliš stereotypní práce podal po pár měsících výpověď a vrátil se do Prahy. Rodičům byla nabídnuta správa opuštěného mlýna v pohraničí, kam odcestovali a Ferdinand Havlík zůstal v Praze sám. V polovině října 1945 získal své první angažmá jako klarinetista a saxofonista v orchestru Oty Petránka, který měl v obsazení čtyři saxofony, dvě trubky, trombon a plnou rytmickou skupinu. Havlíka se ujal líder saxofonové sekce pan Vachovec a scházel se s Havlíkem někdy dvě hodiny před vystoupením, kdy mu vysvětloval problematiku orchestrální hry. Od léta 1946 hrál v profesionálním orchestru Zdeňka Vlacha. Roku 1946 dostal dopisem nabídku od kapelníka brněnského Jazz oktetu J. A. Šubrta k angažmá v hotelu Smitka v Plzni, kde měl zastoupit klarinetistu, který musel na vojnu. To odstartovalo Havlíkovu profesionální kariéru. Jazz oktet byl pokračovatelem uskupení Dixie Club Karla Krautgartnera. Havlík zde získal první improvizáčnickou zkušenost. Hrávaly se tehdy tzv. jednochorusky – téma, improvizace a

²² Ferdinand Havlík. *Můj život s klarinetem*. Praha: Maxdorf, Praha, 2009, s. 113

návrat tématu. Improvizacím se vyhýbal, a proto ho kolegové donutili improvizovat léčkou. Klavírista nenastoupil na sólo a místo něj musel hrát Havlík. Na poprvé se mu improvizace vydařila a od té doby se hlásil na sóla dobrovolně a velmi se v improvizaci zhlédl. Havlíkův recept pro improvizace: "vezmi to nejlepší blues, dej ho asi tak 12 taktů, můžeš i více, ale nedoporučuje se to, ztratíš se, vraž do toho alespoň 5 dkg mozečku (lépe je víc), pěkně to osol, můžeš i silně, přidej i něco sladkého a můžeš servírovat..."²³

Po angažmá v Plzni účinkovala kapela J. A. Šubrta v Žilině a později ve Zlíně. Další nabídku Havlík přijal od kapelníka Ferdinanda Petra. Šlo o účinkování s jeho orchestrem v Lucerna baru a natáčení pro rozhlas. V roce 1947 účinkoval ve slovenské kapele Štefana Bugy v Piešťanech, kde se osobně setkal s Vlastou Burianem. Následně byl členem orchestru Arnošta Kavky, se kterým vystupoval v Kotvě v Praze a v roce 1949 vyjel společně s tímto orchestrem na celou sezonu do Mariánských Lázní. Havlíkův učitel klarinetu Dvořák se odstěhoval z Prahy a doporučil Havlíkovi složit zkoušky na konzervatoř. Doporučil mu nového učitele, člena orchestru Národního divadla Josefa Charváta. Ke zkouškám na konzervatoř přišel ve smokingu a musel vysvětlovat, že večer hraje a nestihl by se dojet domů převléknout. Komisi musel vysvětlovat, že k zaopatření manželky a dítěte musí koncertovat. Nezapůsobil dobře ani v rámci politických otázek a z těchto důvodů nebyl přijat. Když se to večer dozvěděl Arnošt Kafka, rozhodl se Havlíkovi pomoci a díky svému společenskému vlivu zařídil, aby Havlíka na konzervatoř přijali. Stal se žákem Vladimíra Říhy. Musel však postupem času přehodnotit situaci, protože denní hraní u Kavky a školu k tomu nezvládal. Místo angažmá u Kavky začal hrát v orchestru Zdeňka Bartáka, který nehrál denně. Přesto ale nemohl dostudovat z rodinných důvodů. Musel vydělávat a stipendium nedostačovalo. Říha mu nabídl soukromé hodiny klarinetu a tím mu nahradil to nejcennější, co mu poskytovalo studium na konzervatoři. Orchester Zdeňka Bartáka měl originální zvuk a hrál v plném americkém obsazení – 5 trubek, 5 saxofonů a plná rytmika. Aranžé pro tento orchestr tvořil Kamil Hála. Byl složen většinou ze studentů konzervatoře, zvukovou novinkou tohoto orchestru byla saxofonová glissanda. Na trubky během Havlíkova angažmá hráli Rudolf Přibík, Ivo Preis, Václav Hybš, Miroslav Kloc, Lexa Brückner, trombony Vladimír Pikart, Ivan Matějček, Libor Pešek, Zdeněk Pulec, Bedřich Beránek, saxofony Havlík, Jaroslav Kopáček, Vladimír

²³ Ferdinand Havlík. *Můj život s klarinetem*. Praha: Maxdorf, 2009, s. 136.

"Ryba" Hruška, Vlastimil Kála, Jaroslav Voříšek, rytmickou sekci tvořili Ivan Kieslich na bicí, na klavír Kamil Hála, na basu Miroslav Horský. Sólisty byli Nataša Gollová a Eman Fiala. Postupem času se Zdeněk Barták zdráhal vyplácet honoráře. Patrně se zadlužil a kvůli tomu se tato skvělá kapela rozpadla. Prostor pro hráče z orchestru Zdeňka Bartáka se brzy objevil v Karlíně. Zde hrál orchestr Karla Vlacha, který byl neoblíbený u komunistického režimu a dostal zákaz zde účinkovat. Kapela ale s odchodem Karla Vlacha nesouhlasila a všichni muzikanti podali výpověď. Členové orchestru Zdeňka Bartáka zde našli uplatnění. Dirigentem tohoto nového orchestru se stal Dalibor Brázda.

Kolem roku 1958 se Havlík účastnil populárních tajných jam session. Nejprve se konaly v bytech různých muzikantů a nadšenců, později i ve větších klubech, stále však za utajení. Vznikl i časopis Bobtime, založen Klub přátel jazzové hudby, vydán sborník Jazz 58 a při časopisu vznikl i žebříček nejlepších hráčů jazzu. Ve hře na klarinet dosahovali největšího úspěchu nejčastěji Krautgartner a Havlík, na tenor saxofon Milan Ulrich, baryton saxofon Josef Audes, na trubku Richard Kubernát, na trombon Zdeněk Pulec, na klavír Jiří Verberger, na basu Luděk Hulan, na bicí Vladimír Žižka a na kytaru Jiří Jirmal. Později Ferdinand Havlík nastoupil do orchestru Jiřího Procházky, se kterým mimo jiné absolvoval úspěšné angažmá v Berlíně. Tento orchestr kvůli finančním nesrovnalostem později převzal Kamil Lochman, ale zároveň Havlík podal výpověď a založil si vlastní kapelu. Její první vystoupení se odehrálo v Jazz clubu hotelu Jalta 1.1. 1959. Uslyšel je tam manažer E. F. Buriana, který jim ve svém divadle zařídil koncert. Vystoupení mělo velký úspěch. Celá kapela účinkovala ve filmu *Probuzení*. Po konci angažmá v Jaltě se ocitl Havlík na volné noze. Vystupoval mimo jiné v Redutě v dnešním jazz klubu. V roce 1959 založil Jiří Suchý divadlo Semafor. Havlík byl záhy osloven, aby zajišťoval hudební doprovod Semaforu. První společnou hrou byl *Člověk z půdy*. Kromě angažmá v divadle hrála Havlíkova kapela na různých plesech. Semafor odejel na zájezd do Holandska, kde si Havlík koupil nové nástroje, klarinet i saxofon značky Selmer. U nás se v té době nedaly dobré nástroje sehnat. V té době vystupoval se Semaforem Karel Gott, Eva Pilarová, Waldemar Matuška a další. Ferdinand Havlík začal v Semaforu působit i herecky, například s Eugenem Jegorovem jako hrobníci v Hamletovi. Tehdejší významné hudební osobnosti Československa natočili film *Kdyby tisíc klarinetů*, kde Havlík a představitelé divadla Semafor nemohli chybět. Časem se Havlík názorově střetl s Jiřím Šlitrem,

který vyžadoval po Havlíkovi aranžmá v duchu amerického big beatu. Havlík s tímto požadavkem nesouhlasil a odmítl ho. Celá Havlíkova kapela po tomto incidentu v roce 1967 dostala z divadla výpověď. Kapela se ocitla na volné noze, jako satisfakce přišlo vydání LP desky Havlíkových instrumentálek. Nesla název *Shy boy*. Natočili hudbu pro filmy Václava Táborského *Zablácené město* a *Nádraží*, dále filmy *Útěk do větru*, *Přehlídce velím já*, *Rakev ve snu viděti*, *Smrt na černo*. Spolupracovali s Ljubou Hermanovou, se kterou natočili desku u Supraphonu. Pro tuto příležitost založil Havlík velkou kapelu-Swing band. Mezi další pracovní příležitosti patřilo dirigování orchestru při natáčení hudby k filmům Miloše Formana *Černý Petr* (1959) a *Lásky jedné plavovlásky* (1965). Eugen Jegorov po čase prosil Havlíka, aby se vrátil do Semaforu. Na tento popud si Havlík, Suchý a Šlitr vyjasnili předešlý konflikt a Havlík se vrátil. Jiří Šlitr náhle v roce 1969 zemřel a Havlík se stal hlavním semaforským skladatelem. Magistrát rozhodl odvolat Suchého z funkce ředitele Semaforu, protože odmítl anulovat svůj podpis na manifestu *Dva tisíce slov* z 27. června 1968. Ředitel Státního divadelního studia Miloš Hercík navrhl, aby se ředitelem divadla stal Havlík s tím, že Suchý bude stále stát v pozadí. Oficiálně tedy jednal s úřady Havlík. Velký úspěch měla z té doby hra *Kytice*, v níž Jiří Suchý přebásnil předlohu Karla Jaromíra Erbena a Havlík ke hře napsal hudbu. Při představení *Zuzana v lázni* se Havlík pokusil o rockovou hudbu. Ta se neosvědčila a Havlík se vrátil zase k jazzu. Havlík založil Swing kvartet, kde působili klavírista Vladimír Klusák, vibrafonista František Sojka a bubeník Ivan Dominák. Často vystupovali v Německu. Havlík společně s trumpetistou z bývalého orchestru Zdeňka Bartáka Zdeňkem Zahálkou založil v roce 1977 velký Swing band. Hráli zde na trubky Zdeněk Zahálka, Nikola Janev, Zdeněk Šedivý, na trombony Rudolf Suk, František Sojka, v saxofonové sekci hráli Vladimír Klazar, Jaroslav Kopáček, Eugen Jegorov a Svatobor Macák, na klavír Vladimír Klusák, na bicí Jiří Hájek a na kontrabas Pavel Greifoher. Vystupovali v televizi, koncertovali a spolupracovali s Divadlem Spejbla a Hurvínka. Pro činnost v Čechách se ujalo Swing bandu Pražské hudební středisko a pro zahraničí koncerty Pragokonzert. Ferdinand Havlík se setkal v březnu 1965 v Praze s Louisem Armstrongem. Nejdřív měla Armstrongova kapela koncert v Lucerně a pak se šli členové kapely podívat na představení do Semaforu, které bylo určené přímo jim. Po představení všichni přítomní američtí i čeští hudebníci společně hráli a improvizovali.

Další osudové setkání proběhlo, když do Prahy přijel Benny Goodman. Na Havlíka jeho koncert velmi zapůsobil.

Havlík dále skládal pro Semafor, a zvláště ve hře *Výhybka* slavila Havlíkova hudba velký úspěch. Kritici napsali, že v tomto muzikálu více oslovuje Havlíkova hudba než text. Dále napsal hudbu například ke hrám *Sladký život blázna Vincka*, *Smutek Bláznivých panen*, *Faust* a především *Kytice*, která se stala nejúspěšnějším představením celé éry Semaforu.

V roce 1973 vyjel společně s manželkou na zájezd do Ameriky a setkal se zde s Josefem Škvoreckým a Zdenou Salivarovou a navštívil koncert Duke Ellingtona. Swing Band koncertoval po Evropě (Německo, Švýcarsko, Rakousko, Holandsko). Po převratu v roce 1989 se stává ředitelem Semaforu opět Suchý. Divadlo dostalo výpověď z Václavského náměstí a opustil ho Miroslav Šimek. Swing Band dostal stále angažmá v hotelu Praha, kde hudebně provázel pravidelné středeční večery. Divadlo Semafor bylo prozatímně usídleno v divadle Vlasty Buriana Komedie, ale bylo pro ně nevhodné, příliš velké a neosobní. Později se přestěhovali do Karlína, do suterénu, tzv. Karlínku. To už zde ale Havlík nepůsobil, po 40 letech odešel z divadla. Byl nespokojen s amatérskou prací některých zpěváků. Zároveň jeho odchod navrhl nový inspicient divadla. Poslední představení, které připravil pro Semafor, byla hra *Víkend s Krausovou* v roce 1995. Pro Havlíka odchod z divadla znamenal obrat k lepšímu, vystupování se Swing bandem mu působilo větší radost než produkce divadla v poslední době. Se Swing bandem pak ještě hrál v roce 1999 oslavy 40 let Semaforu. Začaly se mu vyskytovat vážné bolesti páteře. Navštívil spoustu odborníků neurologů, ale jeho stav se nezlepšoval. Musel přestat hrát na klarinet. V roce 2008 mu přátelé uspořádali koncert k jeho 80. narozeninám, který ovšem protrpěl v bolestech. Celý život byl velký recesista a dělal si z mnoha věcí legraci. Důkazem Havlíkova vtipu je kniha *Historiky Ferdinanda Havlíka*, kterou napsal Jiří Suchý. V roce 2009 při oslavách 90 let OSA bylo Havlíkovi uděleno čestné uznání za přínos české kultuře. Ferdinand Havlík zemřel v 85 letech 28. října 2013 v Praze.

Josef Audes

Josef Audes se narodil 26. 3. 1931 v Ostrově. Otec byl četnickým strážmistrem a hrál na klarinet a hoboj ve vojenské hudbě, matka hrála na citeru a doma poslouchali především artificiální hudbu. Kvůli otcově povolání se musela rodina často stěhovat. Pobývali na různých místech, ale vzhledem k blížící se světové válce se usídlili dále od pohraničí, tedy v Chrástu u Plzně. Otec zemřel roku 1942 a v té době Josef Audes našel doma po otci starý Es klarinet a začal se na něj učit hrát. Jako dvanáctiletý se zúčastnil v Plzni koncertu Orchestru Karla Vlacha, což ho velmi oslovilo. S koncem 2. světové války byl otevřen prostor americké swingové hudbě a Audes měl možnost pod okny hotelu Smitka v Plzni vyslechnout koncert Orchestru Glenna Millera za řízení Raye McKinleyho. Ve stejném období obsluhovali v Chrástu čističku na vodu černošští vojáci, kteří po večerech hrávali dixieland, který se rovněž Audesovi zalíbil. Jeho bratr mu pak koupil klarinet a saxofon, aby se mohl věnovat hudbě. V letech 1946–1949 navštěvoval v Plzni učňovskou školu v oboru soustružník. Při škole měli dechový orchestr, kam Audes docházel. První veřejná vystoupení absolvoval s kapelou D Kolektiv na místních plesech a zábavách.

V roce 1948 na vyžádání samotného kapelníka začal hrát v plzeňském amatérském orchestru Ladislava Zikmunda, což byl ve své době jeden z nejlepších orchestrů své doby oceňovaný na hudebních soutěžích. Audes zde hrál třetí alt saxofon a byl nejmladším členem orchestru. V té době chtěl komunistický režim získávat stále větší kontrolu nad veškerým kulturním děním a vyžadoval, aby mělo každé hudební těleso svého zřizovatele. Tento orchestr ovšem žádného nesehnal a nedostal se ani do žádného závodního klubu, a to pro něj bylo osudným. V roce 1953 orchestr ukončil své působení. Po vyučení nastoupil Audes jako soustružník do Škody Plzeň. V roce 1952 musel nastoupit základní vojenskou službu, kde se z vojáků utvořila cimbálová muzika, čímž se seznámil s moravskou lidovou hudbou. Po návratu z vojny se živil jako řidič. Dále hrál Josef Audes v dalším plzeňském orchestru Miroslava Jirkovského, který byl začleněn do Závodního klubu Škoda Plzeň a díky tomu mohl vystupovat například v Měšťanské besedě. Repertoár čerpali od orchestru Karla Vlacha a zabývali se také vlastními úpravami. V tomto orchestru působil během své vojenské služby v Plzni i trumpetista Laczó Deczi. V roce 1957 dostal nabídku na angažmá v Polsku s orchestrem pražské estrády, kde vystupoval po dvě sezóny v cirkusu Gdaňsk. Tím se stal profesionálním hudebníkem. Spolupracoval zde s významnými hudebníky,

například saxofonistou Janem Ptaszynem Wróblewskim, polským představitelem „Třetího proudu“, nebo Jerzym Stanislawem Milianem, jazzovým vibrafonistou. V červnu 1958 se Audes vrátil do Československa, kde v Praze vystupoval s různými soubory v kavárnách Alfa a Astra. Kolegové Milan Řežábek a Václav Skála působící v Orchestru Gustava Broma nabádali Audese, aby se přesunul do Brna, kde bylo v té době více příležitostí hrát jazz. V Brně nejprve spolupracoval se skupinou Leona Slezáka. V jazzovém klubu Ornis se scházel s ostatními brněnskými muzikanty a vzniklo zde jazzové combo²⁴ s hudebníky z orchestru Gustava Broma, konkrétně s Milanem Řežábkem, Václavem Skálou a s Oldřichem a Josefem Blahovými.

Na podzim roku 1959 dostal nabídku členství v orchestru Gustava Broma. Zde působil jako sólista a skladatel vedle Jaromíra Hniličky, se kterým patřili k nejtvořivějším členům orchestru a společně mu dodávali specifický zvuk. Audes nastoupil jako třetí saxofonista, orchestr se v té době snažil uspokojit specializovanější jazzové publikum a zařazoval do svého repertoáru west coast jazz²⁵, který se Audesovi líbil. S orchestrem vystupoval na mnoha koncertech, festivalech a zájezdech po Čechách, Slovensku, NDR, SRN, Maďarsku či Bulharsku. Při turné ve Zlíně poprvé Audes vyzkoušel hru na baryton saxofon, a to přímo na koncertě, kdy na baryton saxofon odehrál celý koncert z listu. Tento nástroj ho naprosto oslovil a od té doby se stal baryton saxofon jeho hlavním nástrojem. V roce 1947 podnikli Bromovci zájezd do anglického Manchesteru, kde na mezinárodním festivalu oceňovali například trumpetista Dizzy Dillespie, barytonista Ronnie Ross či skladatel Bill Le Sage. Po tomto úspěchu následovaly další festivaly po celé Evropě. Na všech těchto festivalech kritiky i kolegy muzikanty zaujal Josef Audes svými sóly a zařadil se mezi přední jazzové hudebníky. Ocenil ho například americký hudební kritik Eric T. Vogel, který také vyzdvihl skladatelské počiny Jaromíra Hniličky a Pavla Blatného v oblasti hudby „Třetího proudu“. Audes se živě zajímal o moderní jazz a společně s Jaromírem Hniličkou přišel s novým podnětem založit v rámci big bandu hardbopové combo, které se zpočátku inspirovalo uskupením Jazz Messengers. Toto combo působilo jako samostatné těleso v rámci big bandu a vymanilo se z trendu, kterým se orchestr ubíral, a to směrem k populární hudbě. Gustav Brom jim dával během svých koncertů

²⁴ Jazzové combo, malá jazzová instrumentální skupina, zpravidla trio až septeto, často v rámci větších orchestrů.

²⁵ Jazzový směr 50. let původem z Los Angeles a San Francisco, klidnější než bebop nebo hardbop, založen spíše na prokomponovanosti skladeb a aranžích než na improvizacích. Významným představitelem byl například baryton saxofonista Gerry Mulligan.

samostatný prostor. Největšího úspěchu dosahovali v 60. letech, kdy hráli ve složení Milan Řežábek – kontrabas, Václav Skála – bicí, Oldřich Blaha – klavír, Jaromír Hnilička – trubka a Josef Audes – saxofon. V polovině šedesátých let neměl Audes v Československu v rámci hry na saxofon konkurenci. Výrazové prostředky tohoto comba se nakonec odrazily na hraní celého big bandu, což ho povzneslo blíže k modernímu jazzu.

Dálkově v letech 1978–1985 vystudoval hru na klarinet na brněnské konzervatoři, kde se věnoval klasickému klarinetovému repertoáru. Při studiu často střídal klarinet s basklarinetem. Po sedmi letech působení u Broma působil také v All Stars Bandu, který spojoval hudebníky velkých jmen jako Laczó Décsi, Karel Velebný, Jaromír Hnilička, Karel Krautgartner a další. Významné bylo také působení v mezinárodním kolektivu big bandu Hanse Kollera roku 1968. V květnu 1969 byl uměleckou agenturou Pragokonzert vyslán do Vídně na TV Jazz Workshop, kde prezentoval mimo jiné dvě vlastní skladby. Vystupoval nejen v profesionálních tělesech ale také s amatérskými soubory, kde předával své zkušenosti dál. Působil v tomto směru pravidelně i na Letní jazzové dílně Karla Velebného ve Frýdlantu v Čechách. Příležitostně hostoval v orchestru Studio Brno, Jazzovém orchestru Československého rozhlasu a Ostravském rozhlasovém orchestru. Spolupracoval také se soudobými skladateli, například Miloslav Ištvan mu v roce 1983 napsal *Canto IV pro baryton saxofon a bicí nástroje*. Josef Audes ovládal široké spektrum výrazových prostředků např. hardbopový styl (gospalem a blues ovlivněná odbočka od bebopu²⁶), lyrické nálady i freejazzové polohy mimo běžný rozsah nástroje.

Jeho skladatelské počiny byly zprvu určené hardbebopovému combu, jemuž napsal například *Černé slzy*, *Africké noci* či *Romance nad Mží*, kterou později upravil pro celý orchestr. Typické jsou pro jeho tvorbu balady, ve kterých se snažil vyplnit prázdné místo v repertoáru pro sóla baryton saxofonu. V jeho tvorbě jsou často vysledovatelné dvojhlasé melodie v kombinaci trubka a baryton saxofon, jistě psaná konkrétně pro Jaromíra Hniličku. Psal v tradičních formách a harmoniích, inspiroval se west coast jazzem a hard bebopem, trend ho vedl i ke komponování populární hudby. Pro Orchester Gustava Broma napsal kolem šedesáti skladeb, mnohé z nich byly natočeny pro brněnský rozhlas nebo vydány na LP desky. Roku 1983 mu vyšlo

²⁶ Bebop – snaha o povznesení jazzové hudby od tanečního charakteru k více uměleckému pojetí, interpreti vnášeli do jazzu více barevnosti, nesouzvuku, abstraktní formy improvizací, pozměněné akordy, styl bubnování byl více explozivní a úskočný. Významnými představiteli byli např. Charlie Parker, Dizzy Gillespie či Bud Powell.

u Pantonu autorské LP Audesence. V roce 1970 se umístil na 4. místě Jazz Fora ve výroční anketě nejlepších evropských jazzových barytonových saxofonistů.

Josef Audes náhle zemřel 14. 6. 1993. Spekuluje se, že zemřel na nákazu neznámou nemocí krátce po návratu z turné po Indii. V té době totiž za zvláštních okolností zemřeli i další dva členové Orchestru Gustava Broma. Krátce po jeho smrti byl založen na jeho počest v Brně Big band Josefa Audese a rovněž vznikl ve Vsetíně festival Josefa Audese. K Valašsku ho pojil kladný vztah, často tu pobýval se svým přítelem Mojmírem Bártkem a společně hrávali v souboru Jazzevčík, který se zasloužil o vznik zmíněného festivalu.

Miroslav Krýsl

Narodil se 20. 2. 1928 v Praze. Již od dětství hrál na klarinet v mládežnických dechových orchestrech. V roce 1945 nastoupil vojenskou službu do Vojenské hudby pražské posádky. Po návratu z vojny vystudoval klarinet na Pražské konzervatoři ve třídě Milana Kostohryze. Absolvoval roku 1952. Současně hrál s různými kapelami. V letech 1955–1957 hrál v Orchestru Karla Vlacha, odkud přešel do Filmového symfonického orchestru (FYSIO), kde působil celých 20 let až do roku 1977. Vedle této činnosti se věnoval jazzové spolupráci v různých ansámblech, například v poloprofesionálním swingovém orchestru Vlastimila Kloce, skupině Metronom či v německém orchestru Hanse Vogenreitera. Od roku 1967 hostoval v Jazzovém orchestru Československého rozhlasu (JOČR), kde v roce 1975 vzniklo seskupení Saxtet, pro který Krýsl aranžoval a skládal. Od roku 1978 byl členem TOČR (Taneční orchestr Československého rozhlasu) a zároveň byl vedoucím saxofonové sekce JOČR (Jazzového orchestru Československého rozhlasu). V JOČR velmi dbal na „krautgartnerovsky“ přesné frázování a perfektní souhru. Miroslav „Dědek“ Krýsl byl vyhledávaným vedoucím saxofonových sekcí a vynikal pohotovostí jazzových improvizací. S Karlem Velebným a jeho SHQ natočil hudbu provázející poezii Václava Hraběte, kde Krýsl hraje mimo jiné na basklarinet. V roce 1982 u Pantonu vydal se svým Saxtetem samostatnou gramofonovou desku Sax Syndrom. Zemřel v lednu roku 1988.

Pavel Smetáček a Traditional Jazz Studio

Pavel Smetáček se narodil 4. ledna 1940 v Praze, kromě hry na klarinet a saxofon a skládání hudby se intenzivně věnoval hudební publicitě, diplomacii a byl také křesťanským politikem. Prvotní jazzové inspirace přicházely ze sbírek gramofonových desek jeho otce Václava Smetáčka. V první řadě to byly nahrávky Bennyho Cartera. Pavla Smetáčka zaujala na jazzu stavba, která vycházela jednak z pevné formy, ale byla obohacena improvizací a okamžitým osobním vkladem interpreta. Klarinet si vybral dle vnitřního pocitu, že je využitelný v mnoha žánrech, od lidové hudby přes klasiku až k jazzu. První klarinetové tóny slýchal doma při zkouškách Pražského dechového kvinteta, jehož byl jeho otec zakladatelem. Na klarinet zde hrával Vladimír Říha. Pavla Smetáčka zaujala také přednáška Zbyňka Máchy, později renomovaného historika jazzu, díky kterému se Smetáček dozvěděl o historii černošské hudby, která předurčila vznik a vývoj jazzu. Nadchl ho tedy rozvoj opomíjených tvůrčích tradic. V domácím prostředí se Pavlovi Smetáčkovi a jeho bratrovi Ivanovi dostalo spíše tradičního zaměření. V roce 1955 začali oba hrát, Pavel na klarinet, Ivan na tubu s úmyslem sloužit především tradičnímu jazzu. O pár let později byl do orchestru FOK, který zrovna v té době vedl Václav Smetáček, přijat kontrabasista Herbert Ward, americký azylant, který se osvědčil i jako jazzový kontrabasista a zpěvák. Společně s manželkou a českými jazzovými muzikanty pořádali přednášky a koncerty. Jedno ze setkání v roce 1956 s Wardem se uskutečnilo v Mánesu, kde vůbec poprvé zahrál veřejně na klarinet i Pavel Smetáček. Brzy poté s bratrem a spolužáky založil svůj první soubor South Dixie. Tento soubor byl oblíbený například na maturitních plesech, ale na soutěži Tvořivosti mládeže neuspěl. Po maturitě na střední škole v Karlíně v roce 1957 Pavel Smetáček začal studovat hru na klarinet na Pražské konzervatoři u profesora Vladimíra Říhy. Ihned zde založili další soubor Traditional Jazzmen, který hrál v obsazení P. Smetáček-klarinet, J. Hrstka-trombon, E. Richter-banjo, I. Smetáček-tuba, F. Hruza-bicí, L. Zajíček-kornet a A. Bílý-klavír. Během prvních tří let studia na konzervatoři bratři Smetáčkové svoje jazzové snažení a dílčí úspěchy tajili před otcem. V květnu roku 1959 vystoupili v Lucerně. Na podzim roku 1959 založili konečně soubor tradičního jazzu, dnes známý pod názvem Traditional Jazz Studio. Tehdy ale tento soubor dostal název od úředníků, a to Studijní skupina tradičního jazzu při Kruhu jazzové a moderní taneční hudby Závodního výboru Revolučního odborového hnutí Státního hudebního vydavatelství, národní podnik. Tento název byl

při pozdějších zahraničních cestách naprosto nevhodný a kapela využívala anglický název Traditional Jazz Studio, pod nímž zde bude nadále uváděna. Zpočátku se tato skupina věnovala autentické rekonstrukci jazzové hudby 20. let 20. století, ale brzy své spektrum zájmu rozšířila o další modernější období tohoto žánru. Její členové se začali sami aktivně podílet na tvorbě svého repertoáru komponováním nových skladeb. Nový zřizovatel začal zvát soubor na různé taneční večery a kapela se začala zviditelňovat. Koncertovali v tančírně Pygmalion paláce Fénix na Václavském náměstí, kde jejich přestávky občas vyplnil Karel Gott, Rudolf Rokl či Antonín Gondolán. Dalšími prostory, kde pravidelně působili, byly vinárna U Kupců, kavárny Parnas, Sia, U Nováků, Reduta a mnoho dalších. Od začátku 60. let si Pavel Smetáček začal postupně osvojovat i hru na sopránový a altový saxofon. V tu dobu si je začali vyhledávat i významnější pořadatelé festivalů či reprezentačních plesů. Dostali i první televizní příležitost v pořadu Mladá kavárna (1961) a v Pásmu černošské hudby a poezie (1962). Zde s nimi zpívaly jako hosté Judita Čeřovská a Hana Hegerová. Traditional Jazz Studio v tu dobu také již natáčelo v rozhlasových i gramofonových studiích, z čehož vzešly první singly (např.: P. Smetáček – *Fejeton*, A. Bílý – *V sedmém poschodí a Blues o tichu*). Přišly i první zahraniční koncerty například v Drážďanech, Lipsku a Berlíně. Traditional Jazz Studio se podílelo na natočení několika filmů, například *Až přijde kocour* s Janem Werichem v hlavní roli, nebo filmu *Křik*. Zajímavá nabídka přišla od profesora loutkářské katedry Divadelní fakulty AMU Josefa Pehra, aby složili a se svým souborem nahráli hudbu ke studentské inscenaci *Budulíněk třetí*. Tato hra slavila úspěch a dostala se na program dalších divadel. Brzy na to kapela účinkovala ve Dvořákově síni Rudolfiny v rámci jazzové koncertní řady. Sestavu Traditional Jazz Studia obohatili dva noví členové, saxofonista Hanuš Berka a zpěvačka, sólistka Spirituál kvintetu, Růžena Helebrantová. V první polovině 60. let se osvědčilo spojení Spirituál kvintetu a Traditional Jazz Studia, z něž vzniklo několik společných koncertů i nahrávek. V televizi se kapela uplatnila spíše jako doprovod pro zpěvačku Ljubu Hermanovou, Evu Olmerovou nebo Hanu Hegerovou. Kolem poloviny 60. let kapela pravidelně hostovala v Divadle Na zábradlí, kde pořádala vlastní koncerty a natáčela scénickou hudbu. Divadlo kapelu uplatňovalo při svých hrách, společenských událostech i zájezdech. Jedním z nich byl měsíční zájezd do Německa a Švýcarska. Dále Smetáčekovci příležitostně působili při dalších divadlech (Divadlo Jiřího Wolker, Semafor, Paraván, Divadlo hudby, Tylovo divadlo). Pozvolné

polevování politického režimu začalo otvírat širší cestu ke spolupráci se zahraničím a větší svobodě při dramaturgii koncertů. V březnu 1968 hráli v rámci ustavujícího sjezdu Klubu angažovaných nestraníků a před Velikonocemi připravili a doprovodili vokálně-recitační cyklus jazzově pojaté duchovní hudby s pašijovou tematikou v pražském kostele Sv. Martina ve zdi. Pro tyto účely vznikly například neo-spirituály (A. Bílý – *Uvážu oslátko ke kmeni živému*, P. Smetáček – *Zajisté krev vaši hledati budu*) a také gospel P. Smetáčka *Going Astray*. Pravidelně komponovali pro televizní vojenské rubriky Poštovní schránka, kde ve známost vstoupili Eduard Hruběš a Saskia Burešová. Na základě sedmera vítězství na jazzových festivalech (Düsseldorf, Curych, Bochum, Přerov) si je vybral pro svůj krátký snímek režisér Václav Táborský a natočil o nich film se jménem *Deset lidí s tradicí*, který se dostal do kin až v roce 1969.

Od 27. června 1968 se Smetáčkovci hlásili k výzvě Dva tisíce slov, kterou sepsal Ludvík Vaculík. Přes četné výhrady k povrchně probíhajícím změnám, se žilo daleko svobodněji než dříve, a tak v domnění lepších zítřků, se kapela v polovině července 1968 vydala na velký koncertní zájezd do Sovětského svazu. Tam je dne 21. srpna zastihla zpráva o okupaci (více informací v rozhovoru viz příloha č. 5). Po vpádu byla kapela umístěna v Sovětském svazu do jakési hotelové karantény, kde měli všichni členové zákaz jakéhokoli kontaktu s okolním světem. Po návratu do Prahy se staly svědky morálního rozkladu společnosti a nedovedli si představit další své působení zde. Proto se rozhodli k vycestování s manželkami a snoubenkami na neupřesněnou dobu s možností řídkého koncertování a skromného pobytu v Itálii a Švýcarsku. Po dvou měsících útlu dostali nabídku půlročního angažmá v italském Piccolo Teatro di Milano. Nastoupili v listopadu 1968. Předtím ale odvezli manželky zpět domů a vycestovali služebně na dobu určitou, protože je v té době nenapadlo, že by hrozil nějaký zákaz pracovních zahraničních výjezdů. V Miláně už působili jen v sedmičlenné sestavě, protože někteří kolegové emigrovali. K angažmá v divadle přibyly i koncerty v okolních italských městech. Do Prahy se vrátili na jaře 1969. Naštěstí pro instrumentální soubor nebyla omezení tak přísná jako pro jiná uskupení či zpěváky, kterým byl cenzurován text nebo byli rovnou zakázáni. Kromě znepríjemnění výjezdu různými doložkami, zadržováním pasů, zrušením již domluvené cesty či monopolním jednáním Pragokonzertu se Traditional Jazz Studio mohlo v rámci možností nadále věnovat své činnosti. Přišly koncerty v Polsku, Itálii, Norsku, Švédsku, Slovinsku, Maďarsku, Belgii, Francii a Španělsku. Při jednom větším turné po Itálii vznikl další

film o Traditional Jazz Studio režiséra Jiřího Věřčáka a kameramana Karla Kavky, nazvaný *Italské variace* (1970). Počátkem roku 1971 následoval zájezd do Pobaltí, Kavkazu a Ukrajiny, po kterém vznikl další film, groteskní fejeton *Týden ve filmu* režiséra Jana Jelínka. Následovala spolupráce s Koncertním jednatelstvím FOK, které zprostředkovalo pravidelné koncertní večery a také výchovné koncerty pro žáky a studenty. Natáčeli dlouhohrající desky s českou jazzovou zpěvačkou Evou Olmerovou a s několika proslulými americkými sólisty, například kreolským klarinetistou Albertem Nicholasem. V roce 1973 vydali desku vlastních skladeb P. Smetáčka a A. Bílého *Entomologův sen*, která v roce 1974 získala Cenu Supraphonu. Na pozvání Václava Žilky účinkovali v pořadu *Jablko nepadlo daleko od stromu*, kde s nimi hrál i Smetáčkův otec, hobojista a dirigent Václav Smetáček, který jim napsal a věnoval své úpravy amerických ragtimů a také vlastní skladbu *Ragtime Echo*, jejíž instrumentace byla rozšířená o vstupy symfonického orchestru. Traditional Jazz Studio také účinkovalo při akcích zastupitelských úřadů USA či Velké Británie. Později se také angažovali ve spolupráci Velvyslanectví Itálie. Organizace záležitostí kolem kapely byla velmi náročná a Pavlu Smetáčkovci pomáhal bratr Ivan, který v té době hrál už převážně na baryton saxofon, dále pak anglista a umělecký historik Zdeněk Kirschner a výtvarník Petr Lander. S tímto zázemím se mohl Pavel Smetáček zaměřit na snahu o spolupráci s významnými mezinárodními sólisty. Mezi ně patřil saxofonista a klarinetista Benny Waters, s nímž kapela natočila album, které převzala vydavatelství v Německu, Itálii a Španělsku. Dále pak britská zpěvačka Beryl Brydenová, klarinetista Jack Dunkley a klavírista George Webb. Neobvyklé album s názvem *Boomerang* vzniklo ve spolupráci s klarinetistou a saxofonistou Tony Scottem. Při turné v Itálii Smetáčkovci natočili pro italské vydavatelství desku *Live is Only an Adventure*. V dubnu 1977 vyvrcholilo snažení zájezdem do Ameriky na festival *New Orleans Jazz & Heritage Festival*. Při tomto turné koncertovali tři týdny po celém Texasu nejen pro české rodáky. Po návratu z Ameriky následovala spousta dalších koncertů, mimo jiné ve Španělsku, kde s nimi koncertoval oblíbený vibrafonista Enzo Randisi. Od roku 1982 se stala členkou souboru flétnistka Dagmar Horálková, se kterou se později Pavel Smetáček oženil. Flétna rozšířila instrumentaci souboru ke zvuku blížícího se swingovému big bandu, v případě použití pikoly evokoval zvuk pochodové kapely starého New Orleans, a naopak při použití zobcových fléten se otevřela zvuková možnost návratu ke starým mistrům. Velmi významná byla

účast souboru na celosvětově uznávaném festivalu North Sea Jazz Festival v nizozemském Haagu. V období nadcházející sametové revoluce soubor slavil 30 let své existence, kdy při jubilejním koncertu vystoupil se souborem tenorsaxofonista Gianni Basso.

Polistopadové události znamenaly nejen svobodu, ale také nutnost se začít ohlížet po organizátorech akcí ze soukromého sektoru, protože státem dotované instituce pořádající festivaly a koncerty začaly skomírat. V roce 1990 Pavel Smetáček úspěšně kandidoval za KDU-ČSL v komunálních volbách a působil také jako člen kulturní komise Prahy 7. Soubor nadále koncertoval v zahraničí a vydával se na oblíbená italská turné, poslední v roce 1993. V roce 1994 vyšla deska z dosud nevydaných natočených písní pod názvem *Mosty nadějí*. Od dubna 1994 do července 1998 Pavel Smetáček pracoval jako diplomat Velvyslanectví České republiky v Římě. V tomto období hrál také jako sólista s italskými kolegy. Ke čtyřicátému výročí Traditional Jazz Studia v roce 1999 oslovil Pavel Smetáček známého režiséra J. Jireše, který již o kapele natočil 2 filmy, aby vytvořil další snímek, sestávající z archivních snímků i současných záznamů, proložených rozhovory s Markem Ebenem, Ivanem Smetáčkem, Antonínem Bílým a dalšími. Tento film získal název stejný jako retrospektivní album *Mosty nadějí*.

Od roku 2000 kapela vystoupila například se zpěvačkami Petrou Ernyeiovou, Lucií Černíkovou nebo Darjou Kuncovou, trumpetistou Jaromírem Hniličkou a dalšími renomovanými sólisty od nás i ze zahraničí. Roku 2002 vyšel další nosič zahrnující dosud nevydané nahrávky pod názvem *Smetáčkovci: Těm, kterých se to může (do)týkat*. V roce 2004 pak vyšla deska s nahrávkami z let 1962–2004 s názvem *Babí léto*. V létě roku 2004 vyšel další film v režii Václava Filipa nazvaný *Čtyřicet pět let s Traditional Jazz Studiem*. Z roku 2005 stojí za zmínku slavný host, saxofonista Jimmi Hastings. Soubor se v těchto letech hodně věnoval dobročinné činnosti pro neziskové organizace a také církevní instituce. V roce 2005 převzal Pavel Smetáček pamětní plaketu města Palerma za napomáhání rozvoji česko-sicilských kulturních vztahů a styků, v roce 2008 dostal Masarykovu Evropskou cenu za celoživotní činnost. V listopadu 2009 oslavilo Traditional Jazz Studio 50 let svého působení a v prosinci téhož roku byla k této příležitosti otevřena výstava v Českém muzeu hudby, která probíhala až do jara 2010. V březnu roku 2009 po dlouhém koncertu Pavel Smetáček zkolaboval a strávil 3 týdny v nemocnici a Traditional Jazz Studio muselo účinkovat

bez něj. Po uzdravení začal zase vystupovat a Smetáčkovci dále koncertovali, hodně také na narozeninových oslavách svých blízkých přátel a spolupracovníků a pokračovali v koncertech v Redutě v Praze a v dalších městech. V prosinci 2009 byla v Hynaisově síni Akademie věd ČR předána Traditional Jazz Studiu Cena Gustava Mahlera udělená Evropskou unií umění. Traditional Jazz Studio koncertovalo až do roku 2016, kdy už Pavlu Smetáčkovi komplikovala hraní nemoc, později rozpoznaná jako akutní zápal plic. Nadále se ale pohybuje ve společnosti a na jaře roku 2018 pokřtil poslední vydání své knihy *Jsem asi umí(r)něným tradicionalistou*, kde se sešlo mnoho hudebních osobností. Pavel Smetáček po celou dobu pečlivě vepisoval věnování na míru do knih každému čekajícímu. I já se mohu pochlubit knihou s věnováním z tohoto večera. Traditional Jazz Studiem prošlo za dobu jeho aktivní činnosti na 80 hudebníků. Po celou dobu své kariéry Pavel Smetáček kombinoval hru na klarinet a saxofon a dle jeho slov nevyužíval žádný speciální způsob hry na saxofon. Myslel pouze na celkovou uvolněnost nátisku a jinou představu o tónu. Občas se pouštěl i do hudby, která nebyla ryze jazzová, a to v případech scénické hudby k divadlu či filmu nebo při kombinaci s duchovní hudbou a jejími liturgickými předpisy a požadavky.

Felix Antonín Slováček

viz kapitola 3.1.3 Artificiální hudba-saxofon

Pokračovatelem trendu dirigujících klarinetistů je jistě i široké veřejnosti známý Felix Slováček, který byl dlouhé roky dirigentem Tanečního a Jazzového orchestru Českého rozhlasu, později přejmenovaný na Big Band Felixe Slováčka.

Jaroslav Kopáček

viz kapitola 3.1.3 Artificiální hudba-saxofon

Jaroslav Kopáček patří mezi nejvýznamnější jazzové saxofonisty slavné éry orchestrů Karla Vlacha, Karla Krautgartnera a Zdeňka Bartáka. Dodnes je v této sféře činný.

3.4 Třetí proud

Termín „Třetí proud– Third stream“ zavedl v roce 1957 americký skladatel Gunther Schuller, aby jeho pomocí označil syntézu jazzu a klasické hudby, kdy se počítá i s využitím improvizace. V roce 1961 ho ještě specifikoval jako nový žánr na půli cesty mezi klasickou hudbou a jazzem. Je to tedy samostatný tvůrčí směr, nikoliv jazz ovlivněný klasikou a naopak. V mnoha ohledech se hudba třetího proudu odehrávala v Americe a v Evropě v jiných časových i estetických souvislostech. V Americe se tento směr začal objevovat už ve 20. letech především díky tvorbě George Gershwin a z něj později vycházejících klasiků Dona Bankse, Gunthera Schullera, Leonarda Bernsteina na straně jedné a jazzmanů Artie Shawa, Duke Ellingtona, Woodyho Hermana, či Stana Kentona na straně druhé. V Evropě se začaly tyto tendence objevovat ve třicátých letech minulého století ve skladbách Igora Stravinského, Paula Hindemitha, Daria Milhauda, Bohuslava Martinů, Kurta Weila a později Ernsta Křenka, Jaroslava Ježka či Malcolma Arnolda. V polovině padesátých let se objevují nové snahy na koncertech jedné z kalifornských univerzit, kde se uvádějí novátorská díla George Russella (klastry), Jimmyho Giuffryho (slap tóny, dirty tone-šustot), Charlese Minguse (dokonalá hra smyčcem), v nichž už nejde pouze o exkurze do protilehlých stylových oblastí, ale o organické začlenění jednotlivých prvků do celkového projevu. Improvizace a pevná forma začínají hledat a nacházet svá logická a pevná východiska. Do čela těchto snah se záhy staví i Modern Jazz Quartet a jeho ideový vůdce John Lewis a také klavírista a skladatel Dave Brubeck se saxofonistou Paulem Desmondem a jejich kvartetem.

O skladby obdobného nasměrování se snaží v Polsku Krzystof Penderecki, u nás Alexej Fried a Pavel Blatný, kteří jsou záhy zařazeni do absolutní evropské i světové Third Streamové špičky.

Karel Krautgartner

viz kapitola 3.3 Jazz – big bandy, swingové orchestry a dixielandy

Skladatel a dirigent Tanečního a Jazzového orchestru Českého Rozhlasu Kamil Hála věnoval Karlu Krautgartnerovi své *Concertino pro altsaxofon a jazzový orchestr*, které je svým stylem zařaditelné do hudby třetího proudu.

Z dalších skladatelů třetího proudu to byl například Miloš Štědroň, který věnoval Krautgartnerovi skladbu *Cantus Planctus*, nebo Pavel Blatný, který s Krautgartnerem velmi intenzivně spolupracoval (*Modely pro Karla Krautgarnera, Ex, Rytmy a témbry* aj.)

Felix Antonín Slováček

viz kapitola 3.1.3 Artificiální hudba-saxofon

Slováček aktivně spolupracoval s Alexejem Friedem, významným skladatelským zástupcem hudby třetího proudu. Slováčkovi Fried věnoval *Koncert č. 2 pro klarinet a big band* a *Koncert č. 1 pro klarinet a symfonický orchestr*.

Taktéž Slováček často prováděl a natočil jeho *Guernicu* pro soprán saxofon/klarinet a smyčcové kvarteto.

Jiří Hlaváč a Barock Jazz Quintet

Jiří Hlaváč, všestranný hudebník a organizátor se narodil 12. 10. 1948 ve Zlíně. Byl klarinetový samouk, začal se hrou na klarinet ve 14 letech. Půl roku před přijímacími zkouškami na konzervatoř musel dostat doporučení z Lidové školy umění, jestli je schopen jít ke zkouškám. Schválil mu to varhaník Bohumil Dovrtěl. Absolvoval Brněnskou konzervatoř ve třídě A. Doležala, kde absolvoval roku 1969. Při studiu na konzervatoři se zúčastnil interpretační soutěže Pražské jaro (1968) a soutěže v Bělehradě (1970). Od roku 1969 studoval na pražské AMU u Vladimíra Říhy, kde absolvoval roku 1974. Se saxofonem začal až od roku 1975 při založení Barock Jazz Quintetu – bylo jasné, že na saxofon chce hrát, byl to potřeba pro účely souboru. Hrál především na alt saxofon, na soprán saxofon začal až později. Na hlubší nástroje spíše nehrál, jen v případě studiových potřeb. Během studií na AMU vystoupil na řadě dalších mezinárodních soutěží (Bělehrad, Budapešť). V letech 1974–1984 působil jako pedagog na Plzeňské konzervatoři, kde byli jeho žáky například František Bláha, Vlastimil Mareš, Vlastimil Konrády či Pavel Brázda a od roku 1990 je pedagogem klarinetu na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze (například žáci Kateřina Váchová, Jan Mach, Tomáš Kopáček, Irvin Venyš, Jana Lahodná, Felix

Slováček jr.) Je autorem knih *Metodika hry na saxofon, Studie o klarinetovém tónu, Deset virtuózních etud pro klarinet*. Zároveň vyvíjel aktivitu jako komorní a sólový hráč. Je držitelem prestižních ocenění (Zlatý štít Pantonu za nejlepší nahrávku klasické hudby v roce 1992, Grammy Classic za nahrávku klarinetových koncertů F. V. Kramáře, titul Man of the Year udílený Americkým biografickým institutem, Cena Rudolfa II., Cena Ministerstva kultury ČR Artis BohemiaAmicis) i autorem úspěšných rozhlasových a televizních pořadů (*Mezi proudy, Hudba, kterou mám rád, To nejlepší z klasiky, Ti nejlepší z klasiky, Příběhy paní Hudby*). K jeho aktivitám vždy patřila činnost v hudebních institucích. Od roku 1989 byl členem ACM (Akademie soudobé hudby) v New Yorku, dále dlouhá léta stál v čele komisí mezinárodních soutěží Pražské jaro a Concertino Praga, byl předsedou Rady Asociace hudebních umělců a vědců a od roku 2017 je ředitelem Nadace Bohuslava Martinů.

V roce 1975 založil **Barock Jazz Quintet**, který se stal brzy významným souborem interpretujícím hudbu Třetího proudu. Jeho spoluhráči byli nejprve v letech 1975–1979 Štěpán Žilka, kterého v letech 1978–1982 vystřídal Jan Adamus na hoboj a alt saxofon, od začátku zde působil Eduard Spáčil–klavír, František Uhlíř–kontrabas, Ivan Dominák–bicí a od roku 1982 Jaroslav Šolc–flétna, alt saxofon. V roce 1985 vystřídal Ivana Domináka na bicí Milan Vitoch. V tomto obsazení hrál soubor do roku 1995, poté vystupoval ve verzi s trubkou–Františkem Tomšíčkem a dalšími obměněnými hráči: na klavír Janem Kučerou a Petrem Kořínkem na kontrabas.

Nápad k založení tohoto souboru vzešel z inspirace francouzským klarinetistou Jeanem Christianem Michelem a jeho kvartetem. Tento soubor hrál v obsazení klarinet, varhany, kontrabas a bicí a v repertoáru měl skladby tradičních barokních forem jako jsou preludium, fuga či gavota, ale s jazzovým beatem v doprovodu. Další ovlivnění přicházelo skladatelskou prací Johna Lewise a Dave Brubecka, Ianise Xenakise, Leonarda Bernsteina či Kazimiera Serockého. Výběr melodických nástrojů, tedy klarinetu a flétny, měl ztělesňovat protipól klasické, respektive barokní hudby zastoupené flétnou, a jazzu zastoupeného klarinetem.

Do roku 1978 tvořily repertoár Barock Jazz Quintetu především transkripce (J. S. Bach, F. X. Dušek), později už ale soubor oslovoval autory, kteří pro něj komponovali na objednávku v rámci barokně jazzové syntézy. Mezi ně patří například skladby Pavla Blatného (*Hudba pro BJQ*), J. F. Fischera (*Kvintet pro BJQ*), Alexeje Frieda (*Kvintet*

pro BJQ), Miloslava Ištvana (*Concertino pro BJQ*), Václava Kučery (*Science Fiction*), Kubánce Jorgeho Lopéze Marína (*Disco Gramofónico*) či Němce K. D. Richtera (*Mariánskolázeňské reflexe I., II.*).

Pro soubor komponovali i samotní hráči Jaroslav Šolc, Eduard Spáčil, František Uhlíř i Jiří Hlaváč (například pro Český rozhlas natočené skladby *Jízda králů*, *Padací most*, *Slavnosti sněženek*, *Sólo pro starou dámu*).

Kompozice Alexeje Frieda – *Moravská svatba*, *Slunovrat*, *Sidonie*, *Koncert pro klarinet č. 1*, napsané pro Orchester Gustava Bromma a sólistu Felixe Slováčka, stejně jako Blatného *Studie pro Jiřího Kaniaka* nebo *Hudba pro Barock Jazz Quintet*, se dostaly rychle na repertoár festivalových vystoupení v tuzemsku i zahraničí. Ve všech případech interpretace těchto skladeb se předpokládalo, že interpretační vyspělost bude nadále modifikovat skladby, které jsou sice fixovány zápisem, ale lze je odstínit v reakci na proměnlivost prostředí a publika, jemuž je hudební sdělení určeno. Většina skladeb nemá trvalou podobu a díky improvizacím plochám se mění dokonce i jejich délka a časové proporce jednotlivých částí. Podobně to funguje i v rámci nástrojové variability, s níž je počítáno od začátku existence BJQ a nejen tam.

Například ve Friedově kvintetní *Guernice* pro saxofon a smyčcové kvarteto se počítá s prostřídáním saxofonu a klarinetu, přičemž určující je barevná představivost hráče a nikoli pevně označená místa pro zamýšlenou obměnu. V houslové *Sonatině dramaticke* zase autor Alexej Fried otevřel prostor pro akustické i amplifikované housle a existuje dokonce i užívaná autorská verze pro klarinet a klavír. Interprety v těchto nástrojových i výrazových obměnách byli houslisté Igor Vavrda, Nora Grumlíková a klarinetistka Ludmila Peterková.

Gunther Schuller vyslovil už na počátku šedesátých let tuto prognózu: „Myslím, že se bude nadále rozvíjet velmi přímý a sdělný typ jazzu, kterému bychom mohli pro lepší orientaci říkat třeba mainstream. A pak vznikne také jiná hudba, která bude v různém stupni spřízněna na jedné straně s jazzem a na druhé straně v extrémním případě s nejazzovou hudbou. A v této široké oblasti bude mnoho různých druhů a pododdělení“.

Přesně v těchto intencích se pohyboval i repertoárový potenciál Barock Jazz Quintetu. Skladby Milana Báchorka, Václava Kučery, nebo Ivany Loudové tvoří naprostý protiklad. Někteří skladatelé neměli žádné praktické zkušenosti s jazzovou hudbou, zajímala je například pouze její zvukovost, kterou pak při skládání využili. A také

nešlo jen o základní kompoziční uchopení, kdy jeden autor pracuje s modelovou technikou a druhý s aleatorními plochami, další pracuje s prvky vypsaných kontrapunktických sól a Special chorusu (například více nástrojů v unisonu). Ivo Jirásek vsadil na melodickou exotiku brazilské lidové hudby, a naopak kubánský autor Jorge Lopéz Marín na evropskou diatoniku.

Jazzmani Emil Viklický, František Uhlíř, či Jiří Urbánek pracovali se zvukem jazzového komba, Tadeáš Salva nebo Miloslav Ištvan a Alois Piňos naopak vycházeli ze zvuku klasického kvinteta doplněného o basklarinet a saxofon. Tematicky a obsahově skladby plní různý záměr, který avizují už jejich názvy – *Třesoucí se hrušně*, *Kytička pro C. P. E. Bacha*, *Kvintet pro BJQ*, *Science fiction*, *Karneval v Rio*.

V pódiové i studiové práci Barock Jazz Quinteta se postupně objevila řada nástrojových novinek – flétna, altová flétna, altsaxofon, klarinet, basklarinet, soprán saxofon, syntezátor, ozvučený kontrabas, vibrafon, flexaton, čínský činel a objevuje se příležitostně i scatt vocal. Ve skladbě *Swinging Music* Kazimiera Serockého je použit zpěv i playbackové smyčcové sólo kontrabasu hrané na předtočený, prsty vybrnkaný basový doprovod. Ve stejné skladbě je užito i sólo na klarinetovou hubičku bez nástroje a Jiřím Hlaváčem přikomponovaný melodický riff, který je kontrastem k rytmickým modelům a strukturám autora skladby.

Barock Jazz Quintet absolvoval v letech 1975 až 2005 přes tři tisíce veřejných vystoupení. Své uplatnění nacházel jak v oblasti klasické hudby, tak i jazzu. Při svých vystoupeních ve 43 zemích Evropy a Ameriky představil 69 původních skladeb českých a zahraničních autorů, které byly souboru věnovány. V celkovém repertoárovém objemu potom Barock Jazz Quintet hrál více jak 400 skladeb. Odborná kritika i hudební veřejnost cenila jeho repertoárovou a stylovou šíři (Bach, Vaňhal, Martinů, Milhaud, Bernstein, Křenek, Brubeck, Lewis, Velebný, Krautgartner, Shaw, Viklický, Bolling, Peterson, Blatný, Fried) a také instrumentální a výrazovou kreativitu. Soubor zahajoval řadu festivalů v zahraničí a vedle zavedených pódíí, např. MHF Pražské jaro, vystoupil i na festivalu humoru v Sibiu či jazzových festivalech v Tbilisi, Istambulu, Melille, Berliner Festtage, Bratislavských hudebních slavnostech 1982, IJFP 1982, Mladém pódium 1978, 1981 a 1984, Radiu Hilversum 1983, vystupoval při Dnech kultury ČSSR na Kubě v roce 1985 a podnikl turné po Bulharsku, Holandsku, NDR, Polsku a jinde.

Soubor vykonal mnohé na poli výchovných koncertů, kdy dokumentuje proměny hudby od baroka až po současnost. Mimo jiné také soubor vystupoval v rámci komponovaných večerů vlastní hudby a prózy či poezie: Guillaume Appolinaire – *Píseň nemilovaného* (hudba F. Uhlíř, J. Hlaváč), Josef Kainar – *Blues za Josefa Kainara* (hudba J. Hlaváč, F. Uhlíř), Pavel Vrba – *Od bleděmodra do tmavěmodra* (hudba J. Šolc, E. Spáčil, F. Uhlíř, J. Hlaváč), J. W. Goethe – *Čarodějův učeň* (hudba F. Uhlíř, J. Hlaváč, J. Šolc) či *Slavnosti sněženek* Bohumila Hrabala, které časově předešly dnes již slavný film. Soubor spolupracoval například s Big Bandem Gustava Bromy, Slovenskou filharmonií, Symfonickým orchestrem FOK, Virtuosi Praga, Talichovo kvartetem a jinými. Na svém kontě má mimo jiné následující nahrávky: Genus (LP Panton 1987), Současnost a jazz/ Barock Jazz Quintet (Panton 1983), Direct Journey (CD Edys Record 1995), Post Scriptum (CD HAMU 2000).

Ačkoli Barock Jazz Quintet vznikl a hrál v době komunismu, režim naštěstí cestu tohoto souboru nepřekřížil žádným zásadním způsobem, i když souboru nijak zvlášť nepomáhal. Vzhledem k odbornému vzdělání všech členů, kteří byli absolventi AMU či konzervatoře, soubor získal respekt a punc profesionality.

Samozřejmostí byla pro Barock Jazz Quintet hra z paměti. Dokázali mít připravený repertoár čtyř večerních recitálů. Zásadním přínosem byla improvizace, a to nejen na harmonický podklad a melodické téma, ale i na barevné a dynamické kontrasty, podobně jako ve free jazzu nebo hudební vizualizaci. Ve skladbě *Noční klid* Dona Bankse se několik minut improvizovalo jen na náladu noci, při níž se vedle zvuku basklarinetu užívala i technika hry na klavírní struny, hlavici altové flétny, či klepání na tělo kontrabasů. Všechny tyto faktory odlišovaly Barock Jazz Quintet od všech ostatních těles podobného nasměrování u nás i v zahraničí. Dominantním rysem souboru byla jednotnost v přístupu k autorům. Tam, kde se potkal záměr s realizací, se otevřel prostor pro nové přesahy. Hudba Třetího proudu skončila na neochotě interpretů učit se stále složitější dovednosti. Klasičtí muzikanti nechtěli improvizovat a jazzmani se nechtěli učit složitější party. To ovšem nebyl případ BJQ.

Jak říká Jiří Hlaváč: "Barock Jazz Quintet neskončil na vyčerpanost hudebních možností, ale na uspokojení vlastních členů."²⁷

²⁷ Zdroj: vlastní rozhovor s Jiřím Hlaváčem během roku 2017.

3.5 Alternativní hudba

Žánr nazvaný alternativní hudba je složité přesněji specifikovat. Je to hudba, která nezapadá do žádné předchozí kategorie. Zde zařazený soubor Clarinet Factory nelze ani zasadit mezi roky 1950–2000. Naopak je tento soubor nejaktivnější až po roce 2000. Jeho otisk na české hudební scéně je však tak zásadní, že nelze tento ansámbl z této práce zcela vynechat. Jeho tvorba je v podstatě neuchopitelná, ale o to zajímavější. Tento soubor má za sebou 20 let existence a jistě v budoucnu přinese mnoho zajímavého.

Clarinet Factory

Klarinetisté dnešní Clarinet Factory se poprvé potkali na konzervatoři v Pardubicích a později na pražské HAMU. Soubor tvoří klarinetisté **Jindřich Pavliš**, **Vojtěch Nýdl**, **Luděk Boura** a basklarinetista **Petr Valášek**. Rozhodli se hrát společně, ale protože pro klarinetový kvartet neexistovalo mnoho původních skladeb, museli jít cestou úprav, mnohdy vlastních. Oficiální počátek kariéry souboru se datuje do roku 1994. Začínali s vážnou hudbou a postupně se přesouvali k jazzu a vlastní tvorbě. Jejich původní název byl „České klarinetové kvarteto“. První impuls ke hře vlastních skladeb přišel od jazzové zpěvačky Jany Koubkové. Pro připravovanou spolupráci klarinetisté dali zpěvačce noty a začali zkoušet. Ta je ovšem nabádala, aby se stejně jako ona neupínali k notovému zápisu a zkusili improvizovat. Kvartet se po této zkušenosti rozhodl jít cestou improvizací a vlastní tvorby. Experimentovali na poli klasiky, jazzu, elektronické hudby a etnické hudby. Cílem souboru, nebo možná lépe kapely, je komunikace mezi žánry a generacemi. V okamžiku, kdy kvartet začal spolupracovat s mnohými hosty a odkláněl se čím dál více od klasického pojetí klarinetového kvarteta, změnil název na Clarinet Factory. Tento název je neomezoval na počet čtyř hudebníků a přislíbil jim volný prostor k tvůrčí práci. Během své novodobé existence spolupracovali se zajímavými sólisty a interprety (Lenka Dusilová, Petr Nikl, Alan Vitouš, Radka Fišarová, Epoque Quartet, Marta Kloučková, Jarda „Traband“ Svoboda, Iva Bittová, Beata Hlavenková, Tata Bojs, Floex, Joe Acheson ad.). Během svého působení se stal soubor součástí komorních a orchestrálních cyklů České filharmonie, Pražské komorní filharmonie, Symfonického orchestru hl. města Prahy FOK,

Filharmonie Brno, Plzeňské filharmonie a dalších. Podnikli turné do Belgie, Bulharska, Litvy, Lucemburska, Německa, Nizozemí, Polska, Portugalska a Kanady. Clarinet Factory od roku 2001 každoročně organizuje v červnu multimediální koncert v zatopeném lomu v Nečíně. Soubor aktivně spolupracuje s Českým rozhlasem a Českou televizí, zúčastnil se několika soutěží a festivalů. Mezi nimi například festival Jazz Peak Sofia v Belgii, Mitte Europa v Německu, Inalfa festival v Holandsku (1996) a u nás Struny podzimu (2006), Colours of Ostrava, Mezinárodní jazzový festival v Praze (1997), Lípa Musica či Mezinárodní hudební festival Moravský podzim (2007). V roce 2005 zvítězili na soutěži International Songwriting Competition v Nashville v USA se skladbou *Orlík* z CD *Ozvěny z kamene*. V kategorii instrumentálních skladeb vynikli mezi 15 000 skladbami z celého světa. V roce 2008 si Clarinet Factory vybral ke svému prvnímu vystoupení v Praze Bobby McFerrin. Znovu je pozval i v roce 2015. Kapela také nahrála hudbu k několika filmům, například *Hidden Things* (USA), *Rodina je základ státu* (2011), *Signál* (2012). V roce 2018 obdrželi cenu Classic Prague Awards v kategorii Crosscover. V divadelní sféře se Clarinet Factory podílelo na baletu *Spor aneb Dotyky a spojení* (2009 Národní divadlo Moravskoslezské v Ostravě), baletu *Kevel* (divadlo Ponec v Praze) a hry *Les* (divadlo Komedie 2003).

Tvůrčí proces v Clarinet Factory je rovnoměrně rozdělený mezi všechny čtyři členy. Jednotlivé nápady sice přicházejí od jednotlivců, ale na finální podobě se nakonec podílejí všichni čtyři. Při natáčení CD si občas pozvou jakéhosi supervizora, který do finální doby vnáší přehlednost a vlastní názor, aby se hudebníci nedali příliš unést hudbou a výsledek měl stále spád a smysl. Na posledním CD to byl Jan P. Muchow. Natáčené skladby většinou již prošly koncertním provedením a ve studiu se na nich dělají spíše jen drobné korektury. Členové Clarinet Factory se na tvorbě podílejí i zpěvem (především Vojtěch Nýdl) a hrou na další nástroje, například na zobcové flétny (Luděk Boura, Jindřich Pavliš), baskytaru (Petr Valášek) a na raritní kontrabasový klarinet (Jindřich Pavliš). Nedávným významným úspěchem souboru je pozvání na Festival Mundia Montréal v Kanadě. Clarinet Factory experimentuje s různými zvuky, například na posledním albu *Meadows*, které vzniklo v Belgické produkci, lze slyšet zpěv ptáků, zvuky projíždějících vlaků atd. Zároveň zde spolupracují s dívčím vokálním souborem z Beskyd Grunik, který dodává celkovému zvuku folklórní nádech neškolených hlasů.

Clarinet Factory aktivně působí na poli výchovných koncertů a workshopů pro děti, kde se snaží dokazovat, že hudba nemá mantinely a nabízí široký a svobodný způsob projevu. Styl Clarinet Factory by se dal popsat jako cross over, tedy žánr, který se snaží spojovat více žánrů a vlivů. Podstata jednotlivých členů vychází z klasické hudby, ze které čerpají mnoho prvků.

Jindřich Pavliš

Jindřich Pavliš se narodil v roce 1970 na moravsko-českém pomezí ve Svitavách. Jeho otec byl amatérským houslistou a hudba se u nich doma celkově pěstovala, především lidové písně. Nejdříve hrál na housle, ale po čase se zjistilo, že má na ruce zkrácený sval a jeho technika už nikam neporooste. Přešel tedy nejdříve na flétnu a pak záhy na klarinet. Konzervatoř Pavliš vystudoval v Pardubicích u Ludvíka Posekaného. Po studiu na Pardubické konzervatoři nastoupil na HAMU v Praze do třídy Štěpána Koutníka a toto vzdělání si doplnil o stáž na Conservatoire National Supérieur v Paříži ve třídě Michela Arrignona. Od založení Pražské komorní filharmonie (PKF) zde zastává pozici 1. klarinetu a vyučuje na konzervatoři v Plzni. Orchester přejmenovaný na PKF – Prague Philharmonia poskytuje Pavlišovi široké spektrum klasické hudby, ať jsou to opravdu komorní řady nebo velké projekty Mahlerových symfonií apod. Také se zde aktivně pěstuje soudobá hudba. Pro Clarinet Factory upravuje a píše skladby a je jakýmsi kapelníkem a dramaturgem souboru.

Luděk Boura

Luděk Boura se narodil v roce 1970 a pochází ze Studence. Nejdříve chtěl hrát v deseti letech na housle, ale v hudební škole v Jilemnici mu řekli, že je na to již pozdě a doporučili mu klarinet. Studoval na Jilemnickém gymnáziu a absolvoval Konzervatoř v Pardubicích. Po konzervatoři pokračoval na HAMU v Praze ve třídě Vlastimila Mareše a studium si doplnil stáží v Utrechtu v Holandsku. V současné době je členem klarinetové skupiny orchestru Státní opery v Praze. Intenzivně se věnuje hře na klarinet a basetový roh. Pedagogicky od roku 2004 působí na ZUŠ Ilji Hurníka v Praze, kde mimo výuky na klarinet, saxofon a zobcovou flétnu vede školní kapelu Fever band. Zabývá se aranžemi pro toto uskupení, ale i pro dětské sbory a divadelní představení. V Clarinet Factory hraje na klarinet, basetový roh a zobcovou flétnu. Stejně jako ostatní členové se autorsky podílí na samotných skladbách.

Vojtěch Nýdl

Vojtěch Nýdl se narodil v roce 1972 a pochází z Žamberka v Orlických horách. Klarinet vystudoval na konzervatoři v Pardubicích a na HAMU v Praze ve třídě Štěpána Koutníka. Toto studium si doplnil o stáž na Conservatoire National Supérieur v Paříži a mistrovské kurzy ve Vevey ve Švýcarsku. V roce 1990 získal 1. místo v mezinárodní rozhlasové soutěži Concertino Praga. Je na částečný úvazek zaměstnán v PKF – Prague Philharmonia a od roku 2005 člen Symfonického orchestru Českého rozhlasu. V roce 1995 se stal klarinetistou dechového kvinteta Afflatus Quintet složeného z předních hráčů české hudební scény Jany Brožkové–hoboj, Romana Novotného–flétna, Ondřeje Roskovce–fagot, Radka Baboráka–lesní roh a Vojtěcha Nýdla–klarinet. Tento soubor mimo jiných úspěchů zvítězil v prestižní mezinárodní soutěži ARD Mnichov v září 1997 a podnikl koncertní turné takřka po celém světě. Vojtěch Nýdl se kromě hry na klarinet a basklarinet věnuje intenzivně i zpěvu. Účinkoval například v muzikálu *Vlasy*. Své pěvecké dovednosti využívá taktéž v rámci Clarinet Factory. Zde zpívá, skládá hudbu a píše texty. Pedagogicky působí na konzervatoři v Plzni, kde učí hru na klarinet.

Petr Valášek

Petr „Pepíno“ Valášek se narodil v roce 1971. Jeho otec byl trumpetista, který měl zábavovou kapelu, ve které hrál Petr na baskytaru. Jeho o dva roky starší bratr Jaromír Valášek je klarinetista a působí v orchestru Státní opery Praha. Petr Valášek začal vzoru bratra hrát na klarinet a tento nástroj vystudoval na konzervatoři v Pardubicích u Ludvíka Posekaného. Pokračoval na pražské HAMU ve třídě Petra Čápa. Mimořádné interpretační schopnosti vykazuje především při hře na basklarinet. V tomto směru nemá v České republice konkurenci. Jeho basklarinetová hra se vymyká běžnému stylu hraní. Dokáže hrát mnoha moderními technikami, kterými ozvláštňuje zvuk basklarinetu a staví ho do jiné zvukové dimenze. Především je to využívání slap tónů, díky kterým doplňuje hudbu o rytmickou složku suplující přítomnost bicích nástrojů. Také dokáže díky basklarinetu vytvořit tón připomínající saxofon a díky tomu se často ujímá melodické linky namísto stálého basování. Je také aktivním saxofonistou a jazzovým hráčem. Na tenor saxofon a basklarinet hraje v Orchestru Karla Vlacha. Jako saxofonista vystupuje s celou řadou jazzových formací

a sólistů. Kromě dechových nástrojů ovládá bravurně i baskytaru a jeho improvizální schopnosti jsou mimořádné. Svým založením je v rámci Clarinet Factory jediným opravdovým jazzovým hráčem. Jakožto vyhledávaný basklarinetista se velmi věnuje interpretaci soudobé vážné hudby. Například na basklarinet natočil společně s Danielem Wiesnerem *Uspávanky* Jana Vičara pro Radioservis v roce 2009, koncertně několikrát spolupracoval s Epoque Quartet a klavíristou Karlem Košárkem, spolupracuje s improvizátorem Jiřím Pazourem (*Improvizace na Beethovenovu skladbu „Pro Elišku“, Minutová improvizace*).²⁸ V současné době vyučuje na konzervatoři v Plzni hru na saxofon.

²⁸ Dostupné online na www.soundcloud.com

4. Výsledky průzkumu na téma střídání příbuzných nástrojů

Oslovila jsem na 60 aktivních klarinetistů a saxofonistů a prostřednictvím dotazníků jsem zjišťovala, jaký je jejich pohled na střídání nástrojů, pohled na neaprobované učitele příbuzných nástrojů a na důležitost střídání nástrojů v aktivní praxi. Dotazovaní byli vybíráni náhodně, kritériem byl věk mezi 20-45 lety a minimální dosažené vzdělání maturita v oboru. Klarinetisté i saxofonisté byli dotazováni na podobně postavené otázky, aby výsledky byly co nejobjektivnější. Zároveň se povedlo získat genderově vyvážené odpovědi, u klarinetistů odpovídalo 55,2% mužů a 44,8% žen, u saxofonistů 54,5% mužů a 45,5% žen. Na jednotlivých odpovědích i osobních reakcích mimo dotazník je vidět, že téma střídání klarinetu a saxofonu je velmi sporné, stále aktuální a nedořešené. Dokud nás neomezí zákony, kdy bude požadováno, aby na základních uměleckých školách učili pouze v daném oboru aprobovaní učitelé, bude tato problematika stále živá. Vyhovění takovému zákonu by bylo možné ve větších městech, ale na menších městech s nedostatkem žáků i učitelů by tato změna byla nerealizovatelná.

Také jsem se setkala s názorem jednoho respondenta, že klarinet a saxofon nejsou příbuzné nástroje, a proto by každý učitel, který učí nad rámec své aprobace, měl dostávat za tuto nadstandartní výuku odměny. Rozhodně celá otázka střídání nástrojů není jednoduchá a neexistuje na ní jednoznačná odpověď. Celý průzkum ale jistě potvrzuje fakt, že střídání nástrojů u klarinetistů je naprosto běžná a nutná praxe pro umělecký život, a že flexibilní klarinetisté mají své stabilní místo na hudební scéně i dnes.

Celkem bylo dotázáno 63 respondentů, z toho 29 klarinetistů a 34 saxofonistů. Všechny grafy jsou zobrazeny v příloze č. 6. V této kapitole jsou zahrnuty nejčastější odpovědi a jejich zhodnocení. Na některé otázky bylo možné označit více odpovědí, proto jsou výsledky tímto faktem ovlivněny. Některé otázky byly pro obě dotazované skupiny stejné a některé odlišné. Uvádím je zde pro přehlednost rozdělené podle nástrojů, v příloze č. 6 je naleznete u sebe, aby se usnadnilo porovnávání výsledků. Celkově lze vyzorovat, že klarinetisté jsou k saxofonistům daleko shovívavější než saxofonisté ke klarinetistům, a to především v pohledu na výuku dětí na ZUŠ.

4. 1 Profesionální klarinetista a saxofon

Jednotlivé otázky a zhodnocení výsledků dotazníku:

ot. č. 1. Jaké jste dosáhl/a ve hře na klarinet vzdělání?

Nejvíce dotazovaných klarinetistů dosáhlo absolutoria na konzervatoři (37,9%), dále odpovídalo 17,2% klarinetistů s magisterským titulem z HAMU a stejné procento magistrů z JAMU. Ostatní stupně dosaženého vzdělání viz příloha č. 6.

ot. č. 2. S jakými příbuznými nástroji máte aktivní osobní zkušenost?

Tato otázka byla položena pouze klarinetistům. Všichni dotázaní měli zkušenost s nějakým příbuzným nástrojem. Nejvíce z nich s basklarinetem (89,7%), o něco méně s es klarinetem (82,8%), dále se saxofonem (75,9%) a nejméně zkušeností mají dotazovaní klarinetisté s basetovým rohem (41,4%). Tyto údaje vyplývají z běžné orchestrální praxe, kdy je nejčastěji potřeba ke klarinetu střídat basklarinet a es klarinet. Saxofony se nejčastěji využívají na jiné žánry a basetový roh měl v počtu odpovědí nejmenší zastoupení z logického důvodu jeho nejdřívšího využití v praxi.

ot. č. 3. Představuje pro vás hra na příbuzný nástroj nějaké větší komplikace?

Tato otázka byla položena pouze klarinetistům. Většina dotazovaných uvedla, že záleží na tom, o který nástroj zrovna jde (65,5%), 31% dotazovaným připadá střídání nástrojů naprosto přirozené a jednomu respondentovi je střídání nástrojů spíše nepříjemné.

ot. č. 4. Jakou hudbu na příbuzný nástroj hrajete?

Suverénně nejvíce dotazovaných klarinetistů hraje na příbuzné nástroje klasickou hudbu (93,1%), jistě je to díky nutnosti střídat nástroje v symfonických orchestrech (především es klarinet a basklarinet). 44,8% hraje jazzovou hudbu (zde předpokládám, že ve většině případů se jedná o hru na saxofon), dále dotazovaní hrají populární hudbu (41,4%) a také má zde celkem velké zastoupení lidová hudba (27,6%), kde předpokládám hru na es klarinet v dechových kapelách.

ot. č. 5. Na jaké úrovni jste schopen/schopna hrát na příbuzný nástroj?

Nejvíce dotazovaných hraje na příbuzný nástroj na orchestrální úrovni (93,1%), daleko menší procento uvedlo, že hraje v poloprofesionální kapele (41,4%). Devět z dotázaných je schopno hrát na příbuzné nástroje na sólistické úrovni (31%). Někteří doplnili svou odpověď o komentář, že hrají nejčastěji sólově na basklarinet, jeden dotazovaný hraje sólově na saxofon.

ot. č. 6. Co vás ke střídání nástrojů přivedlo?

Nejvíce dotazovaných přivedla podle očekávání k příbuzným nástrojům nabídka vystoupení, výpomoc a podobně (82,8%). Mnoho z dotazovaných si příbuzný nástroj oblíbili nezávisle na koncertních potřebách (48,3%).

ot. č. 7. Znáte nějaké významné české klarinetisty, kteří se věnovali nebo věnují hře na basklarinet?

Všeobecná povědomost o těchto hráčích je vysoká. Nejčastěji byl jmenován Josef Horák, Vít Spilka, Petr Valášek, Jan Mach, Lukáš Daňhel, Jaroslav Kopáček, Alois Rybín, Jiří Porubiak, Karel Dohnal, Igor Františák. Dokonce se zde párkrát objevilo i moje jméno.

ot. č. 8. Znáte nějaké významné české klarinetisty, kteří se věnovali nebo věnují hře na basetový roh?

Někteří dotazovaní nedokázali nikoho vzpomenout, nejvíce se v povědomí jako hráči na basetový roh zapsali Lukáš Daňhel, Karel Dohnal, Igor Františák, Jiří Kratochvíl, Milan Kostohryz, Petr Sinkule, Zdeněk Tesař a Miroslav Plechatý.

ot. č. 9. Znáte nějaké významné české klarinetisty, kteří se věnovali nebo věnují hře na saxofon?

Zde byla vysoká povědomost o těchto hráčích, několikrát byl jmenován Felix Slováček, Jiří Hlaváč, Jaroslav Kopáček, Tomáš Kopáček, Petr Valášek, Karel Krautgartner, Jiří Stárek, Lukáš Dittrich.

ot. č. 10. Využíváte při hře na saxofon diametrálně jiný nátisk než na klarinet?

Nejvíce dotazovaných klarinetistů odpovědělo, že při hře na saxofon jen povolují nátisk (51,7%). 24,1% hraje na saxofon úplně jinak než na klarinet. Pouze dva dotazovaní hrají na saxofon a na klarinet úplně stejně.

ot. č. 11. Umíte hrát na saxofon v tzv. altissimovém registru (výš než f³)?

Pouze 7 respondentů z 29 dotázaných je schopno hrát v této poloze, z čehož usuzuji, že to jsou klarinetisté, kteří se saxofonem intenzivně zabývají či ho dokonce vystudovali. Ti, kteří uvádějí, že dokáží hrát na saxofon v altissimovém registru zároveň v předchozí otázce uvedli, že na saxofon hrají úplně jiným způsobem než na klarinet. Ostatní v této poloze hrát buďto nikdy nezkoušeli, nebo to nedokáží. Je to logické, protože hra v tomto registru je velmi náročná a nelze při ní využívat klarinetový nátisk. Tomu nasvědčuje i následující otázka.

ot. č. 12. Byl jste někdy na hodině nebo konzultaci u profesionálního saxofonisty?

13 dotázaných odpovědělo, že ano, mezi nimi i ti, kteří dokáží hrát v altissimovém registru. 16 z dotázaných na takové konzultaci nikdy nebylo.

ot. č. 13. Myslíte si, že byste mohl/a být adekvátním členem profesionální saxofonové skupiny?

2 z dotázaných si myslí, že hrají srovnatelně s profesionálními saxofonisty. 9 si myslí, že by mohlo být součástí profesionální saxofonové skupiny, ale s rozdílem ve zvuku, 6 z dotázaných odpovědělo, že již součástí profesionální skupiny je. Zbytek dotázaných si myslí, že by to nezvládli.

ot. č. 13. Myslíte si, že je střídání nástrojů v pořádku nebo by se měl každý věnovat jednomu nástroji?

Většina dotázaných si myslí, že střídání nástrojů je důležité pro aktivní praxi (55,2%). 44,8% dotázaných uvedlo, že každý může hrát na nástroj dle libosti, jeden respondent si myslí, že by každý měl hrát jen na jeden nástroj a jeden respondent uvedl, že klarinetisté mohou hrát na saxofon, ale saxofonisté by neměli hrát na

klarinet. Dva dotázaní doplnili své odpovědi o komentář, že střídání nástrojů v praxi je důležité, ale hráči by měli dodržovat odlišnosti jednotlivých nástrojů a nehrát na oba nástroje stejně. Oba vystudovali jak klarinet, tak saxofon na konzervatoři.

ot. č. 15. Myslíte si, že by na ZUŠ měli učit na klarinet pouze aprobovaní klarinetisté a na saxofon pouze aprobovaní saxofonisté?

Tato otázka byla zavádějící, protože mezi odpověďmi byla v nabídce i tato: „Je to velmi individuální, i aprobovaný učitel může učit špatně.“ Tuto odpověď zvolil největší počet respondentů jak u klarinetistů (69%) tak u saxofonistů (57,6%).

Tato odpověď vychází z mých osobních zkušeností, kdy jsem převzala žáky saxofonisty po profesionálním saxofonistovi, a přesto měli mnoho technických a nátiskových problémů, stejně tak jsem převzala některé žáky klarinetisty po profesionálních klarinetistech a i přesto měli nějaké technické a nátiskové problémy. Zdá se, že nezáleží na tom, v čem je učitel aprobovaný, ale jestli k učení přistupuje zodpovědně a poučeně.

Čtyři dotazovaní klarinetisté jsou zásadně proti prolínání těchto oborů na ZUŠ. Zajímavou odpovědí je, že klarinetisté mohou učit saxofony, ale saxofonisté by učit klarinet neměli. Takto odpověděla vystudovaná klarinetistka, která je schopna hrát na saxofon na sólistické úrovni, umí hrát na saxofon v altissimovém registru, již je součástí profesionální saxofonové sekce a na saxofon hraje úplně jiným nátiskem než na klarinet. Zdá se, že v dané problematice se pohybuje a má na celou věc pevný názor.

Jeden z dotazovaných uvedl, že učitelé by neměli učit nástroje, na které nemají aprobaci. Zajímavé je, že tento dotazovaný dokáže hrát na saxofon v altissimovém registru, již je členem profesionální saxofonové sekce a hraje na saxofon jiným nátiskem než na klarinet. Pronikl tedy hlouběji do problematiky hry na klarinet i na saxofon, a proto nedoporučuje výuku neaprobovaných učitelů.

Máme zde tedy dvě odpovědi vzdělaných klarinetistů/saxofonistů, kteří se shodují na tom, že saxofonisté by neměli učit klarinet. Rozcházejí se ale v názoru, že by klarinetisté měli učit saxofon.

ot. č. 16. Pokud učíte na ZUŠ, stalo se vám, že jste převzal/a žáka po učiteli saxofonistovi? Můžete popsat, jestli měl žák nějaké naučené zlovyky, které by nemusel mít, kdyby ho učil klarinetista?

Řada dotazovaných klarinetistů s takovou situací nemělo zkušenost, ostatní jmenovali například tyto problémy: povolený nátisk, intonačně nízko kvůli povolenému nátisku.

Další odpovědi cituji:

„Většina současných saxofonistů jsou stejně původně vystudovaní klarinetisté. Bude trvat ještě několik let, než se absolventi např. Pražské konzervatoře a Ježkovy konzervatoře etablojí jako učitelé ZUŠ.“

„Ano, 95% žáků na klarinet, které učil saxofonista, mají naučené zlovyky, které by nikdy nemusel mít, kdyby ho učil klarinetista.“

4. 2 Profesionální saxofonista a klarinet

Jednotlivé otázky a zhodnocení výsledků dotazníku:

ot. č. 1. Jaké jste dosáhl/a ve hře na saxofon vzdělání?

Nejvíce dotazovaných saxofonistů dosáhlo absolutoria na konzervatoři (54,5%), Druhou nejpočetnější skupinou z řad saxofonistů byli ti s dosaženou maturitou (36,4%). Ostatní stupně dosaženého vzdělání viz příloha č. 6.

ot. č. 2. Začal/a jste hrát rovnou na saxofon, nebo jste původně klarinetista?

Tato otázka byla položena pouze saxofonistům. 39,4% odpovídajících začínalo na ZUŠ hrou na klarinet, 33,3% jsou původně saxofonisté bez předchozí zkušenosti s klarinetem. 21,2% dotázaných vystudovalo klarinet na konzervatoři a jeden dotazovaný vystudoval HAMU na klarinet.

ot. č. 3. Máte aktivní osobní zkušenost se hrou na klarinet?

Tato otázka byla položena pouze saxofonistům. Většina dotázaných saxofonistů na klarinet běžně hrává (39,4%), 27,3% dotázaných má okrajovou zkušenost se hrou na klarinet, 21,2% dotázaných má zkušenost se hrou na klarinet, ale již na něj nehrají a 15,2% dotázaných nikdy na klarinet nehrálo.

ot. č. 4. Představuje pro vás hra na klarinet nějaké větší komplikace?

Tato otázka byla položena pouze saxofonistům. 42,4% dotázaným připadá střídání nástrojů přirozené. Dále 15,2% dotazovaných odpovědělo, že nemají problém s prstovou technikou, ale mají problém s nátiskem. Stejný počet dotazovaných odpovědělo naopak, že zvládají hru na klarinet bez nátiskového problému, ale připadá jim těžší prstová technika.

ot. č. 5. Jakou hudbu na klarinet hrajete?

Dle odpovědí saxofonisté klarinet nejvíce využívají na klasickou hudbu (60,6%), dále pak na jazzovou hudbu (36,4%), lidovou (33,3%) a populární (30,3%).

ot. č. 6. Na jaké úrovni jste schopni/schopna hrát na klarinet?

Nejvíce dotázaných označilo možnost „Big band, swingový orchestr“ (45,5%), o něco méně označení měla orchestrální úroveň (39,4%) a úroveň poloprofesionální kapely (36,4%). Ti, kteří jsou schopni hrát na klarinet na sólistické úrovni, vystudovali nejdříve konzervatoř na klarinet. A nutno podotknout, že ne všichni, kteří klarinet na konzervatoři vystudovali, zaškrtnli, že jsou schopni hrát na klarinet sólově. Někteří odpověď doplnili komentářem, že již nehrají sólově, protože si netroufají.

ot. č. 7. Co vás ke střídání nástrojů přivedlo?

Zajímavé je, že saxofonisty ke klarinetu nejčastěji přivádí vlastní iniciativa a obliba daného nástroje (54,5%), výrazně méně pak příležitost vystoupení či výpomoc (33,3%).

ot. č. 8. Znáte nějaké významné české saxofonisty, kteří se věnovali nebo věnují hře na klarinet?

Tato otázka byla položena nevhodně, protože respondenti zde zmiňují všechny saxofonisty, o kterých ví, že někdy ve své kariéře hráli na klarinet. Neznamená to automaticky, že jsou stále aktivními saxofonisty i klarinetisty. Z odpovědí vybírám tedy pár relevantních: Felix Slováček, Jiří Hlaváč, Petr Valášek, Karel Krautgartner.

ot. č. 9. Využíváte při hře na klarinet diametrálně jiný nátisk než na saxofon?

Většina saxofonistů při hře na klarinet pouze zpevňuje nátisk (45,5%), úplně jiným nátiskem hraje 27,3% dotázaných. Jeden respondent doplnil, že při hře na saxofon má posazené zuby dál od špičky hubičky než u klarinetu.

ot. č. 10. Byl/a jste někdy na hodině nebo konzultaci u profesionálního klarinetisty?

27 z dotázaných odpovědělo, že ano, zbytek na hodině u klarinetisty nikdy nebyl.

ot. č. 11. Myslíte si, že byste mohl/mohla být adekvátním členem profesionální klarinetové skupiny?

Zde je třeba vysledovat u saxofonistů realismus a soudnost. Odpovědi jsou procentuálně celkem rovnoměrně rozloženy, 8 respondentů odpovědělo, že by se profesionálním klarinetistům nevyrovnalo ani po technické ani zvukové stránce, 7 dotazovaných by to spíše nezvládlo z důvodu zvukové odlišností, 5 uvedlo, že by se klarinetistům technicky vyrovnalo, ale po zvukové stránce by byl slyšet rozdíl a 4 respondenti hrají srovnatelně s profesionálními klarinetisty. Jeden dotazovaný uvedl, že by nebyl schopen být součástí profesionální klarinetové skupiny, i když sám před přestupem na saxofon hru na klarinet vystudoval na konzervatoři.

Více respondentů doplnilo své odpovědi komentářem, cituji:

„Ano, ale musela bych více cvičit na klarinet než na saxofon.“

„Za předpokladu každodenního cvičení by byly výsledky podobné jako u profesionálního klarinetisty.“

ot. č. 12. Myslíte si, že je střídání nástrojů v pořádku nebo by se každý měl věnovat jednomu nástroji?

Většina respondentů si myslí, že střídání nástrojů je důležité pro aktivní praxi (63,6%). 12,1% respondentů je naopak proti střídání nástrojů.

Cituji komentáře k odpovědím:

„Mnoho pohledů. V klasice saxofonisté nestřídají, v divadlech musí střídat i flétny, hoboj a fagot. Záleží, kdo co dělá a co potřebuje.“

„Nevidím v tom problém, za předpokladu uvědomění požadavků a nároků konkrétního nástroje.“

„Ale spolu s nástroji je potřeba upravovat i nátisk. Nelze hrát na všechny nástroje stejně.“

ot. č. 13. Myslíte si, že by na ZUŠ měli učit na klarinet pouze aprobovaní klarinetisté a na saxofon pouze aprobovaní saxofonisté?

Opět se vracím k tomu, že tato otázka byla zavádějící, protože mezi odpověďmi byla v nabídce i tato: „Je to velmi individuální, i aprobovaný učitel může učit špatně.“ Tuto odpověď zvolil největší počet respondentů jak u saxofonů (57,6%) tak u klarinetů (69%). Ve skupině saxofonistů je ovšem silně zastoupena odpověď, že by na dané nástroje měli učit pouze učitelé s aprobací (48,5%).

Cituji komentáře:

„Většina klasicky vzdělaných klarinetistů neví, jak žákům předat hru jazzové a populární hudby, a to se týká i tzv. improvizace a jiné škály stupnic.“

„Rozhodně by učitelé měli projít alespoň základním školením ve hře na druhý nástroj. Klarinetový a saxofonový nátisk jsou opravdu odlišné.“

„Nedokáží dovednosti předat ZCELA. I když na ZUŠ to možná stačí. Špatný aprobovaný učitel by vůbec neměl nikoho učit.“

„Je to individuální, ne každá ZUŠ může mít dva specialisty.“

K tomuto dodávám, že názor o neznalosti pravidel improvizace a jiné škály stupnic klasicky vzdělaných klarinetistů mi připadá věcný a logický. Tento fakt pociťuji sama ve své pedagogické praxi. Otázkou ovšem je, jak často se učitel setká s natolik nadaným žákem, který je schopen učit se improvizaci. Zastávám také názor, že klasická hudba je základem, na kterém se dá později stavět hra jazzové hudby a umění improvizace. Opačně to nejde.

ot. č. 14. Pokud učíte na ZUŠ, stalo se vám, že jste převzal/a žáka po učiteli klarinetistovi? Můžete popsat, jestli měl žák nějaké naučené zlovyky, které by nemusel mít, kdyby ho učil saxofonista?

Mnoho dotazovaných klarinetistů s takovou situací nemělo zkušenost, ostatní jmenovali například tyto problémy: špatný nátisk, nedostatečná práce hrtanu, špatné

hmaty, špatné držení nástroje, posazení zubů na hubičce bylo příliš blízko u špičky, utahování nátisku do stran místo do tvaru písmene U.

Cituji některé odpovědi:

„Ano, žák měl klarinetový nátisk, což způsobilo špatné ozvy ve spodní oktávě a altissimu. Nesprávné postavení prstů, které v budoucnu brání preciznější a rychlejší technice. Učitel neměl zkušenosti s vedlejšími hmaty, altissimem, vibratem a dalšími technikami nástroje.“

„Někteří klarinetisti by se měli přiučit od saxofonistů to, že je potřeba vědět, jakým směrem se chce žák ubírat. Pokud bude studovat a hrát klasiku, potom může i vystudovaný klarinetista být prospěšný, ale v opačném případě a zájmu dítěte o jiný styl je to komplikace a zbytečná ztráta času.“

5. Závěr

V mé diplomové práci s názvem Flexibilní klarinetisté jsem se snažila o komplexní pohled na skupinu interpetů, klarinetistů, kteří jsou schopní střídat příbuzné nástroje a žánry. Díky této práci jsem se hlouběji seznámila s českou jazzovou poválečnou scénou a bylo pro mne velkým překvapením, jakým zvukem tehdy disponovaly české jazzové a taneční orchestry. Čeští interpreti se bezostyšně mohou srovnávat se světovými interprety na poli jazzové, klasické, lidové i alternativní hudby. Uvědomuji si, že tato práce je pojata spíše prakticky a vychází především z aktivního interpretačního života hudebníků, mimo jiné i mého. Problematika střídání nástrojů je velmi živá a mnohdy sporná. To se ukázalo především v názorech dotazovaných respondentů na otázky týkající se střídání nástrojů a výuky hry na tyto nástroje. Zde se názory často lišily a někdy byly velmi nekompromisní, jindy shovívavé. To je dokladem toho, že otázka střídání nástrojů, především klarinetů a saxofonů je mezi interprety velmi ožehavá. Pro mne je ale výsledek mého zkoumání jasný díky existenci mnoha flexibilních klarinetistů české hudební scény, tedy že střídání nástrojů bylo odedávna naprostou samozřejmostí a nutností pro aktivní hudebníky. Významné osobnosti, jako byli například Karel Krautgartner, Gustav Brom, Ferdinand Havlík, Jiří Hlaváč a mnoho dalších, se dokázaly bez většího přemýšlení přizpůsobit právě užívanému nástroji. Hudební inteligence a zvuková představa je všechny vedla k bezproblémovému střídání nástrojů. Došla jsem k závěru, že příliš nezáleží na detailech nátisku, když má interpret jasnou finální zvukovou představu. Samozřejmě uznávám fakt, že profesionální saxofonista bude mít o něco „saxofonovější“ zvuk než profesionální klarinetista hrající na saxofon a že jazzově vzdělaný saxofonista bude improvizovat poučeněji než klasicky vzdělaný klarinetista. Tyto nuance ale rozezná jen fundovaný odborník a pro výsledný hudební dojem na posluchače to není podstatné. Hlavním úkolem každého interpreta je předat hudební sdělení posluchači v nejlepší možné formě, které je schopen. Věřím, že takto to zůstane i do budoucna a tyto skupiny interpretů nebudou nikdy znepřátelené. Naopak doufám v to, že budou ve své práci a snažení kooperovat.

6. Bibliografie

BÍNOVÁ, Eva. *Historie basklarinetu a pedagogická činnost Due Boemi di Praga*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2012, vedoucí práce Mgr. Květuše Raueová Fridrichová.

CZECH, Jan. *Klarinetová skupina České filharmonie [Clarinet Group of the Czech Philharmonic]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Fakulta, Katedra dechových nástrojů, 2018 [51] Vedoucí diplomové práce doc. MgA. Vít Spilka.

DORŮŽKA, Lubomír. DUCHÁČ, Miloslav. *Karel Vlach – Padesát let života s hudbou*, 1. vyd. Ekopress, s.r.o. Praha, 2003. ISBN 80-86119-63-7.

GRONYCHOVÁ, Tereza. *Významní členové Orchestru Gustava Bromy a jejich skladatelské počiny pro orchestr, Josef Audes a Mojmir Bártek*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie, 2013. Vedoucí práce Jan Přibil.

HAVLÍK, Ferdinand, *Můj život s klarinetem*, 1. vyd. Maxdorf s.r.o. Praha, 2009, 391 s. ISBN 978-80-7345-263-6.

JARÁBEK, Josef. *Proměny klarinetové hry v lidové hudbě západočeského kraje*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra dechových nástrojů, 2018. 45 s. Vedoucí práce prof. Jiří Hlaváč.

KRAUTGARTNER, Karel. *O instrumentaci tanečního a jazzového orchestru*, 1. vyd. Panton Praha, 1961, 139 s.

LIEBMAN, David. *Technika hry na saxofon*, 1. vyd. Bärenreiter Praha, 2003, 56 s. ISBN 978-80-86385-23-5.

MATZNER, Antonín. *Causa Karel Krautgartner*. In: Reflex, č. 29, 18. 7. 2002, str. 54-57. ISSN 0862-6634.

MATZNER, Antonín. POLEDŇÁK, Ivan. WASSERBERGER, Igor a kolektiv, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III: Část jmenná, Československá scéna – osobnosti a soubory*. 1. vyd. Supraphon Praha, 1990, 652 s. ISBN 80-7058-210-3.

MATZNER, Antonín. POLEDŇÁK, Ivan. WASSERBERGER, Igor a kolektiv, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I: Část věcná*. 2. vyd. Supraphon Praha, 1983, 416 s. ISBN 80-7058-210-3.

MODR, Antonín. *Hudební nástroje*, 9. vyd. Bärenreiter Praha, 1977, 283 s. ISBN 978-80-86385-12-9.

PILNÝ, Josef. *Osobnosti jazzu na plzeňsku od 70. let 20. století*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni Fakulta pedagogická, Katedra Hudba se zaměřením na vzdělávání. 2012. Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Kuhn, Ph. D.

REHFELDT, Phillip. *New Directions for Clarinet*, 1. vyd. Berkeley: University of California Press, 1977, 135 s. ISBN 0-520-03379-5.

SMEJKALOVÁ, Markéta. *Saxofonoví lídři od Karla Krautgartnera až po současnost*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Oddělení jazzové interpretace, 2015. 75 s. Vedoucí práce Antonín Slováček.

ZAPADLO, Radek. *Hudba a unikátní pozice Karla Krautgartnera na české jazzové scéně [Karel Krautgartner's Music and His Unique Position on the Czech Jazz Scene]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra jazzové interpretace, 2014. 30 s. Vedoucí bakalářské práce MgA. Jan Dalecký.

ZAPLETAL, Jiří. MAJER, Jiří. BROM, Gustav. *Můj život s kapelou... a jak to bylo dál*, 2. vyd. Akcent Třebíč, 2001. ISBN 80-7268-160-5.

ŽITNÝ, Radek. *Fenomén Milan Kostohryz - interpret a pedagog*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra dechových nástrojů. 2018. 49 s. Vedoucí práce prof. Jiří Hlaváč.

Další zdroje:

Rozhovory s Jiřím Hlaváčem, během roku 2017 a 2018

Rozhovor se Zdeňkem Bartákem, březen 2017

Rozhovor s Pavlem Smetáčkem, 2. 7. 2018

Rozhovor s Felixem Antonínem Slováčkem, 14. 6. 2019

Film: *Já nic já muzikant – Karel Vlach*, režie Miloš Zábranský, 2011.

Film: *České komorní zlato – Clarinet Factory*. Režie Radim Špaček, 2017.

Film: *U sta Bromů*, režie Pavel Jirásek, 2008.

Rozhlasový pořad *ArtCafé*. Stanice Vltava 26. 11. 2018.

Televizní pořad *Za vesnickými muzikanty. Maňasové ze Séhradice: „Valašská dědinka malá“*. Autor Josef Pospíšil, režie Rudolf Tesáček. 23. 5. 2009

Internetové zdroje:

www.afflatus.cz

www.basklarinet.wbs.cz

www.casopisharmonie.cz/rozhovory/jeden-z-klanu-koutniku.html

www.dechovka.eu

www.frantisak.fmgartists.cz

www.hamu.cz

www.jamu.cz

www.kopjazz.cz

www.lubossoukup.com

www.mdb.cz/soubor/3569-vit-spilka

www.napravnikfestival.cz
www.novinky.cz/kultura/324853-clarinet-factory-s-notami-nas-uz-nepotkate.html
www.osu.cz
www.rostislavfras.net
www.sehradice.cz/o-sehradicich/historie-obce/osobnosti/
www.scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=23585&r=3
www.socr.rozhlas.cz/stepan-koutnik-7620515
www.socr.rozhlas.cz/vojtech-nydl-7620509
www.zusihurnika.cz

7. Přílohy

Seznam příloh

Příloha č. 1 Foto Petr Sinkule a Zdeněk Tesař	115
Příloha č. 2 Přebal CD Due Boemi di Praga	116
Příloha č. 3 Rozhovor s Felixem Slovákem	117
Příloha č. 4 Foto klarinetisté/saxofonisté kapelníci	122
Příloha č. 5 Rozhovor s Pavlem Smetáčkem	123
Příloha č. 6 Výsledky průzkumu na téma střídání příbuzných nástrojů	126

Příloha č. 1



Petr Sinkule a Zdeněk Tesař hrající na basetové rohy při provedení Gran partity W. A. Mozarta (foto Mgr. Lukáš Hyřha).

Příloha č. 2



Přebal CD Due Boemi di Praga (zdroj: www.discogs.com)

Příloha č. 3

Rozhovor s Felixem Slováčkem 14. 6. 2019, OD Kotva

Vy jste studoval na Konzervatoři v Kroměříži, kdo byl Vaším učitelem?

Nejdříve mě učil pan učitel Dovrtěl, to bylo ještě na základní umělecké škole a na konzervatoři profesor Kovařík.

Proč jste se potom rozhodl pro saxofon?

Já už když jsem šel na konzervatoř do Kroměříže, tak už jsem pošilhával po různých amatérských orchestrech, ve Zlíně bylo těch orchestrů spousta. Potřebovali altku, tak jsem si sehnal saxofon a začal jsem tam hrát. Byla to malá kapela, rytmická skupina plus já jako altka. Tenkrát frčely takový ty skladby jako Dajána a bez té altky se to v podstatě nedalo hrát, tak to vlastně začalo.

Vím, že máte na saxofonu klarinetovou hubičku, je to tak?

Ano, to je hubička, kterou mi tady udělal pan Ebner. Tenkrát, když jsem začínal hrát na sopránku, jsem ještě hrál na klasickou ebenovou sopránsaxofonovou, ale byl tu tenkrát strašný nedostatek plátek na tyhle nástroje. V podstatě to tak bylo i na klarinet, ale přeci jen se na klarinet ještě plátky daly sehnat a pan Ebner, což byl tehdy slavný opravář nástrojů, speciálně klarinetů a saxofonů, se zamyslel a řekl, že se pokusí udělat hubičku na sopránku, která by víc vyhovovala klarinetistům a nekazila ani nátisk. Tak vyrobil takovou hubičku, hodně otevřenou, která byla na klarinetové plátky, hodně slabé, třeba jedničky nebo jeden a půlky, no a mně to začalo okamžitě vyhovovat a začal jsem na to hrát. Tak pan Ebner pro jistotu vyrobil ještě jednu a na tu teď hraje můj syn.

A hraje na tuto hubičku do dneška?

Ano.

A opravdu na jedničky plátky?

Ano, protože ona je hodně otevřená. A má to své výhody, že to má trochu jiný zvuk než klasický soprán saxofon a k tomu se ještě hodí ten styl, co mám.

Co si budeme povídat, soprán saxofon je náročný nástroj na ladění a když má klarinetista klarinetovou hubičku, tak má z poloviny vyhráno.

To bych neřekl, pořád je problém ladit. Prostě na světě není soprán saxofon, který by ladil.

Dočetla jsem se někde, že jste hrával i na tenor saxofon.

Strašně málo, já k tenor saxofonu nemám vztah. Já můžu hrát na alt saxofon, na baryton saxofon. Možná je to tím, že jsou oba ty nástroje laděné do es... ale já vezmu tenor a mně to nic neříká, mě to neoslovuje, nelíbí se mi to. Já na to umím zahrát, ale nebaví mě to. Tím pádem, když bylo u Karla Gotta potřeba zahrát na tenora, tak jsem si ho koupil, ale když ho nebylo třeba, tak jsem ho zase rychle prodal.

Když jste hrával na tu altku, dokázal byste říct, jaký rozdíl pro vás byl mezi klarinetovým a saxofonovým nátiskem? Dnes je trend takový, že na saxofon se hraje speciální technikou, kdy saxofonisté jsou schopni zahrát na hubičku samotnou celou stupnicí tím, že pracují hrtanem.

S tím jsem se ještě nesešel. Já to vidím takhle. O tom jsem ze začátku vůbec nepřemýšlel. Když jsem chtěl hrát na saxofon vážnou muziku, a to jsem chtěl, tak jsem k tomu přistupoval jako ke klarinetu. A taky jsem tím způsobem k tomu přistupoval. Když jsem hrál s klavírem nebo s orchestrem, tak jsem na to hrál jako na klarinet. Je celkem možné, že v té jazzové muzice to je jiné, ale já jsem se s tím nikdy

nesetkal. A je pravda, že i s muzikanty, které mám v big bandu jsme se na toto téma nikdy nedostali. Ani mě nikdy nenapadlo se jich zeptat, protože nikdy neměli jiný tón, než bych si já představoval.

Vy jste mluvil o té vážné muzice. Víím, že jste natočil Guernicu Alexeje Frieda. Informace o vaší aktivitě na poli vážné hudby se špatně hledají, vzpomněl byste si, co dalšího zajímavého jste hrál nebo co pro vás kdo něco napsal?

Josef Páleníček napsal krásný Koncert pro saxofon a orchestr, dokonce byl tak okouzlen saxofonem, že do symfonického orchestru napsal celou saxofonovou sekci. Proto když jsem byl šéfdirigentem tanečního orchestru rozhlasu, tak jsme mohli použít moji saxofonovou sekci do symfonického orchestru.

Ten koncert psal pro vás?

To nepsal pro mě, ale moc jsme si o tom povídali a byl rád, že jsme to spolu uvedli. Hráli jsme to v Rudolfinu.

A to byla sopránka?

To byla altka. Já jsem to hrával i s klavírem, ale ony jsou tam takové nádherné moravismy, tak je to lepší s orchestrem. Já jsem to nenatočil, ale je to nádherný koncert.

Vy jste se znal osobně s Alexejem Friedem?

No s Friedem jsme toho nadělali hodně.

U Guernicy je zajímavé, že není specifikováno, na jaký nástroj se to má hrát. Je to přenecháno interpretovi.

To jsem ani nevěděl, že by to po mně někdy Fried chtěl nebo naznačil. To je krásná muzika, já jsem s tím jezdil po Španělsku po různých festivalech a koncertech.

Vzpomenete s ještě na nějakou zajímavou skladbu, kterou jste provedl?

Tak třeba Roland Binge napsal zajímavý koncert pro alt saxofon, to byl anglický skladatel, který se proslavil Alžbětínskou serenádou, to jsem hrál s několika symfoňáky, myslím, že poprvé ve Zlíně. Pak jsem hrál Glazunova s vynikajícím dirigentem, držitelem Glinkovy ceny Fedosejevem. Samozřejmě jsem hrál Debussyho Rapsodii a Scaramouche.

Mimochodem jsem vás slyšela hrát loni v Mariánských Lázních Kramářův dvojkonzert a musím vám složit poklonu, že jsem byla překvapená, jak výborně jste hrál.

Fakt?

Já jsem vás vlastně nikdy předtím neslyšela hrát na klarinet vážnou muziku.

Já, když jsem hrával na klarinet, tak jsem hrál třeba s Pražským komorním orchestrem na Pražském jaru Stamice, a to jsem hrál tak strašně rychle tu třetí větu, že se tenkrát toho chytli Španělé, že jsem pak jezdil do Španělska každý druhý rok. Napřed s Mozart London Players z Anglie, potom i s klavírem, pak s big bandem a s dixielandem.

Stamice s dixielandem?

Ne, to ne. Ale Kramáře jsem natočil s big bandem. Je to jen upravená první věta. Pak jsem natočil na klarinet Mozarta s big bandem. Já se přiznám, že jsem strašně nerad hrával na A klarinet, tak jsem to udělal tak, že jsem hrál na B klarinet a doprovod big bandu byl napsaný o půltón výš.

Vy jste takto v podstatě šel cestou hudby třetího proudu.

Já si vzpomínám, že když jsem přišel hrát před symfonický orchestr a chtěl jsem zahrát nějakou populární písničku, tak to bylo pro ty symfonické hráče naprosto nemyslitelné. Zatímco dneska má každý orchestr ve svých abonentních sezónách filmovou muziku a tak dále.

V tomhle jste byl tedy v podstatě průkopník.

Já si myslím, že ano. A jak jste mluvila o tom Kramářovi. My jsme to teď hráli s Felixem v Texasu a já už s tím mám problém. Ne, že by mě to nebavilo, to mě baví, ale já mám po celé aktivní koncertní činnosti počínající artrózu v palci, takže mě to strašně bolí. Takže mě bolí cvičit. Ale já, když se vybičuju, tak ještě na klarinet zahraju. Natočil jsem Friedův 1. klarinetový koncert pro big band, který napsal mně. Tam jsou takové pasáže, které si na různých přehrávkách hrají klarinetisté v Americe a nevěří tomu, že je to opravdu možné zahrát. Tam jsou strašně obtížné technické pasáže, a i improvizální pasáže. Když jsem hrál jeho druhý koncert pro klarinet a symfonický orchestr, tak to už nebylo tak těžké.

Když máte koncert klasické hudby na klarinet, tak to asi vyžaduje větší přípravu, než když hrajete své repertoárové kusy na saxofon?

Já s tím nemám problém. Ten problém není technický, spíš nátiskový, ale přeci jen, když se déle nehraje, tak pak ten nátiskový sval začne bolet, vždyť to určitě znáte.

Na klarinet ale člověk musí asi cvičit víc, než na saxofon, co myslíte?

Určitě víc. Ale když budete hrát delší skladbu na saxofon, tak taky musíte cvičit. Třeba Debussyho, ten je náročný. Nátisk musí být, aby to nezačalo vibrovat víc, než člověk chce.

Nikdy jste se tedy nesetkal s tím, že by vám nějaký saxofonista řekl, že hrajete špatným nátiskem?

Ne to vůbec. Já jsem o tom nepřemýšlel, jak jsem to vzal do ruky, tak jsem na to hrál. Já dokonce si říkám, že člověk má jakousi představu o zvuku a mockrát jsem se divil těm lidem, kteří pořád mění hubičky a snaží se o nějaký tón. Ono to samozřejmě je trochu jiné, když vyměníte hubičku, ale ve finále, já pak po té nové hubičce chci slyšet to, co slyšet chci. Takže potom hledám zas jiné plátky. Takže vlastně v té hubičce hledám to, co se mi líbí a ne to, co vytváří ta hubička. Já mám třeba hubičku na klarinet asi 40 let.

Vážně? Já si myslím, že se hubička opotřebuje a ztrácí své zvukové vlastnosti. Proto třeba hubičku nevytírám, aby se neodírala.

Já nevytírám ani klarinet.

Alespoň se vám neopotřebuje.

Já mám Buffet Crampon od roku 1966 a ještě na něm nebyla generálka. Občas se vymění nějaká podlepka.

Na sopránku ale hrajete častěji, tu jste v opravě už určitě měl.

Neměl, protože já si vždycky po několika letech koupil novou. Třeba jsem jel na veletrh do Frankfurtu a říkal jsem si, neexistuje, tahle už mi vydrží, a stejně tam člověk objeví něco nového, tak jsem si koupil jinou. Nakonec se stejně asi vrátím k první Yamaze, kterou jsem měl. Ta je snad o 20dkg lehčí než ty saxofony, co mám teď.

Vy jste chvíli učil i na AMU, když se tam Prof. Hlaváčovi povedlo otevřít jazzové oddělení. Jak dlouho jste tam učil a jaké to pro vás bylo? Vy jste asi nikdy neučil.

Byl jsem tam asi tři nebo čtyři roky. Nikdy předtím jsem neučil. Na AMU jsem se spíš věnoval té muzice z big bandu. V první řadě všichni ti studenti už byli v nějaké kapele, takže jsem tam bral těžké party z big bandu a ty jsme přehrávali. Co tam jiného budu učit... třeba improvizaci. To přeci každý musí slyšet. Člověk může poradit nějaké spojení akordů, ale dokud si to ten student neposlechne, co chce hrát, tak

ho člověk stejně nic nenaučí. A navíc ti studenti už byli skvělí muzikanti, co bych měl třeba na improvizaci učit Bharata Rajnošku, od toho bych se mohl učit já.

Takže když improvizujete, tak to nemáte vědomě založené a nevíte, v jaké pentatonice se zrovna pohybujete?

Ne to ne.

Ještě k těm big bandům...V podstatě v těch big bandech jde o určitou kázeň a preciznost. Je potřeba aby všichni frázovali stejně, strašně důležité je stejně vibrovat. Odfrázovat to přesně je tak strašně těžké.

To věřím, když jsem četla knihu o Gustavu Bromovi, tak bylo znát, jaká byla výhoda, že spolu ti muzikanti byli pořád.

No já, když jsem přišel do rozhlasu, tak jsme spolu taky byli sedm dní v týdnu. To se pořád hrálo a zkoušelo. To šlo vypěstovat vlajkovou loď, která mohla reprezentovat Českou republiku kdekoli na světě. Po revoluci se všechny kapely rozpadly a dneska to v podstatě funguje tak, že orchestry jsou na zavolání. Tam toho nového moc nevzniká, což je špatně. Přeci jen jedna jediná instituce by měla mít nejen symfonický orchestr, ale i big band. Přeci jen jsou světoví skladatelé a skladby pro big band. Samozřejmě se to dá hrát na syntetizátor, ale jsou to skladby napsané pro big band. Jako Čajkovskij, Smetana a Dvořák psali pro orchestr a taky se to nehraje na syntetizátor, tak stejně tak by měli fungovat big bandy.

Je tedy těžké sehrát třeba saxofonovou sekci, když je to na jednu zkoušku?

Je a proto to taky tak vypadá. Kapely neladí, a to je vůbec největší základ. Dneska přijdou, sednou a ani se nenaladí. Co na to mám říkat... Já jako starej profesionál se musím přeci nejdřív naladit a pak můžu hrát.

Vím, že jste festivalů absolvoval spoustu, ale vzpomenete si na nějaký obzvlášť významný? Nebo nějaká událost, která by ve vašem medailonku měla být?

Já jsem byl na Pražském jaru, na soutěži Fridricha Guldy ve Vídni. To byla jazzová soutěž. Tam jsme byli s Roklem a Gondolánem. Ta parta, ve které jsme hráli s Gottem.

Já jsem moc na soutěže nechodil. První soutěž byla ještě na JAMU, to jsem jel na soutěž do Ženevy a dostal jsem se tam akorát do druhého kola. Já jsem měl výhodu, že mě na JAMU učil pan profesor Říha. Vždycky jednou za týden přijel do Brna a druhý týden já jsem jel do Prahy.

Mně to přišlo zvláštní, když jsem tuto informaci četla. Vždyť přeci Říha učil v Praze.

Ano, ale v Brně tehdy neměli učitele na klarinet, tak jezdil do Brna a já do Prahy. Do té tehdy krásné budovy akademie. To bylo Rudolfinum a nádherné prostory v 1. patře. A vůbec celkově člověk poznal spoustu osobností a kamarádů a dělal si kontakty, se kterými se později potkával. Tam jsem taky poznal Jardu Kopáčka, který pak udělal konkurz do České filharmonie. Ale nejdřív hrál u Vlacha a když udělal konkurz, tak volali mně, jestli bych za něj nechtěl jít do orchestru Karla Vlacha. To byl šok, já mladej kluk, to byl sen každého muzikanta v té době. To byl nejlepší orchestr u nás. Když jsem tam poprvé sedl a hrál Stardust, tak jsem úplně brečel.

A u Vlacha jste byl jak dlouho?

Ještě předtím jsem byl v AUSu a z vojny mě právě vytáhli k Vlachovi. Později jsem začal u Gotta a když toho u Gotta bylo hodně, tak jsem musel od Vlacha odejít.

Pak jste začal dirigovat v rozhlase?

To bylo někdy od 1983.

Vy sám jste skladby psal a aranžoval?

Jenom málo, psal jsem nějaké písničky pro klarinet a big band, nějaké písničky pro Dádu a nějaké dva filmy, ale moc mě to nebavilo. Já jsem chtěl, aby syn Felix psal, ale ten se tomu nevěnuje. Ale dcera Anička píše hudbu, to se mi líbí.

Co si myslíte o dnešní hudbě celkově?

Rocková muzika je pryč, swingová je taky pryč, symfonická, to se mele jedno a to samé do kola a to co se teď píše je o ničem. Já už jsem si říkal, že to jde do ztracena, ale pak jsem zajel do Frankfurtu na Musik Messe a tam jsem viděl, že jsou ještě nadšenci, kteří ještě vymýšlejí nové věci, nové plátky, nové hubičky, takže ještě se na poli hudby něco děje. Stojí za to, si tam projít ty dva dny. Dřív jsem hrál na klarinet a dostal jsem za to peníze, dneska musím mít peníze, abych si mohl zahrát na klarinet. Dneska neexistují žádné pořádné projekty bez nějakého sponzora. Ale myslím si, že mladí lidé tohle umí. Někam zajdou a nepřipadají si, že žebrají o peníze. Já jsem jinak vycpaný, já to neumím. Doba prodávání CD je pryč, všechno koluje po sociálních sítích. Ale jeden klip je drahý, třeba i sto tisíc. V tom se snažím trochu pomoci Aničce, že se občas zeptám nějakých známých. Klip nebo CD je vlastně taková osobní vizitka, ale trošku drahá.

Vy budete za pár dní předsedou poroty soutěže big bandů v České Kamenici. Není tam nějaké soutěž o nejlepší novou skladbu?

Je, to jsem vymyslel před dvěma lety. Řekl jsem, že každý, kdo tam přijede, tak musí přivést nějakou novinku. Předsedou jsem tam 5 let a zajímavé skladby tam občas zazní. Tak jsem rád, že přeci jen se něco na tomto poli děje.

Příloha č. 4



Klarinetisté/saxofonisté kapelníci: zleva Karel Vlach, Gustav Brom, Karel Krautgartner
(zdoj: www.wikipedia.com)

Příloha č. 5

Rozhovor s Pavlem Smetáčkem 2. 7. 2018, HAMU

Vzhledem k tomu, že váš otec byl hobojsista a dirigent, chtěla jsem se zeptat, proč jste se rozhodl pro klarinet?

Otec byl iniciátorem a zakladatelem Pražského dechového kvinteta, kde byl klarinetista jeho kolega z předválečné České filharmonie Vladimír Říha, a protože se u nás doma poslouchala hudba všech žánrů a už od 4 let jsem si uvědomoval, že klarinet je ve třech proudech hudby, v klasické orchestrální a komorní hudbě, nachází se v lidových žánrech, a k tomu ještě v jazzu. Otec už si z předválečného období vozil nahrávky ze zahraničních zemí, například jazzové nahrávky Bennyho Goodmana. Takže jsem znal klarinet i z jazzové hudby. Toto spektrum se nevyskytovalo ani u hoboje, tehdy ani u flétny a už vůbec ne u fagotu.

Takže z toho vzešel klarinet jako nejflexibilnější nástroj?

Ano, přesně tak. To znamená, že když jsem se rozhodl v deváté třídě být hudebníkem, otec se mně ptal, na co chci hrát a já jsem řekl, že samozřejmě na klarinet. Otec se divil, že hraje sám na hoboje, tak proč klarinet. Tak jsem ho upozornil, že sám nikdy nezavrhoval jiné žánry a že klarinet toto dovoluje.

To znamená, že už tehdy jste směřoval k jazzu?

Možná jsem to tušil, ale ještě jsem nevěděl, jestli se k tomu jednoznačně rozhodnu nebo to budu nějak kombinovat. Ale většina životopisů končí tak, že něco převládá.

Já jsem se dočetla, že jste se zúčastnil přednášky, kterou vedl Zbyněk Mácha, a potom jste se s bratrem rozhodli, že začnete hrát na klarinet a tubu. Že jste se zhlédli v tom tradičním jazzu.

Ještě dříve, než jsme začali hrát na skutečné nástroje, tak jsme se spolužáky hráli potajmu na různé frkačky a bicí nástroje. Tehdy jsme studovali na tzv. jedenáctileté střední škole, která nahrazovala dnešní gymnázia. Po tom jsem šel na konzervatoř, kde jsem studoval u profesora Říhy.

Při studiu na konzervatoři jste studoval klasický repertoár?

Samozřejmě jsem studoval klasický repertoár počínaje Fibichem.

Měl jste nějaké významnější momenty v rámci klasické hudby během studia nebo po studiu?

Ne, po studiu jsem šel studovat hudební vědy a začal jsem profesionálně hrát.

To už byl ale jazz?

Ano, to už bylo jednoznačně jazzové. Po čase se to začalo kombinovat s dalšími styly jazzu a odbočkami, dokonce se to někdy míchalo i s duchovní hudbou nebo s divadelní hudbou. Také jsme občas měli s kolegou Antonínem Bílým nějaké zakázky. Když jsme byli vyzváni, abychom nějaké divadelní představení opatřili hudbou, tak to dopadlo tak, že v některých momentech to nemohlo znít vždy zcela jazzově. Některá místa, která souvisela s nějakým dramatickým vývojem či výjevem šoku, tak to se dá sice kombinovat s jazzovými prvky, ale většinou je to třeba odlišit či pozměnit.

Třeba naše první zakázka byla do maňáskového divadla pro Josefa Pehra, který udělal rozšířenou verzi o lišce a Budulínkovi. Tam jsme podle scénáře, který nám předložil, skládali hudbu. Třeba když plakala liška, tak to se dalo ztvárnit jazzově, ale když měla v hospodě zaznít polka, tak to nemělo smysl tahat za vlasy, podobně to bylo s pochodem.

A ještě k té zmiňované duchovní hudbě... Vy jste skládal i duchovní hudbu?

My jsme od začátku poznávali tu afroamerickou lidovou kulturu v linii, která měla pochodovou podobu, taneční i duchovní. I tradiční sborové zpěvy vstoupili jako témata do jazzové hudby. Když jsem byl v 25 letech nešťastně zamilován, kdy jsem studoval zároveň konzervatoř i muzikologii, tak jsem sám složil takový gospel. Dejme tomu, že gospel definujeme jako od začátku jednohlasý, lze ho také definovat obsahově, což se ale v ryze hudebním pojetí tolik nerozlišuje. Tedy byli gospely sólové a sborové. Já tomu říkám gospel v tomto případě jako modlitba rozervaného srdce. Tehdy to dopadlo dobře a stala se mou ženou. Byla to matka mého syna Štěpána, ale bohužel zemřela, když mu bylo 10 let. Po čase jsem potkal svou druhou ženu, což byla interpretka.

Ano, já jsem viděla na kanálu youtube nějaká videa, kde jste v Traditional Jazz Studio měli flétnistku, tak jsem si myslela, že to bude ona.

To jsem ani nevěděl, že něco takového je dostupné. Těch profesionálně vzniklých pořadů a materiálu je vřdycky víc, než se vejde do vysílání. Jeden film například vznikl tím, že kameraman a režisér s námi byli na zájezdě do Janova, který byl poprvé v cyklu těch měst evropské kultury. Tehdy to začalo Prahou, tedy Praha, město kultury a asi popáté to bylo v Itálii v Janově, kde jsme vystoupili. Celou tu dobu jsme měli doprovod skvělého kameramana a režiséra v jedné osobě a vznikl snímek, který potom běžel v televizi.

Mě by zajímalo, jak přišel váš celosvětový věhlas. Protože dnes, když se chce nějaký soubor prosadit, tak to stojí spoustu úsilí. Víím, že tehdy vše organizoval Pragokonzert, ale zajímalo by mě, jak to bylo tehdy s vámi?

Já jsem si to tehdy sám obtelefonovával nebo obepisoval, ale když už jsem si to všechno zařídil, tak oficiální pozvání muselo přijít Pragokonzertu. Tehdy nezařídil Pragokonzert jediný koncert, snad jen do Sovětského svazu. Tam jsme si trošku dovolovali, protože u nás zrovna probíhalo Pražské jaro. Tehdy jsme od agentury měli zakázáno uvádět si koncert. Byla tam tehdy sympatická dáma, která to hezky uváděla a nepletla do toho žádnou politiku. Jednou ale měla nějakou migrénu a já jsem se jal uvádět koncert sám. Ona se tam nečekaně objevila a pozorovala koncert potajmu a tehdy mi smutně řekla, že už ji tam není potřeba. Na tomto dvouměsíčním turné nás potkal ten osudový okamžik okupace, kdy jsme zrovna byli v Leningradě. Já jsem tam začal druhý den po vpádu říkat, že máme smutek. Zrovna tam byla v sále delegace amerických rusistů a také tradičních ruských kolegů, kteří se cítili nestranně. Zrovna to nesledoval žádný kontrolor, takže ten můj komentář naštěstí prošel bez problémů. Ale přišel po koncertě za mnou nějaký Rus, a řekl mi, že se stydí, že je Rus, a jestli s ním budu mluvit.

Během té vaší jazzové dráhy, co na to říkal otec? Jestli mu nebylo líto, že jste nešli ve šlépějích klasické hudby?

Jak už jsem říkal, on sám vozil jazzové desky. Otec byl totiž už na konzervatoři spolužák s Jaroslavem Ježkem. Ten už na konzervatoři prezentoval své jazzové skladby. On nebyl spjatý pouze s Osvobozeným divadlem, ale skládal také tehdejší avantgardní hudbu. Tehdy byla také soutěž o nejzajímavější klavírní sonátu a Ježek to vyhrál. Finálový koncert byl ve Florencii v Paláci Vecchio. On tam předváděl tu svou vítěznou skladbu. Ta soutěž byla pro klavíristy a skladatele v jedné osobě. Musolini už byl u moci, ale vládl zatím jen pevnější rukou ve spořádané Itálii.

Bylo pro Vás během konzervatoře studium klasického repertoáru něčím výrazně přínosné a jaké bylo studovat u pana profesora Říhy?

Je pravdou, že jsem sice absolvoval, ale nechával mě splnit jen to, co bylo vyloženě povinné. Nebyl jsem obsazován do nějakých náročnějších vystoupení, kde by bylo žádáno, abych se tomu věnoval ještě intenzivněji, nejen pro to penzum absolutoria. Na konzervatoři bylo také několik kolegů, kteří se věnovali jazzové hudbě, například Jaroslav Kopáček nebo Evžen Jegorov. Profesor Říha byl smířený s tím, že jdu cestou jazzu a byl velmi přátelský.

Hrál jste vždy jen na klarinet nebo i na saxofon nebo nějaké příbuzné nástroje?

To bylo už po pěti letech, jedna z prvních nahrávek z naší autorské dílny se jmenovala V sedmém poschodí, protože můj nejbližší spolupracovník Antonín Bílý se stěhoval do sedmého patra a oslavil to touto skladbou. Tam právě to hlavní téma bylo na sopránový saxofon. Téma už vybočovalo sice ne z harmonických pravidel, ale melodika tradičního jazzu nikdy nepracovala s tritonem, ale tady to začalo f a končilo na h, takže ta první fráze byla tritónová, ale byla vyplněná a nekřičelo to tak, jako kdyby byly nasazeny rovnou. Lidi se tomu tehdy divili a říkali, že to je zvláštní, ale hezké.

Spolupracovali jste s Antonínem Bílým napůl, skládali jste spolu?

Ne, tak to nebylo. Vždycky střídavě. A pokud jsme jako autoři někde uvedeni oba, znamená to, že ta kompozice má třeba více částí. Třeba se to týkalo skládání hudby do těch divadelních doprovodů.

Koncertovali jste po celé Evropě, kde ještě?

Ano, v Evropě a ve Spojených státech a také takové ty příštipky. Třeba Balkán sousedí s Asií nebo v Rusku skutečně už naše působení přesahovalo do Asie. Když jsme jeli podruhé, v době okupace. Přesto ti nemnozí vzdělanci se už na nás dívali jako na ty, kteří byli od Sovětů poškozeni. Když jsme byli v Pobaltí, tak bylo asi 30 stupňů pod nulou. Pak jsme přeletěli do místa, kde bylo naopak 30 stupňů nad nulou.

Na saxofony jste se naučil sám, nebo jste postoupil nějaké proškolení?

Spíše pasivně, možná jste slyšela o americkém jazzovém saxofonistovi, akademickém hudebníkovi, který se specializoval na nejazzovou hudbu. Dvakrát tady byl a dělal seminář ve Förstrově síni v Domě umělců. Jeho přednáška se specializovala na komorní nebo symfonické nejazzové využití saxofonu v souboru. Saxofon zde nemůže bečtet, jako když je někdo příliš osobitý, a na druhou stranu nemůže být zpřesovaný jako klarinet. Antonín Bílý tam byl se mnou a tento saxofonista hrál nějakou saxofonovou sonátu, nebo možná i více a říkal, že tento odlišný způsob saxofonového nátisku má ovšem různé stupně. Když se hraje sonáta, tak ten saxofonový nátisk není až tak odlišný od klarinetového, jako když se pak hraje přímo jazz. Také názorně ukazoval příklady „clarinet as a saxophone“ a „saxophone as a clarinet“, tedy v obou případech špatně. Potom se zeptal, jestli je zde někdo, kdo by ho doprovodil jazzově na klavír a Antonín Bílý tehdy s ním improvizoval.

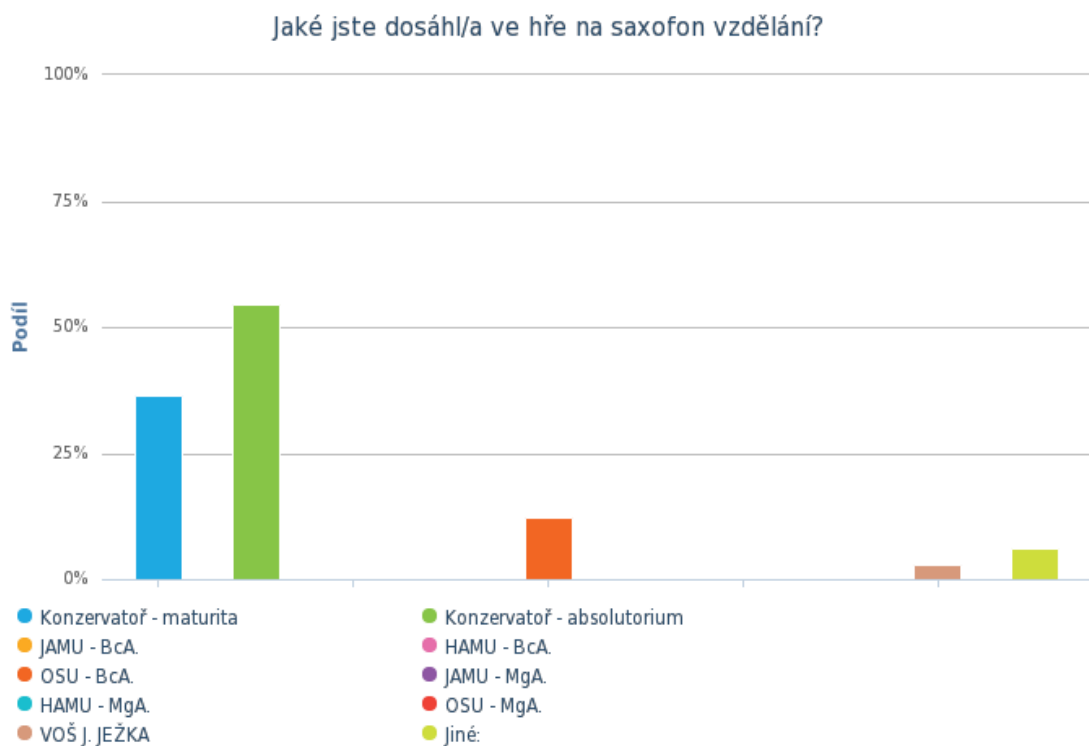
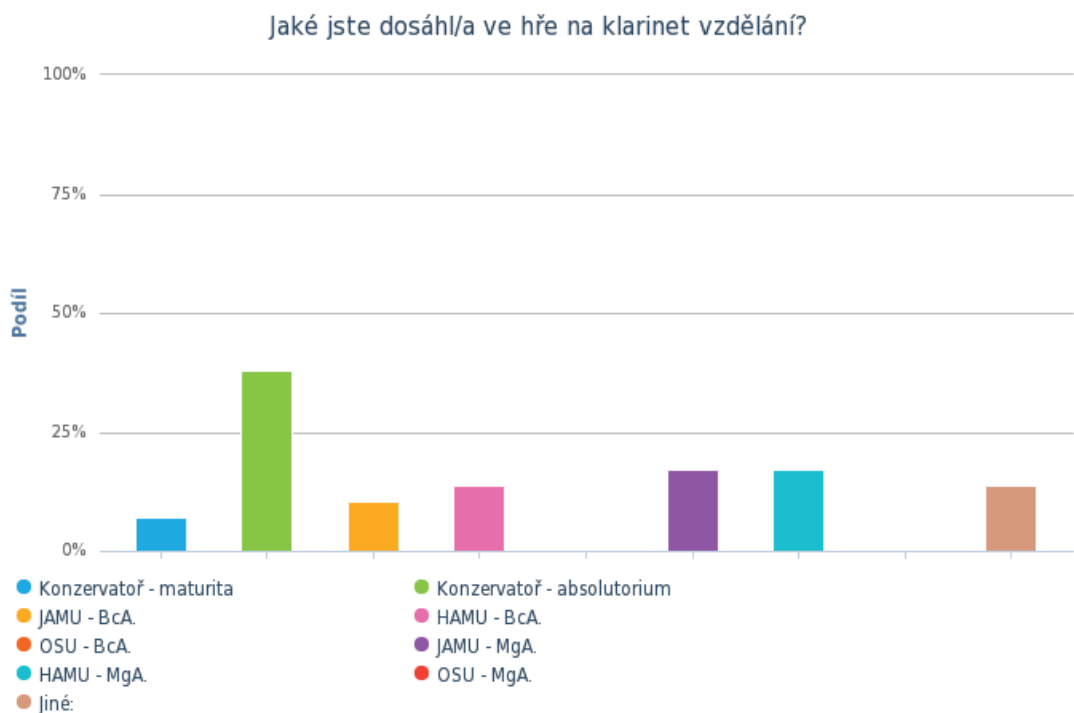
Z tohoto jste asi pak vycházel při hře na saxofon. Pociťoval jste nějaký zásadní rozdíl mezi nátiskem saxofonovým a klarinetovým, nebo jste to bral pouze jako otázku uvolněnosti toho nátisku?

V té uvolněnosti. Jednak je tam ta poloha těch úst, stisk a tlak a uvolněnost a pak je u saxofonu také jeden prvek, který klarinet nemá, že se musí opatrně nasazovat hloubka. Vlastně teď si uvědomuji, že jsem hrál zcela nejazzovou věc, kde měl saxofon znít klasicky. Byla to cyklická věc od Itala Fernanda Sulpizi. Skladba je podle Goyova grafického cyklu. Mělo to asi 7-8 částí, kde se muselo hrát na saxofon v celém rozsahu a byla tam také aleatorická část.

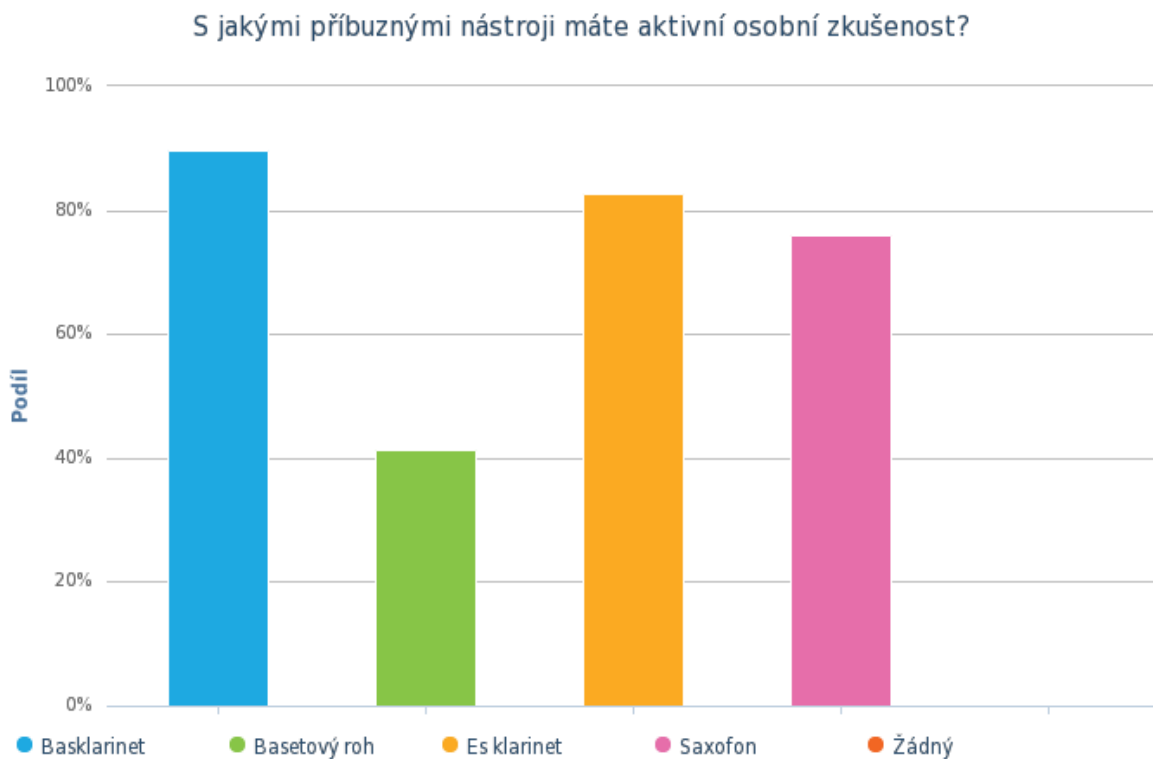
Příloha č. 6

Výsledky průzkumu na téma střídání příbuzných nástrojů

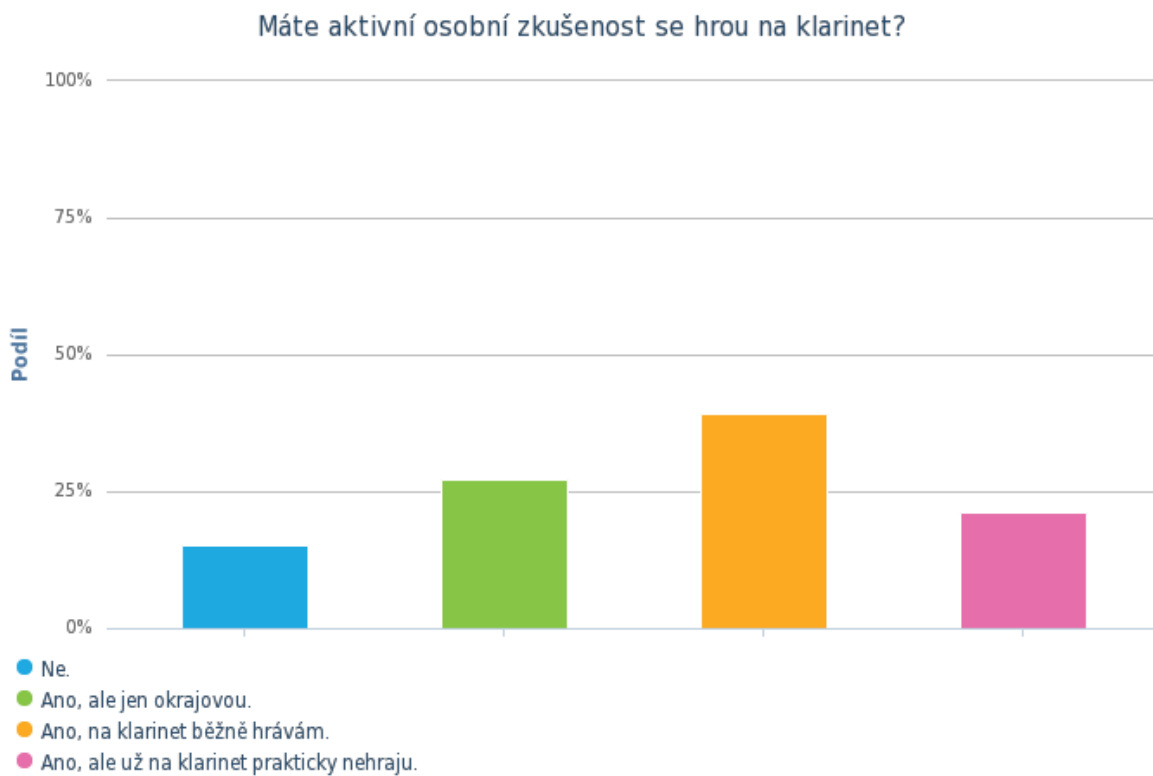
Na každé straně je vždy nejprve odpověď klarinetistů, druhá vždy odpověď saxofonistů.



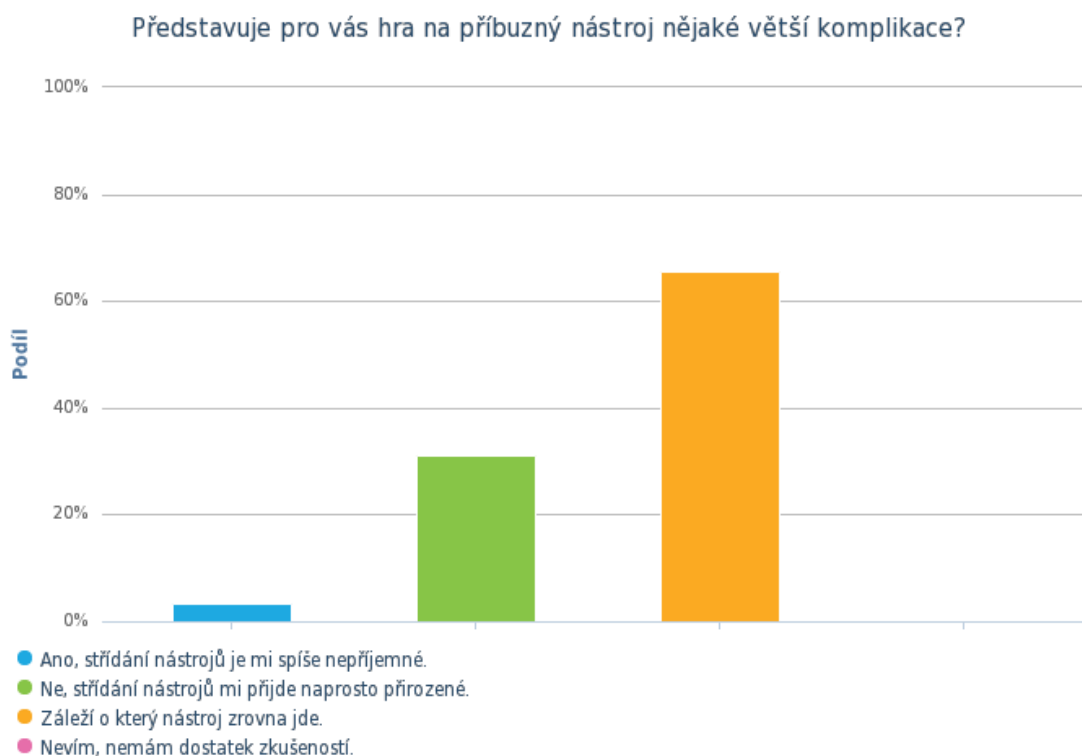
Klarinetisté:



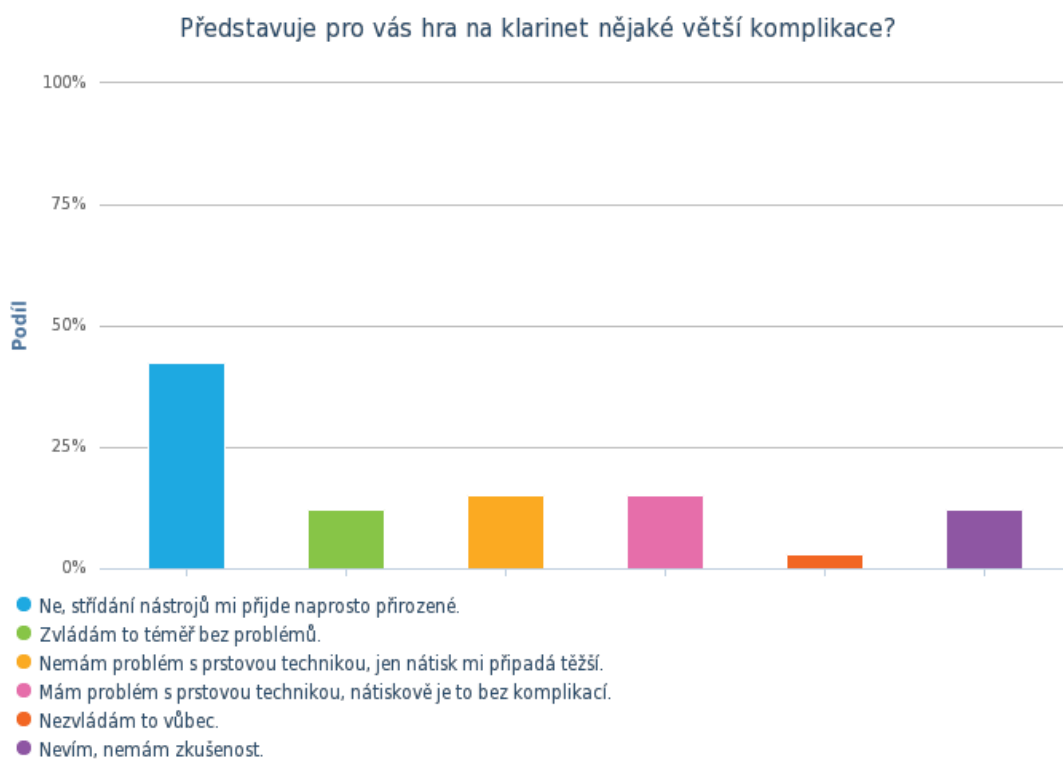
Saxofonisté:



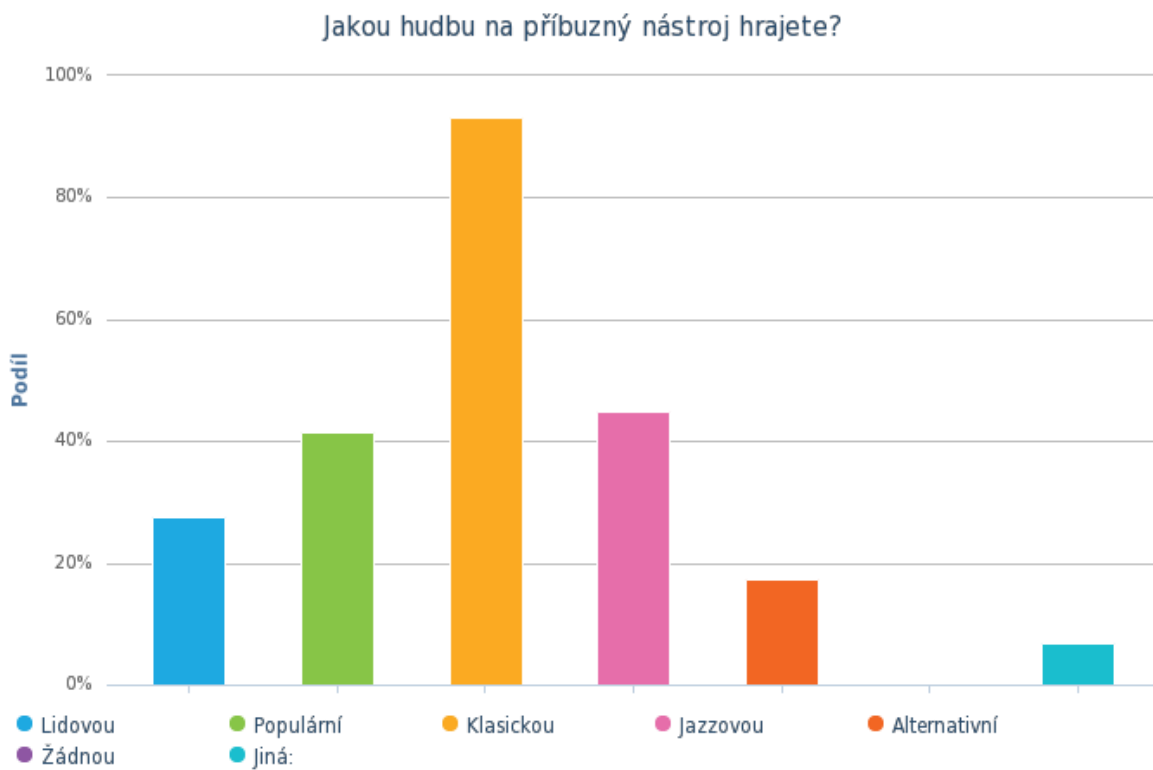
Klarinetisté:



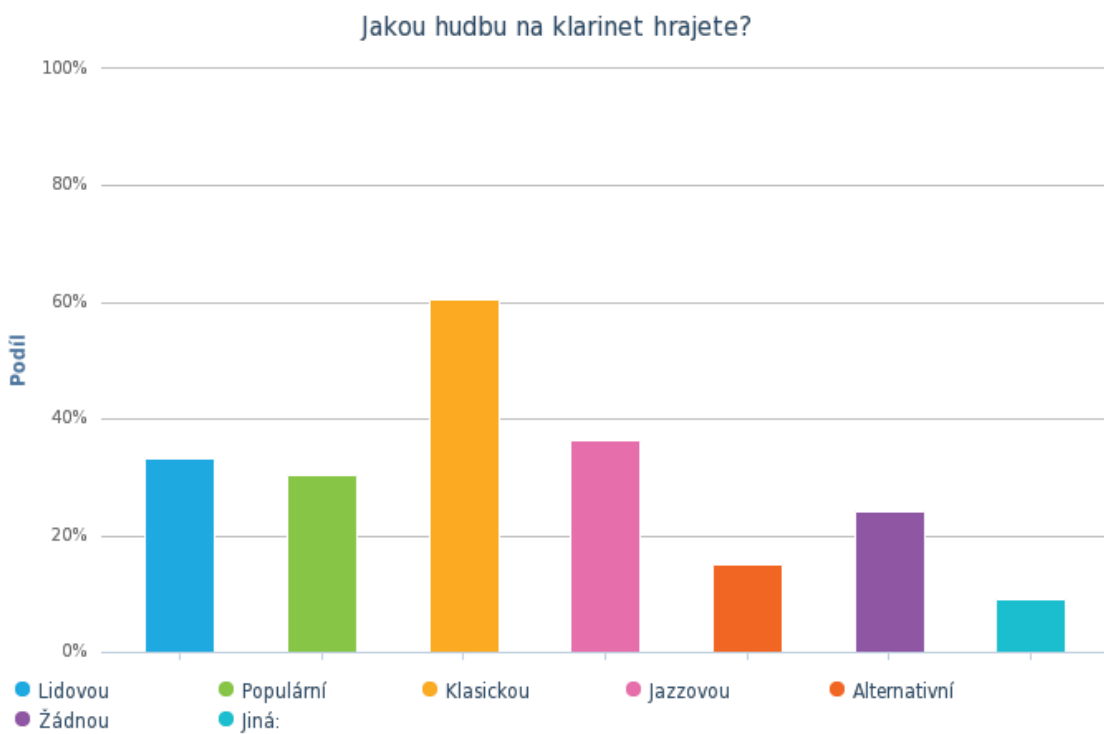
Saxofonisté:



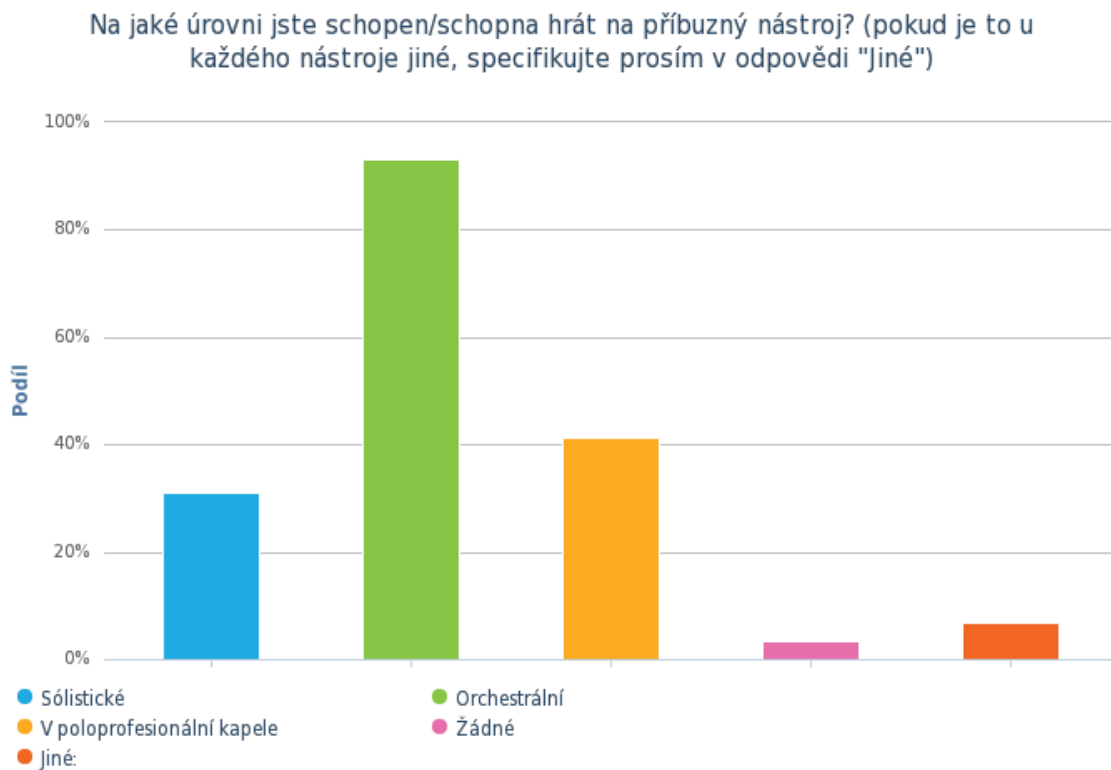
Klarinetisté:



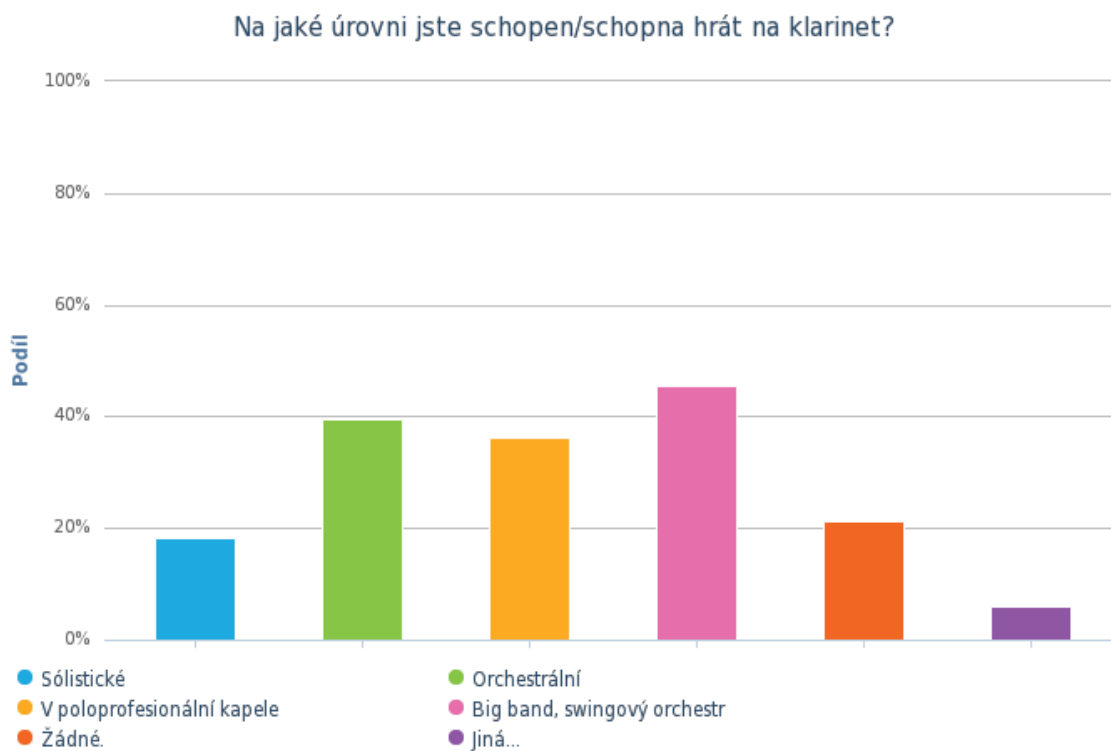
Saxofonisté:



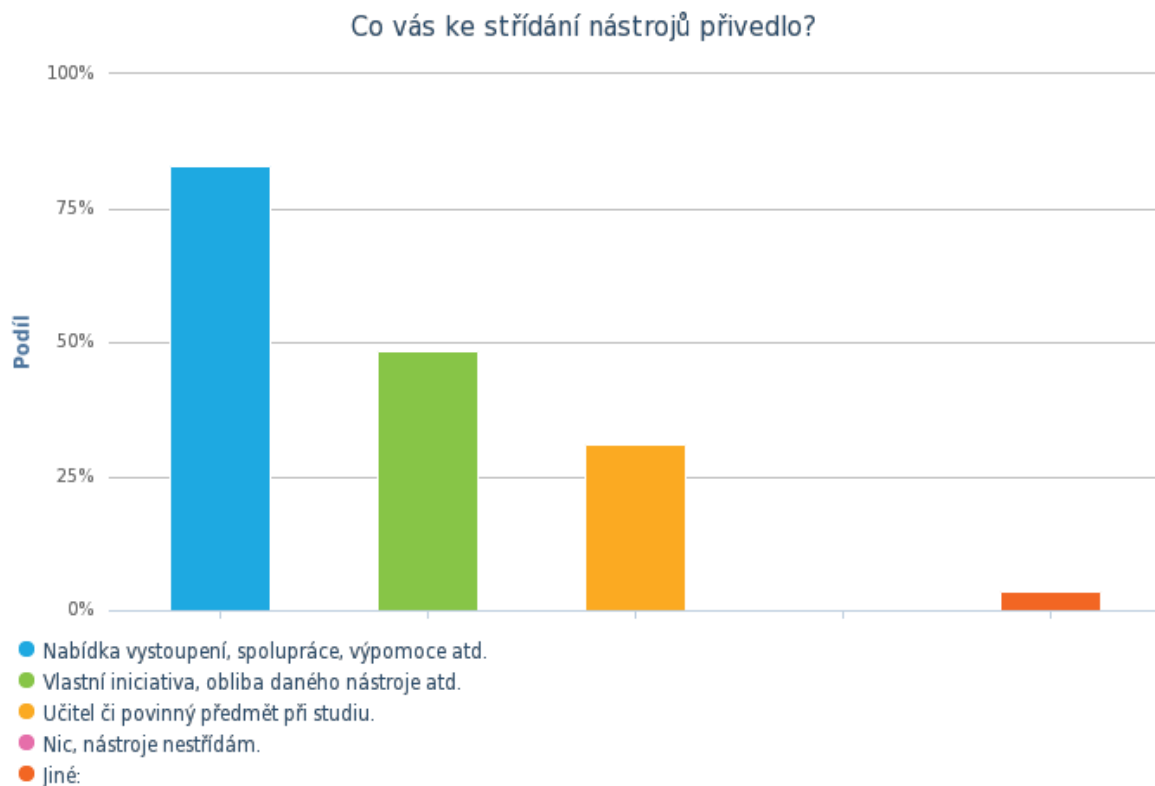
Klarinetisté:



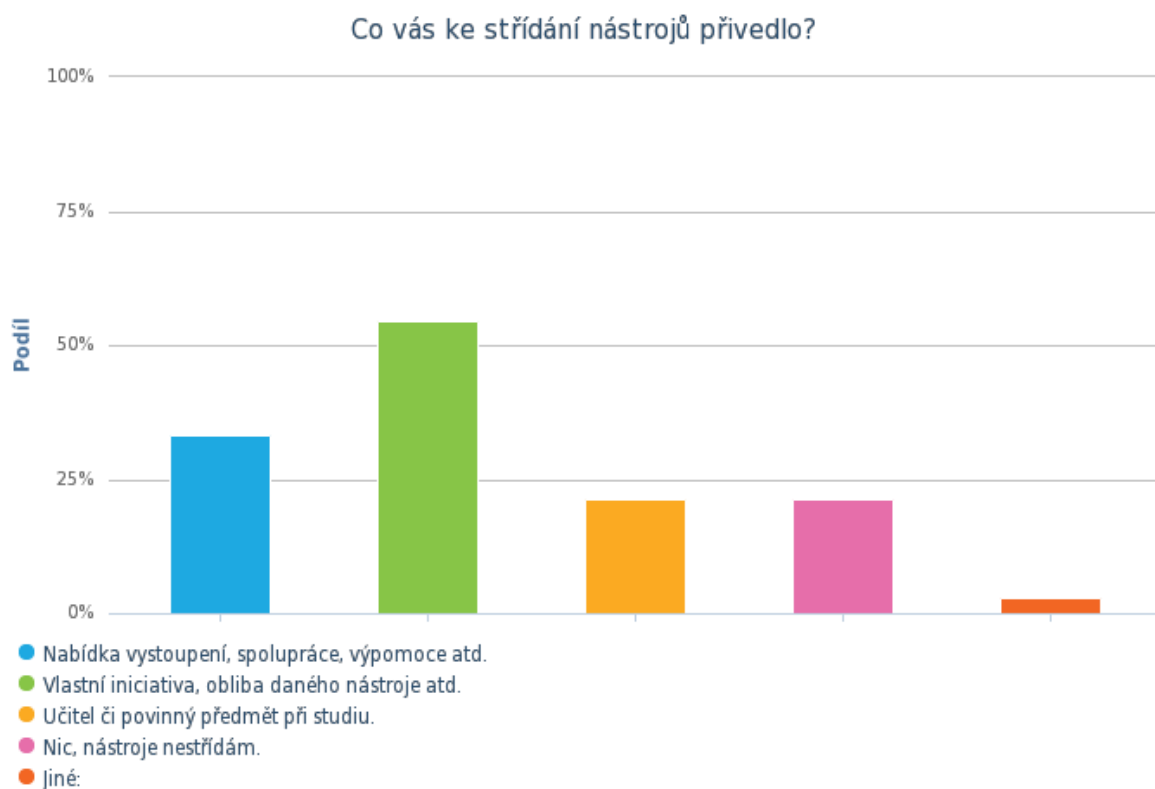
Saxofonisté:



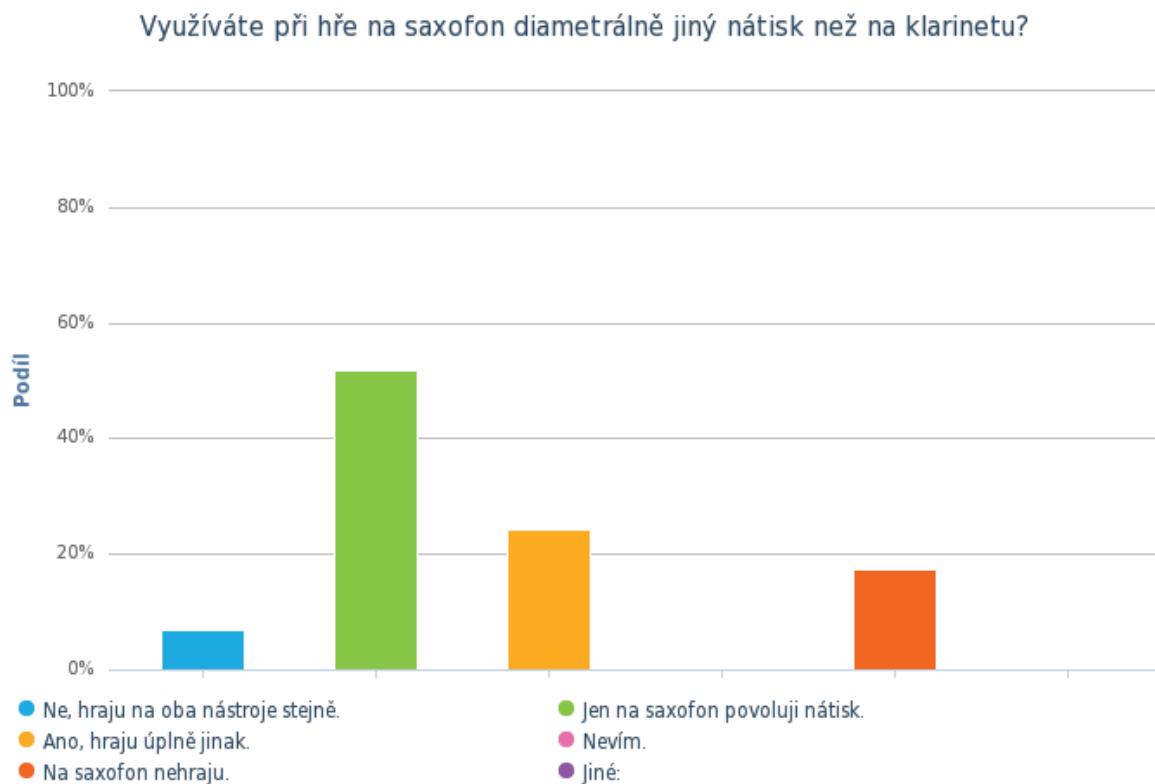
Klarinetisté:



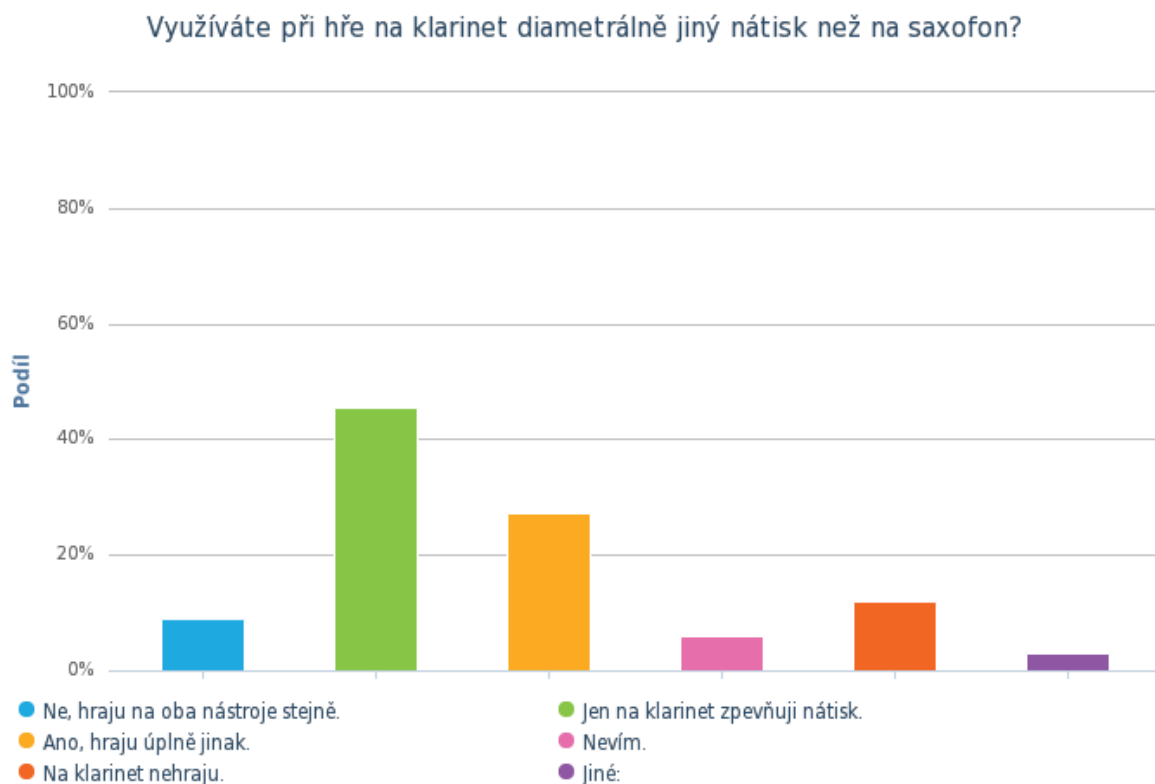
Saxofonisté:



Klarinetisté:



Saxofonisté:



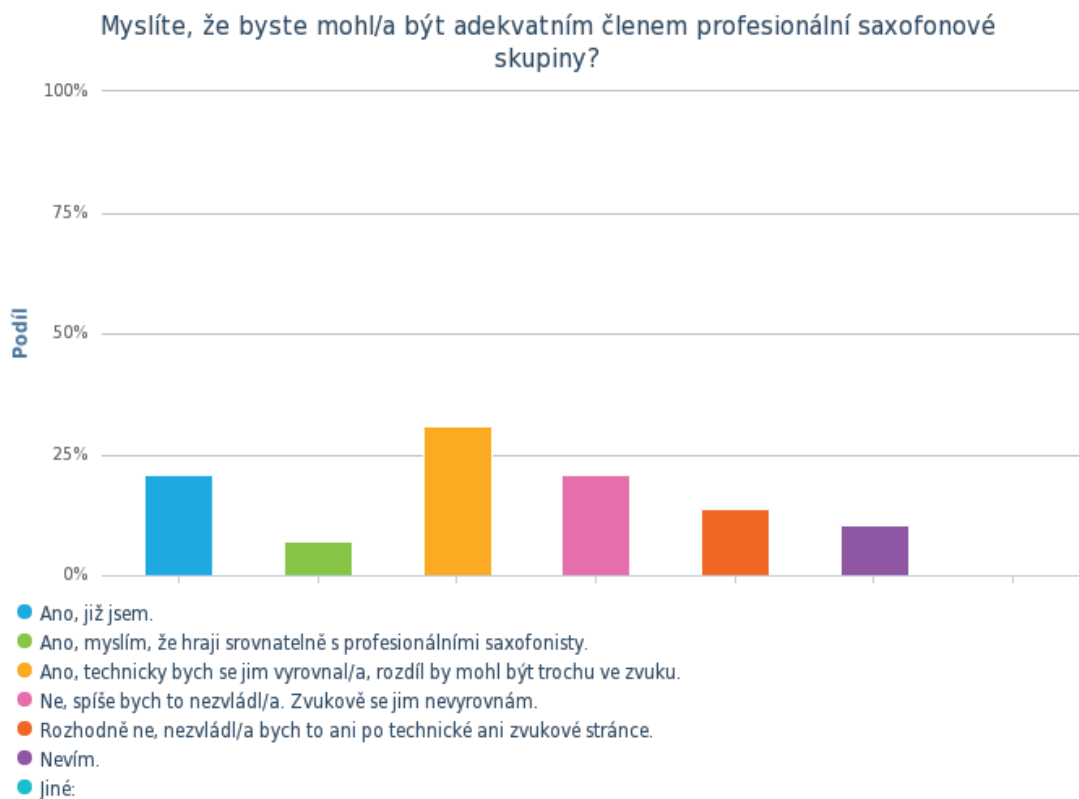
Klarinetisté:



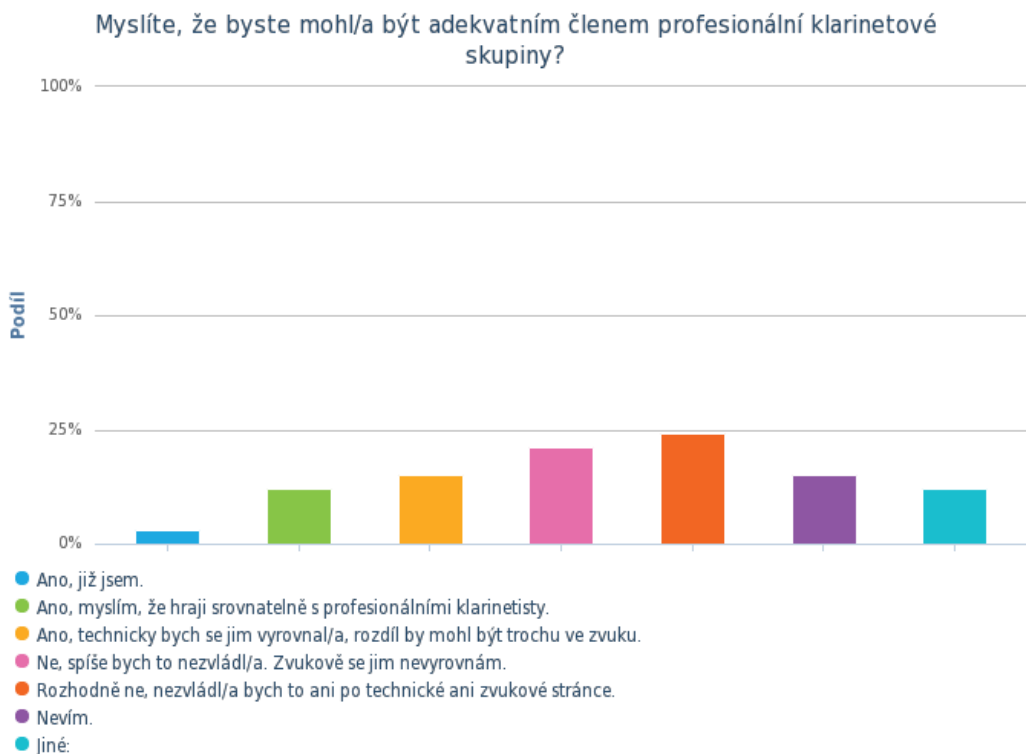
Saxofonisté:



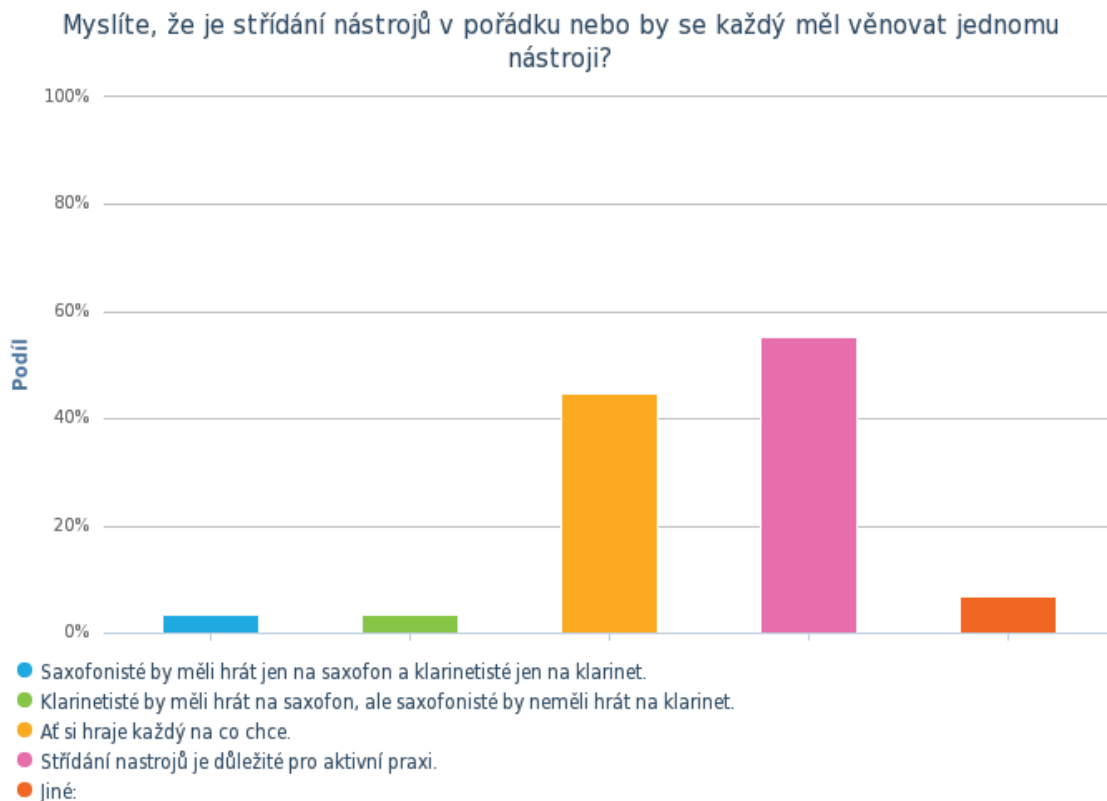
Klarinetisté:



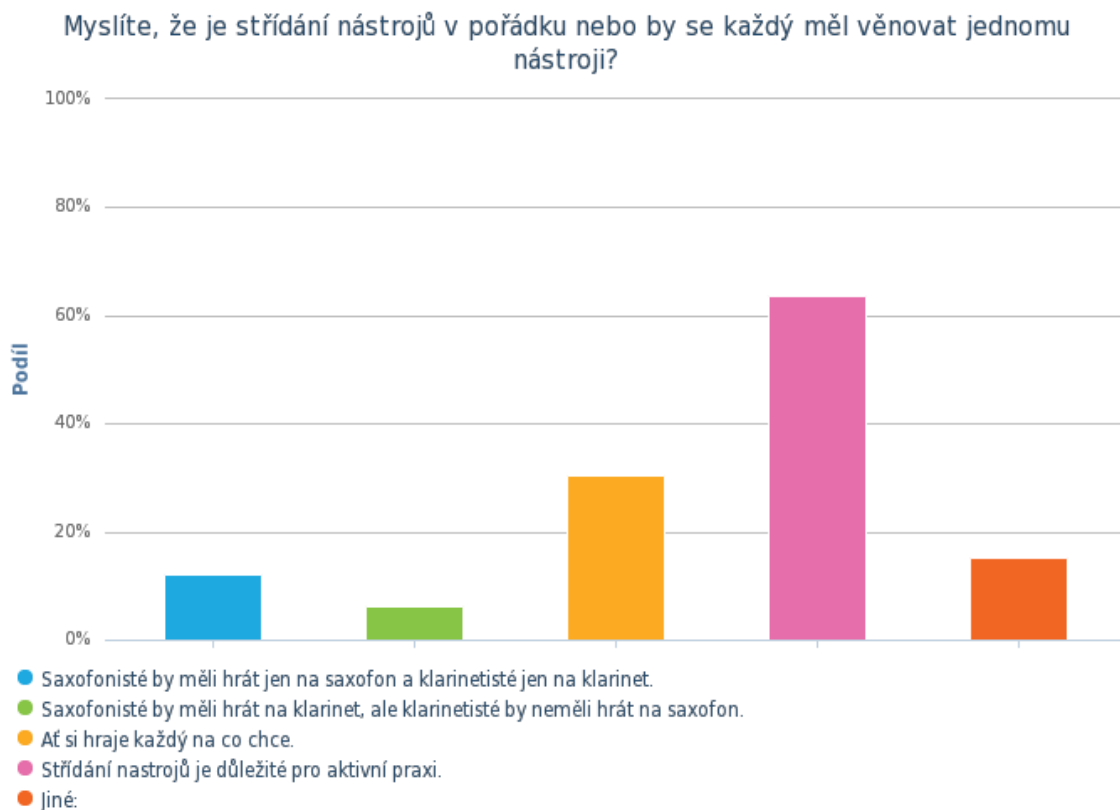
Saxofonisté:



Klarinetisté:

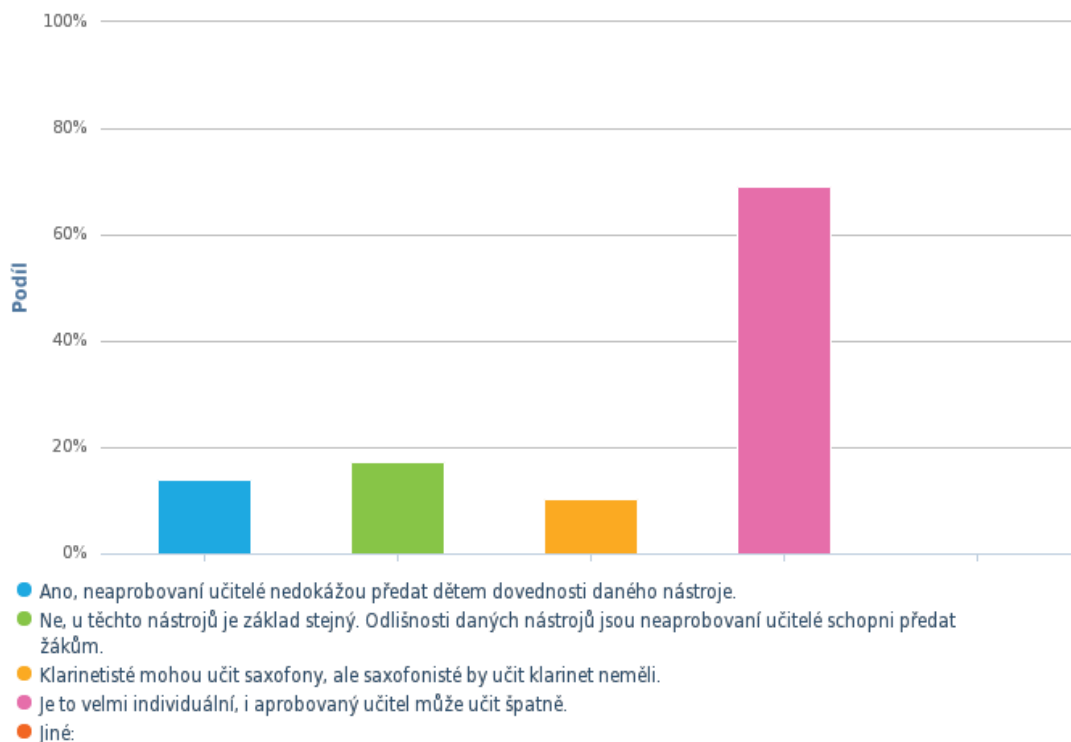


Saxofonisté:



Klarinetisté:

Myslíte si, že by na ZUŠ měli učit na klarinet pouze aprobovaní klarinetisté a na saxofon pouze aprobovaní saxofonisté?



Saxofonisté:

Myslíte si, že by na ZUŠ měli učit na klarinet pouze aprobovaní klarinetisté a na saxofon pouze aprobovaní saxofonisté?

