

**Akademie múzických umění v Praze**

**Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění

Hudební režie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Jaroslav Rybář - hudební režisér  
a nahrávky Lašských tanců L. Janáčka**

**Šimon Rahman**

Vedoucí práce: doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague**

**Music and Dance Faculty**

Music Art

Recording Direction

**BACHELOR'S THESIS**

**Jaroslav Rybář - Recording Director  
and Recordings of Lachian Dances by L. Janáček**

**Šimon Rahman**

Thesis / Dissertation supervisor: doc. MgA. Sylva Stejskalová, Ph.D.

Academic title: BcA

Prague, April 2023

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Jaroslav Rybář - hudební režisér a nahrávky Lašských tanců L. Janáčka

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

Šimon Rahman, podpis

## **Poděkování**

Velké poděkování patří Jaroslavu Rybářovi a jeho synovy Janu Rybářovi, bez jejichž pomoci a ochoty by práce nemohla vzniknout. Dále patří velké poděkování panu Tomáši Rulfovi z vydavatelství Supraphon, bez kterého by byly informace o nahrávkách neúplné. Velké poděkování patří paní Sylvě Stejskalové za její vstřícné a odborné vedení při tvorbě bakalářské práce, ale i během celého mého bakalářského studia.

## Abstrakt

Cílem práce je vytvořit portrét doposud literárně opomíjeného hudebního režiséra a skladatele Jaroslava Rybáře. Ten zahrnuje jeho životopis včetně skladatelské činnosti a přehled jeho hudebně režijní práce, především v Supraphonu. Druhou část tvoří analýza a srovnání dvou nahrávek *Lašských tanců* Leoše Janáčka vydaných v Supraphonu, na kterých se J. Rybář podílel jako hudební režisér. Jedná se o nahrávku z roku 1981 se Statní filharmonií Brno a dirigentem Františkem Jílkem. Druhá nahrávka je z roku 2008, s Filharmonií Brno a s dirigentem Jakubem Hrůšou. Nahrávky *Lašských tanců* jsou srovnávány s notovým zápisem a je posuzován jejich zvukový obraz a interpretační pojetí. Z analýz a srovnání jsou zjištěny rozdíly nahrávek, například pojetí dynamického a tempového průběhu tanců. Jsou ale nalezeny i podobnosti, například výskyt slyšitelných stříhů nebo tempové pojetí závěrů jednotlivých tanců.

**Klíčová slova:** Jaroslav Rybář, hudební režie, skladatel, Supraphon, Leoš Janáček, Lašské tance

## Abstract

The aim of the thesis is to create a portrait of the hitherto literary neglected music director and composer Jaroslav Rybář. This includes his biography, including his work as a composer, and an overview of his music and directing work, especially at Supraphon. The second part consists of an analysis and comparison of two recordings of Leoš *Janáček's Lachian Dances* published in Supraphon, on which J. Rybář participated as a music director. It is a recording from 1981 with the Brno State Philharmonic Orchestra and conductor František Jílek. The second recording is from 2008, with the Brno Philharmonic and conductor Jakub Hrůša. The recordings of *the Lachian Dances* are compared with the scores and their sound image and interpretation concept are assessed. The analysis and comparison of the recordings reveal differences, for example in the conception of the dynamic and tempo progression of the dances. However, similarities are also found, such as the occurrence of audible cuts or the tempo concept of the endings of individual dances.

**Keywords:** Jaroslav Rybář, Recording Direction, Composer, Supraphon, Leoš Janáček, Lachian Dances

Úvod.....	1
1. Jaroslav Rybář - skladatel .....	2
1.1. Dětství a studentská léta .....	2
1.2. Přelom 60.-80. let.....	4
1.3. Období 90. let po současnost.....	7
2. Jaroslav Rybář - hudební režisér .....	12
2.1. Hudebněrežijní metody Jaroslava Rybáře.....	18
3. Nahrávky Lašských tanců Leoše Janáčka .....	21
3.1. Metoda analýzy a srovnání nahrávek.....	23
3.2. Nahrávka Lašských tanců z roku 1981.....	28
3.3. Nahrávka Lašských tanců z roku 2008.....	31
4. Srovnání nahrávek Lašských tanců .....	34
4.1. Srovnání zvukového obrazu nahrávek.....	34
4.2. Srovnání interpretačního pojetí nahrávek .....	35
4.3. Srovnání tempového průběhu .....	36
5. Závěr.....	40
Seznam použitých zdrojů .....	42
Přílohy .....	47

## Přílohy

- A) Údaje k analyzovaným nahrávkám Lašských tanců Leoše Janáčka
- B) Vlastní seznam skladeb Jaroslava Rybář

## Úvod

Na Hudební a taneční fakultě Akademii múzických umění jsem jako student hudební režie již neměl možnost se s panem Jaroslavem Rybářem, pedagogem v oboru hudební režie, osobně setkat. Během tohoto studia jsem se prvně seznámil s jeho skladatelskou tvorbou, která mě zaujala a začal jsem proto hledat publikace pojednávající o jeho tvorbě. K mému překvapení jsem však narážel spíše na útržkovité informace. Literaturu širěji pojednávající o jeho hudební činnosti jak skladatelské, tak režijní jsem ale nedohledal, a proto jsem se rozhodl téma mé bakalářské práce věnovat Jaroslavu Rybářovi a analýze vybraných nahrávek.

Cílem práce je přehledně pojmut dosavadní hudební činnost Jaroslava Rybáře. Jelikož byl J. Rybář po celý život až doposud osobností dvojitou, tedy hudebním režisérem a skladatelem, je žádoucí věnovat práci oběma těmto rovinám. První část práce se bude věnovat rodině a létům studia J. Rybáře. Na ni naváží kapitoly pojednávající o jeho skladatelské a režijní činnosti. Jako hudební režisér sehrál J. Rybář významnou úlohu v hudebním vydavatelství Supraphon, a to v letech 1977 až 1998. Proto bude další část věnována tomuto období. Jelikož nahrávek, na kterých J. Rybář v tomto období spolupracoval, jsou stovky, zaměří se práce obecně na hudebně-režijní činnosti J. Rybáře a detailněji se bude věnovat vybraným nahrávkám. Pro analýzu a srovnání konkrétních nahrávek vydavatelství Supraphonu byly vybrány dvě nahrávky *Lašských tanců* Leoše Janáčka. První je ještě z období Rybářova působení v tomto vydavatelství. Jedná se o nahrávku z roku 1981 se Státní filharmonii Brno pod vedením dirigenta Františka Jílka. Nahrávka byla v roce 1988 znovu vydána, tentokrát na CD nosiči. Druhá nahrávka je z roku 2008, z období, kdy už nebyl J. Rybář zaměstnán v Supraphonu a působil tzv. „na volné noze“. Na nahrávce hraje opět Filharmonie Brno, avšak pod vedením dirigenta Jakuba Hrůši.

Tato bakalářská práce by měla posloužit jako užitečný zdroj pro čtenáře, zajímající se o umělecké osobnosti v oboru hudební režie. Jedná se často o osobnosti s původně jiným zaměřením, povětšinou na kompozici nebo dirigování. Tyto osobnosti hudebně režijní činnosti často natolik zaneprázdnila, až zastínila jejich původní hudební zaměření. I z tohoto důvodu je tato práce věnovaná oběma hudebním profesím skladatele a hudebního režiséra Jaroslava Rybáře.

Seznamy skladeb Jaroslava Rybáře jsou v různých internetových zdrojích neúplné a často se od sebe liší. V příloze této práce je proto seznam skladeb J. Rybáře vytvořený jím samotným. V předchozích kapitolách byly vybrány a zmíněny jen některé kompozice. Pro zájemce o dílo J. Rybáře proto odkazují na tento seznam skladeb.

# 1. Jaroslav Rybář - skladatel

## 1.1. Dětství a studentská léta

Jaroslav Rybář se narodil 8. dubna 1942 v Českých Budějovicích.<sup>1</sup> Otec byl fotografem a matka byla učitelkou v mateřské škole. Přesto že neměli hudební vzdělání, oba jeho rodiče amatérsky muzicírovali. Otec hrál na housle, matka na klavír. Jaroslav<sup>2</sup> od mladých let dobře zpíval. Klavíru se začal věnovat až později, asi v deseti nebo v jedenácti letech. Tehdy začal navštěvovat soukromé hodiny klavíru. Když bylo Jaroslavovi kolem dvanáctého roku, začínal si uvědomovat, že se chce v životě plně věnovat hudbě. V roce 1957 nastoupil na Deylovu konzervatoř<sup>3</sup>, kde studoval hru na klavír u tehdejšího ředitele školy, pana Jana Drtiny. Později ho začala učit ředitelova manželka, paní Drtinová. Školu absolvoval v roce 1963 provedením *Klavírního koncertu č. 23 A dur K. 488* Wolfganga Amadea Mozarta s orchestrem kroměřížské konzervatoře. V té době už byl Jaroslav přijat na Akademii múzických umění v oboru skladba. Jeho učitelem hlavního oboru se stal Václav Dobiáš. Na J. Rybáře ale neměl, co se týká kompozičního přístupu, výrazný vliv. Sám svého učitele vnímal jako hudebně erudovanou osobnost, mající ale odpor vůči novým konstruktivním směrům v hudbě 20. století. Jaroslav proto o svých studiích na AMU mluví spíše jako o samostudiu. Sám své studium popisuje takto: „Dobiáš učil celkem minimálně. Bylo to až anekdotické. Vždycky přišel brzo ráno před devátou do školy. Říkal: Kluci, já jdu do parlamentu, přijdu před polednem. Před polednem přišel a řekl: Kluci, pojďte na polívku. A šli jsme na polívku do jedné hospody na Staroměstském náměstí, nebo do hospody U Parlamentu [...].“ *Jinak nevím, co ke studiu říct.*<sup>4</sup> Přesto mělo pro Jaroslava přínos samotné vysokoškolské prostředí, které jej vedlo k samostatné práci a vlastnímu kritickému myšlení, především v debatách se spolužáky. Během studia bydlel Jaroslav na koleji, kde se stýkal i se studenty divadelní a filmové fakulty. Jaroslavovým nejbližším kamarádem z těchto studií byl spolužák Eduard Dřízga, skladatel a klavírista. Zde se tedy naučil skladatelskému řemeslu, které se ale, jak si J. Rybář později uvědomil, i po studiích musí dále rozvíjet. Z dalších pedagogů si J. Rybář velmi vážil prof. Karla

---

<sup>1</sup> ČÍHAL, Petr. *Rybář, Jaroslav* [online]. Český hudební slovník Copyright © [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: [https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record\\_record\\_detail&id=8078](https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record_record_detail&id=8078)

<sup>2</sup> Pan Rybář jistě omluví, že jej budu při popisu jeho dětských a studijních let jmenovat pouze křestním jménem, tedy Jaroslavem, aby text působil přirozeně.

<sup>3</sup> Tehdy to byla střední hudební škola pro mládež s vadami zraku.

<sup>4</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.



Janečka, vedoucího katedry hudební teorie.<sup>5</sup> Z předmětů jej nejvíce zaujala hudební analýza. Za těchto vysokoškolských let inklinoval J. Rybář zpočátku spíše k neoklasicistnímu stylu. Ze světové skladatelské elity jej velmi učarovala hudba Igora Stravinského, její asketičnost, stručnost.<sup>6</sup> Z českých skladatelů především Bohuslav Martinů, konkrétně jeho *Symfonie č. 6, H. 343*, známá pod názvem *Symfonické fantazie*. Za Rybářových studií bylo obtížné sehnat partituru tohoto díla a vůbec jakoukoliv partituru tehdy soudobé skladby.<sup>7</sup>

Studium kompozice absolvoval J. Rybář v „bouřlivém“ roce 1968<sup>8</sup> třívětou *Symfonií pro velký orchestr*, která byla provedena na koncertě katedry skladby, pár měsíců po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy. Její první věta vznikla ještě před událostmi v srpnu roku 1968, během prázdnin, kdy většinu času trávil v doma, v Českých Budějovicích. V září roku 1968 byl již Jaroslav Rybář zaměstnán jako učitel na Deylově konzervatoři. Symfonii mohl dopisovat jen ve volném čase v nočních hodinách. Po dopsání partitury začal J. Rybář rychle shánět opisovače, který by rozepsal party, protože provedení se mělo uskutečnit už následující měsíc, v říjnu.<sup>9</sup> V *Symfonii pro velký orchestr* se snažil propojit nové pojetí témbrou s klasicko-romantickým dramatickým průběhem, kterým zachycuje zároveň temnou atmosféru doby i nedávných událostí.<sup>10</sup> Při kompozici této skladby usiloval o oproštění od tradičně pojímané pravidelné pulzace a snažil se nahradit ji jinými pravidly organizace zvuků v hudebním čase. Podle J. Rybáře hudba i tak neztrácela základní pulz, který byl ale jinak organizován.<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> VIČAR, Jan. *Konfese 2017*. In: VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3, [s. 144].

<sup>6</sup> VIČAR, Jan. *Konfese 1982*. In: VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3, [s. 32].

<sup>7</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4, [s. 6]. ISSN 1211-0264.

<sup>8</sup> Situaci v tomto roce vystihuje i poznámka pana J. Rybáře, kterou pronesl během zaznamenaných rozhovorů: „*Václava Dobiáše jsme neviděli skoro vůbec. Přinejmenším v druhém semestru, protože on to taky prožíval po svém, všechny ty zvraty a odstoupení prezidenta Novotného [...]*“.

<sup>9</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.

<sup>10</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Jaroslav Rybář - Symfonie (1968)* [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=T8acidNKm0Y>

<sup>11</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4, [s. 6]. ISSN 1211-0264.

## 1.2. Přelom 60.-80. let

Po ukončení studií na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění učil od roku 1968 do roku 1977 hudební teorii na Konzervatoři pro mládež s vadami zraku.<sup>12</sup> V tomto období se zabýval dodekafonií a jejím uplatnění ve svých skladbách. Poprvé ji uplatnil v cyklu pro flétnu a basklarinet s názvem *Pět pro dva* (pěťvětá skladba pro dva nástroje) z roku 1971.<sup>13</sup>

Za důležitější skladbu komponovanou dodekafonní technikou považuje J. Rybář *Interludí e ritornelli* pro flétnu, klarinet, violu a klavír, z roku 1973, „*pro její opravdové uvolnění zvukové fantazie*“.<sup>14</sup> Skladba vznikla na objednávku Lukáše Matouška a souboru Ars cameralis, kterému je skladba věnována. „*Jde v ní o propojení dvou ritornelů, jejichž struktura je pevně organizována se třemi, téměř improvizálně rozvolněnými interludii*“.<sup>15</sup> Kompozice je vystavěna na principu koláže odlišných hudebních úseků, ze kterých vzniká jeden ucelený proud hudby. Skladba *Interludí e ritornelli* ve stejném roce vyhrála cenu v Soutěži mladých skladatelů a v roce 1974 byla provedena na hudebním festivalu Pražské jaro.<sup>16</sup>

Jaroslav Rybář v hudbě obecně rozlišuje dva kompoziční přístupy: německý, kdy jde o velmi důkladnou organizaci hudebního materiálu<sup>17</sup>, a francouzský, dávající přednost rozvíjení témburu. J. Rybář reprezentuje oba tyto póly. Přestože je u něj na počátku skladatelského procesu racionální přístup, seriální (dodekafonní) technika, je pro něj důležitý výsledný témbur, pro který často ustupuje z čistě racionálního uvažování.<sup>18</sup> Jeho cestou se tak stalo jemu vlastní osobité pojetí seriální techniky, mající kořeny v dodekafonickém principu.<sup>19</sup>

Příkladem může být Rybářova klavírní skladba *Sette elementi continuali* z roku 1975. Kompozice je vystavěna ze sedmi kontrastních úseků, které se během skladby průběžně v čím

---

<sup>12</sup> ČÍHAL, Petr. *Rybář, Jaroslav* [online]. Český hudební slovník Copyright © [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: [https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record\\_detail&id=8078](https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=8078)

<sup>13</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4, [s. 6]. ISSN 1211-0264.

<sup>14</sup> Tamtéž

<sup>15</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Chamber Music* [CD, booklet]. Praha. Studio MATOUŠ, 1998, MK 0050 – 2 131.

<sup>16</sup> Tamtéž

<sup>17</sup> Tento postup nemusí brát ohled na celkový dojem z výsledné kompozice.

<sup>18</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4. ISSN 1211-0264.

<sup>19</sup> VIČAR, Jan. *Konfese 2007*. In: VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3, [s. 175].

dál kratším časovém rozmezí kombinují a navzájem prorůstají. Jde o jakýsi organizovaný princip koláže, který je patrný už ve skladbě *Interludi e ritornelli*. Řada je zde vystavěna ze dvou částí obsahujících diatonické postupy, kdy první se pohybuje na černých a druhá na bílých klávesách. Tyto oddělné úseky se v průběhu skladby v dalších epizodách kombinují. V ostatních úsecích využívá již všech dvanáct tónů jako výchozího materiálu. Tato skladba byla v roce 1977 na Mezinárodní tribuně UNESCO v Paříži ohodnocena jako jedna z deseti nejlepších skladeb.<sup>20</sup>

Z roku 1975 pochází také Rybářova skladba *Due movimenti pro akordeon*. V této skladbě uplatňuje z počátku čistě pentatoniku, kterou v průběhu skladby doplňuje dalšími tóny, až dojde k rovnocennosti všech dvanácti tónů chromatické stupnice. Skladba má jasný gradační vývoj, kdy se postupně komplikují všechny složky hudebního projevu.

Další koncepčně zajímavě pojatou skladbou je *Rozhovor pro pět nástrojů* z roku 1976. V jednověté skladbě zastupuje každý nástroj určitý názor. Těchto pět názorů se v průběhu skladby střetává a postupně utichají pod autoritativními gesty lesního rohu. Uvolněná rytmická stránka každého partu vyvolává dojem deklamace lidské řeči.<sup>21</sup>

Od sedmdesátých let se J. Rybář účastnil festivalu Varšavský podzim, kde jej vzhledem k jeho zaměření na témbrovou stránku kompozice zaujala hudba polské školy, především jejího čelního představitele, Witolda Lutosławského.<sup>22</sup> Zde také poznal tvorbu Györgge Ligetiho, který ho naprosto uhranul.<sup>23</sup> J. Rybář byl členem Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. Jeho skladby byly hrány na tzv. skladatelských středách a v letech 1974 a 1975 také na Mladém pódiu v Karlových Varech.<sup>24</sup>

Z tvorby J. Rybáře ze šedesátých a sedmdesátých zmiňme ještě dvě skladby ze studentských let, *Trio pro flétnu, klarinet a fagot* (1965) a *Simfoniettu pro velký orchestr* (1967). Do tohoto období spadá také *Sonáta pro 12 dechových nástrojů* (1969), *Rondi per pianoforte*

---

<sup>20</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4 [s. 6]. ISSN 1211-0264.

<sup>21</sup> MLEJNEK, Karel. *ČESKÁ SOUDOBA HUDBA – ATELIER I*. [CD, booklet]. Praha, Český rozhlas, 1999, CR 0115-2 131.

<sup>22</sup> VIČAR, Jan. *Konfese 1982*. In: VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3, [s. 45].

<sup>23</sup> VIČAR, Jan. *Konfese 2007*. In: VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3, [s. 147].

<sup>24</sup> VIČAR, Jan. *Konfese 1982*. In: VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3, [s. 35].

(1972) a *Tři fragmenty s písní Šelómových* pro mezzosoprán, flétnu a kytaru (1978), Rybářova první skladba na poli vokální hudby.

V roce 1977 ukončil pedagogickou činnost na Deylově konzervatoři a nastoupil do hudebního vydavatelství Supraphon na pozici hudebního režiséra, kde byl zaměstnán až do roku 1998.<sup>25</sup> U J. Rybáře dosud převládala především komorní tvorba. Výjimkou není ani období sedmdesátých až osmdesátých let. V roce 1981 se J. Rybářovi narodil syn Jan, který následoval svého otce v jeho šlépějích a vystudoval skladbu a hru na klavír na Gymnáziu Jana Nerudy a následně skladbu na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění.<sup>26</sup>

Do tohoto období patří *Oktet pro dechové nástroje* z roku 1982. V této skladbě uplatňuje opět princip koláže, kombinace odlišných hudebních prvků a jejich spojení do jednotitého hudebního proudu.

*Čtyři fantazie podle Kleea* pro klavír z roku 1987 je dalším příkladem Rybářovy aplikace principu seriální techniky, kdy nepoužívá přísně všech dvanáct tónů. U všech převažuje uvolněný modální svět. Ve druhé fantazii je samotným jádrem skladby pouhý čtyřtónový motiv, prostý rozložený kvartový akord, který je dále rozšiřován. Inspirací pro napsání skladby, kromě impulzu klavíristky Jany Nácovské, byly obrazy švýcarského malíře Paula Kleea. J. Rybář tak chtěl zachytit poetiku jeho obrazů. Autor skladby popisuje Kleeovy obrazy takto: „Často jde o podivuhodně jednoduché prostředky, jejichž nevšední konfrontací a vzájemným skloubením umělec dosahuje konečného účinku.“<sup>27</sup> Lze zde spatřit jasnou analogii Kleeovi kompozice výtvarné s Rybářovou kompozicí hudební. Skladba získala roku 1991 cenu Českého hudebního fondu.<sup>28</sup>

Jak je z předchozích odstavců patrné, napsal J. Rybář v 80. letech nevelký počet komorních skladeb. Není se ale čemu divit, jelikož v tomto desetiletí začal být pracovně vytížen jako hudební režisér. Na J. Rybáře měla profese hudebního režiséra pozitivní, ale i negativní vliv. Díky ní vstřebával obrovské množství hudby. Zároveň ale přicházel o čas i koncentraci na komponování. Rozhodně mu ale nebrala chuť komponovat.

---

<sup>25</sup> Viz v kapitole *Jaroslav Rybář - hudební režisér*.

<sup>26</sup> RYBÁŘ, Jan. *Životopis* [online]. [cit. 9.0.2023]. Dostupné z: <http://www.jan-rybar.cz/index.html>

<sup>27</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4, [s. 7]. ISSN 1211-0264.

<sup>28</sup> RYBÁŘ, Jaroslav: *Chamber Music* [CD, booklet]. Praha. Studio MATOUŠ, 1998, MK 0050 – 2 131.

### 1.3. Období 90. let po současnost

Na konci 80. let se po dvanácti letech vrátil k symfonickému žánru a roku 1990 dokončil orchestrální skladbu *Sny a Krajiny*, s podtitulem *na paměť B. Martinů*. Skladba je rozdělena do dvou částí, kdy každá reprezentuje jednu z poloh hudby B. Martinů, kterými jsou na jedné straně čarovné témbrové plochy, a na druhé straně ovlivnění českým folklórem, jehož prostřednictvím se B. Martinů navracel do svého rodného kraje.<sup>29</sup> V druhé poloze použil J. Rybář citaci melodie z kantáty B. Martinů, *Otvírání studánek*. Skladba *Sny a krajiny* získala v roce 1995 Diplom české kritiky.<sup>30</sup> V dalších kompozicích se J. Rybář navrací ke komorní tvorbě.

V roce 1994 zkomponoval jednovětý *Smyčcový kvartet*, který popsal následovně: „*Vnitřní členění a charakter jednotlivých částí mají vyvolat dojem opakovaných rozběhů, klamných vyústění, návratů a opětného pracovního soustředování, dojem stále obnovované snahy nalézt správný směr.*“<sup>31</sup>

Ve stejném roce začal působit na Akademii múzických umění v Praze jako pedagog oboru hudební režie. V roce 1998 obhájil docenturu a v roce 2010 byl jmenován profesorem. Na Hudební a taneční fakultě AMU působil jako pedagog do roku 2017.

Další významnou a žánrově neobvyklou skladbou z tohoto období je *Osm zpěvů na básně Ivana Wernische*, z roku 1996. J. Rybář považuje poezii za samostatné svébytné umění a má obecně odpor k písňovým cyklům 20. století. Podle jeho názoru hudba kopírující a přehlušující text jde proti samotnému přirozenému hudebnímu obsahu a výstavbě kompozice. Dlouho hledal básně mající jedolitou náladovou rovinu, kterou nakonec objevil v díle Ivana Wernische. Tak zkomponoval osm písní pro baryton, flétnu, klarinet, housle, violu, violoncello a klavír, koncipovaných jako komorní kantátu s výraznou instrumentální složkou.<sup>32</sup> J. Rybář v ní výstižně odráží obsah i náladu Wernischových ponurých a ironických básní. Například ve třetí písni, *Slyšíš ty ptáky*, se zvukomalebným pojetím instrumentálních partů přiblížil k ornitologickým kompozicím Oliviera Messiaena. J. Rybářovi šlo, krom o propojení jednotlivých částí do sepnutého celku, i o maximální srozumitelnost textu. Skladba byla

---

<sup>29</sup> SMOLKA, Jaroslav. *ČESKÁ SOUDOBA HUDBA. ateliér 90* [CD, booklet]. Praha, Český rozhlas, 1997, CR 0069-2 031.

<sup>30</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4 [s. 6]. ISSN 1211-0264.

<sup>31</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Chamber Music* [CD, booklet]. Praha. Studio MATOUŠ, 1998, MK 0050 – 2 131

<sup>32</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4 [s. 7]. ISSN 1211-0264.

napsána pro speciální program oživující tvorbu umlčovaných spisovatelů.<sup>33</sup> Jednalo se o Rybářovu druhou skladbu na poli vokální hudby. Za *Osm zpěvů na básně Ivana Wernische* byla J. Rybářovi v roce 1997 udělena cena CLASSIC.<sup>34 35</sup>

Z dalších skladeb patří do tohoto období *Trio pro flétnu, klarinet a violoncello* (1998) a *Tři toccaty pro klavír – I. sešit* (1999). *Toccata* č. 1 je vedle skladby *Sette elementi continuali* dalším příkladem skloubení modality a seriální techniky. *Toccata* začíná melodií složenou pouze z šesti tónů hraných na bílých klávesách. V průběhu skladby je tónový, ale i rytmický materiál obohacován a komplikován. *Toccata* č. 2 byla dokončena dříve než *Toccata* č. 1. Přestože jsou obě toccaty svébytné, měl J. Rybář patrně důvod jejich pořadí prohodit, protože *Toccata* č. 1 je vystavěna na méně dramatickém oblouku. *Toccata* č. 2 byla zkomponována na stejném principu jako *Toccata* č. 1, ale s rozdílným výchozím tónovým výběrem, vytvářející dojem lydickeho modu, který je barevně obohacován ostatními tóny. *Toccata* č. 2 se svým tónovým výběrem a charakterem blíží ke skladbě Johna Cage, *In a Landscape pro klavír, nebo harfu*, z roku 1948. V *Toccatě* č. 3 se na rozdíl od předchozích toccat už od počátku pracuje s dodekafonní řadou.

Jaroslav Rybář se stal v tomto období členem sdružení skladatelů, interpretů a muzikologů Ateliér 90. V roce 1998 opustil pozici hudebního režiséra ve vydavatelství Supraphon a stal se hudebním režisérem „na volné noze“.<sup>36</sup>

Přestože se J. Rybář stal hudebním režisérem ve svobodném povolání, počet i žánrové zařazení skladeb zůstalo stále stejné. V prvním desetiletí nového tisíciletí zkomponoval čtyři skladby: *Čas návratů, čas zapomnění* pro klarinet, violu, klavír a mezzosoprán (2001), *Smyčcový kvartet* č. 2 (2004) a *Hry pro osm hudebníků* (2006).

V letech 2006 až 2008 zkomponoval tři skladby pro dva klavíry s názvem *Helix*. V první skladbě, *Rytmy*, začínající v pomyslné tónině in G postupně rozšiřuje dvanáctitónovou škálu. Z hudebního proudu tak postupně vykrytalizuje dodekafonní řada. Výrazným rysem skladby je úsečná mechanická rytmika. Druhá skladba, *Spirála času*, je ukázkou Rybářova osobitého pojetí modality. Přesto je zde použito všech dvanáct tónů, ale spíše druhotně jako témbrového prvku, který zesiluje mystický a intimní charakter kompozice. Party třetí skladby, *Hvězdná*

---

<sup>33</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4 [s. 7]. ISSN 1211-0264.

<sup>34</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Chamber Music* [CD, booklet]. Praha. Studio MATOUŠ, 1998, MK 0050 – 2 131.

<sup>35</sup> Jiný zdroj uvádí rok 1996: POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4, [s. 6]. ISSN 1211-0264.

<sup>36</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.

*spirála*, se prolínají jako dvě nezávislá pásma, která se ke konci díla komplementárně doplňují. V porovnání s druhou skladbou zde výrazně převažuje racionální uvažování.

Dále přibyl *II. sešit tří toccat* pro klavír, který byl dokončen v roce 2015 a který s předchozími *Toccatami* z roku 1999 tak vytvořil šestici svébytných klavírních kusů.<sup>37</sup> V roce 2019 zkomponoval skladbu *Gloria pro ženský sbor a cappella* a vstoupil tak poprvé do sféry duchovní hudby. V témže roce napsal J. Rybář svou třetí vokální skladbu, cyklus *Vteřiny – písně pro mezzosoprán a klavír na verše Jana Skácela*. Posledními doposud dokončenými skladbami jsou *Sírius*, preludium pro komorní orchestr (2021) a *Kyrie* pro ženský sbor (2021).

V letech 2009 až 2019 byl předsedou Hudebního odboru Umělecké besedy, kde měl na starost především organizaci koncertů.<sup>38</sup>

## **Shrnutí kompozičního vývoje, přístupu a dosavadní tvorby Jaroslava Rybáře**

J. Rybář během studia skladby v šedesátých letech komponoval své první skladby v neoklasicistním duchu, okouzlen především hudbou I. Stravinského a B. Martinů. Již ke konci studií hledal jiný způsob organizace hudby, ve snaze vymanit se tak z pravidelné tradiční metrorytmické pulzace. Později se mu stala východiskem dodekafonie, kterou aplikoval roku 1991 ve skladbě *Pět pro dva* a kterou ve svých skladbách dále přetavil ve vlastní modifikaci seriální práce, silně spjatou s modalitou. Při konstrukci řady přemýšlel o možnostech jejího uplatnění jak po stránce vertikální souzvukové výslednice, tak i po stránce horizontální, melodické. Individuálně pojímá organizaci melodické stránky například ve skladbách *Sette elementi continuali per pianoforte* a *Rozhovor pro pět nástrojů*.<sup>39</sup> S harmonií vycházející z původní řady zachází často v průběhu skladby volněji a vymyká se tak z přísného dodekafonního uvažování. Při konstrukci řady nehledí J. Rybář na maximální dodržení racionálně nastolených pravidel, ale na souzvuky a proud hudby z ní vycházející, které musí plně korespondovat s jeho přirozeným hudebním cítěním. Velký význam má pro J. Rybáře harmonická složka, „*harmonická situace pro určitou plochu*“<sup>40</sup>, kdy dochází buď k postupnému

---

<sup>37</sup> Noty jsme obdrželi v elektronické podobě od klavíristky Barbory K. Sejákové, která vybrané toccaty provedla, mimo jiné, na Gratulačním koncertě k 80. narozeninám Jaroslava Rybáře. Ten se uskutečnil 3. dubna 2022 v Galerii HAMU.

<sup>38</sup> Umělecká beseda. *Rybář Jaroslav - hudební skladatel* [online]. Spolek hudebních, výtvarných a literárních umělců, Umělecká beseda [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.umeleckabeseda.cz/rybar-jaroslav->

<sup>39</sup> DEHNER, Jan. *o řádu v komponování s jaroslavem rybářem*. In: *Opus Musicum* 11, 1979, č. 5, [s. 149]. ISSN 0862-8505.

<sup>40</sup> DEHNER, Jan. *o řádu v komponování s jaroslavem rybářem*. In: *Opus Musicum* 11, 1979, č. 5, [s. 150]. ISSN 0862-8505.

zahušťování, či redukci vertikálního průběhu, v závislosti na přirozeném toku hudby. V jeho skladbách se tak stal primárním elementem tébr. V tomto ohledu jej velmi ovlivnila hudba skladatelů polské školy, jejichž skladby mohl slyšet na festivalu Varšavský podzim. Z dalších světových skladatelů byly a jsou pro Rybáře inspirativní například Pierre Boulez, Gérard Grisey nebo Thomas Adès.<sup>41</sup>

Častý průběh instrumentálních komorních skladeb J. Rybáře je vystavěn na prvotním prostém několikataktovém motivu, zasazeném do modálního prostoru, který dále rozvíjí, modifikuje, transponuje. V průběhu postupně zrovnoprávňuje všech dvanáct tónů chromatiky, narůstá hybnost i komplikovanost rytmické stránky. Dále využívá princip koláže a propojení kontrastních hudebních úseků do jednoho smysluplného celku. Skladby J. Rybáře nejsou programního rázu, přesto v nich autor reflektuje své pocity, dojmy z událostí, například z okupace Československa v roce 1968<sup>42</sup>, nebo okouzlení jiným druhem umění, například výtvarným.<sup>43</sup> V dosavadní tvorbě J. Rybáře převládá žánr hudby komorní. Pedagogická činnost, ale především profese hudebního režiséra mu od konce sedmdesátých let výrazně brala čas na komponování. Během krátkého času měl možnost se seznámit s velkým množstvím hudby, což mělo negativní vliv na jeho koncentraci při psaní vlastních skladeb. To není jediným důvodem nevelkého počtu Rybářových kompozic. Je jím i jeho pečlivá a důsledná kompoziční práce, kdy se snaží ke každé skladbě přistoupit jiným způsobem, jako by se u každé nové skladby učil znovu komponovat. Jak tvrdí J. Rybář: „[...] *neboť mi možná chybí něco jako setrvačnost či vypsánost, to, co měla řada významných skladatelů určitého typu, neumím čerpat z dílčích návratů a z minulosti své tvorby.*“<sup>44</sup> Při komponování potřebuje ke kontrole klavír, kdy si prověřuje melodické a harmonické vztahy, vycházející z původního racionálního jádra.<sup>45</sup> Důvodem napsání skladby je často popud konkrétních interpretů, nebo objednávka k významné události, například k stému výročí narození B. Martinů.

---

<sup>41</sup> VIČAR, Jan. *Konfese 2017*. In: VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3, [s. 147].

<sup>42</sup> *Symfonie pro velký orchestr* (1968)

<sup>43</sup> *Čtyři fantazie podle Kleea pro klavír* (1987)

<sup>44</sup> VIČAR, Jan. *Konfese 2017*. In: VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3, [s. 123].

<sup>45</sup> POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4, [s. 7]. ISSN 1211-0264.



V životě J. Rybáře hraje kompozice významnou úlohu. Vedle hudební režie, která jeho mysl přehlcovala zvukovými informacemi, byla a je pro něj kompozice oázou, prostorem umožňujícím mu uzavřít se do sebe a ze sebe dostávat autonomní uměleckou výpověď, reflektující současný svět. Slovy Jaroslava Rybáře: „*Chci-li něco říci, pak to řeknu; možnost, že nebudu slyšen, je, řekněme, pravděpodobná, avšak ve chvíli vznikání díla nepodstatná!*“<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> VIČAR, Jan. *Konfese 1982*. In: VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3, [s. 52].

## 2. Jaroslav Rybář - hudební režisér

Tato kapitola bude vycházet převážně z rozhovorů Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem, které byly zaznamenány v lednu roku 2023.

V roce 1976 jel Jaroslav Rybář spolu s Milanem Slavickým na hudební festival do Budapešti. Když si šli po jednom koncertu vyzvedávat kabáty, navrhl mu M. Slavický, jestli by nechtěl dělat hudební režii. Po několika letech učení hudební teorie na Deylově konzervatoři dospěl J. Rybář k pocitu, že by potřeboval změnit zaměstnání. Navíc v době, kdy působil na Deylově konzervatoři byly velmi striktní normalizační požadavky ve školství, jako marxistická školení a podobné záležitosti. Dalším důvodem bylo i to, že si chtěl J. Rybář sám sobě dokázat, že se dokáže uplatnit i jinak než jako učitel hudebních forem. Ne že by tím opovrhoval. Naopak se podle jeho názoru hudební teorie dobře doplňovala s jeho skladatelskou tvorbou. Avšak tehdy se rozhodl si hudební režii vyzkoušet a na Slavického návrh kývnu. Od Milana Slavického tak dostal první informace o práci hudebního režiséra. Před tím byl přítomný na nahrávání jen párkrát, a to když byl ještě v prvním ročníku na Akademii múzických umění. Jeho spolužák, klavírista Jan Marcol požádal J. Rybáře, aby mu na první nahrávací frekvenci otáčel noty. Nahrával se balet *Svatba* od Igora Stravinského. Dále byl J. Rybář přítomen například na nahrávání své *Sonáty pro 12 dechových nástrojů*, kterou režíroval Pavel Kühn. Tehdy tedy prvně navštěvoval studia, kde viděl jak hudební režiséři pracují.

V únoru v roce 1977 nastoupil J. Rybář do Supraphonu. Ještě těsně před Vánoci v roce 1976 volala J. Rybáři dispečerka Supraphonu, jestli by nemohl nahrávat. Přesto že měl J. Rybář z této nečekané výzvy respekt a měl jisté obavy, rozhodl se nabídku přijmout, protože za dva měsíce by i tak do Supraphonu oficiálně nastoupil. Jeho první praxí bylo nahrávání smyčcového kvarteta.<sup>47</sup> J. Rybář vzpomíná na nahrávání jako velmi stresující, protože do té doby neměl pochopitelně dostatek zkušeností.

Jedna z prvních desek, které v únoru 1977 točil už jako oficiální zaměstnanec Supraphonu byl recitál zpěváka, barytonisty Jiřího Bara, kterého na klavír doprovázel Petr Eben.<sup>48</sup> Jednalo se o různý výběr romantických písní. V témže roce, v březnu, následovalo nahrávání desky se skladbami Sergeje Prokofjeva a Fryderyka Chopina s klavíristou Ivanem

---

<sup>47</sup> Jednalo se patrně o nahrávání skladeb Vladimíra Ambrose se Sukovým kvartetem. Číslo nosiče: 1 19 2291. Nahrávka byla vydána v roce 1977. Zdrojem této a dalších informací o zmíněných nahrávkách je tabulka nahrávek, kterou zpřístupnil Tomáš Rulík, vedoucí manažer dokumentace v Supraphonu.

<sup>48</sup> Nahrávka vyšla v roce 1978. Číslo nosiče: 1 12 2425.

Klánským.<sup>49</sup> Tak tedy začala nová profesní etapa J. Rybáře a následujících dvacet byl až do roku 1998 hudebním režisérem v Supraphonu.

Jeho práce v Supraphonu byla rozmanitá. Zpočátku nahrával komorní hudbu. Režiroval mnoho nahrávek smyčcových kvartetů. Kromě souboru Smetanova kvarteta, spolupracoval s mnoha dalšími, jako bylo například Panochovo nebo Wihanovo kvarteto. S Panochovým kvartetem točil téměř od začátku svého působení v Supraphonu a byl v podstatě jejich dvorním hudebním režisérem. Spolu nahráli například všech sedm kvartetů Bohuslava Martinů. Z recenze na jejich nahrávky *Smyčcových kvartetů č. 4 a 6 B. Martinů* vydané v *Gramorevue* si můžeme uvědomit nejen význam nahrávek skladeb B. Martinů v době, kdy ještě jeho hudba nebyla tak rozšířená, ale i úroveň a postavení mladého Panochova kvarteta: „*Deska Supraphonu [...] je svědectvím o procesu poznávání skladatelova díla a jeho pronikání do povědomí našich interpretů i obecnstva. Zatímco první setkání s martinůvskými kvartety v padesátých a šedesátých létech bylo doménou souborů specializovaných, [...] je dnes kvartetní tvorba Bohuslava Martinů samozřejmou součástí repertoáru a koncertní dramaturgie. Vedle našich nejrenomovanějších kvartet [...] jsou i naše mladé a nejmladší kvartety vynikajícími interprety hudby Martinů [...]. Slyšíme to jasně i z interpretace Panochova kvarteta. Soubor vzácně technicky vyzrálý, vyrovnaný, čtveřice opravdových virtuózů a muzikantů [...]. Deska Supraphonu se dvěma kvartety Bohuslava Martinů je svědectvím o úrovni nejen Panochova kvarteta, ale české komorní hudby vůbec.*“<sup>50</sup> V jejich spolupráci vznikly i nahrávky smyčcových kvartetů Franze Schuberta, komplet smyčcových kvartetů Antonína Dvořáka a řada dalších. Pro J. Rybáře bylo mezníkem předstoupení před, větší hudební těleso, především před Českou filharmonií. Jeho první spoluprací bylo patrně nahrávání se Symfonickým orchestrem hlavního města Prahy (FOK). S Českou filharmonií prvně spolupracoval při natáčení předehry *Hebridy* Felixe Mendelssohna Bartholdyho. *Skotskou symfonii*, která je na téže desce, režiroval Milan Slavický.<sup>51</sup> Do Brna jezdil Jaroslav Rybář s celým nahrávacím týmem a nahrávací technikou a natočil tam řadu snímků s dirigentem Františkem Jílkem. Velmi často nahrával s dirigentem Jiřím Bělohlávkem. Zajímavá je například jejich spolupráce z roku 1990, a to při nahrávání hudby k baletu B.

---

<sup>49</sup> Nahrávka byla vydána v roce 1978. Číslo nosiče: 1 11 2169.

<sup>50</sup> ŠÍP, Ladislav: „*Hudba musí být krásná...*“ *K vydání dvou Smyčcových kvartetů Bohuslava Martinů*. In: *Gramorevue* 18, 1982, č. 8, [s. 10]. ISSN 0323-0783.

<sup>51</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1980. Dirigentem byl Gaetano Delogu. Číslo nosiče: 1110 2703.

Martinů, *Motýl, který dupal*.<sup>52</sup> Zde se J. Rybář nepodílel na nahrávce pouze jako hudební režisér, ale dokonce upravil partituru baletu vynecháním méně podstatných částí.<sup>53</sup>

## Vliv nahrávací techniky na práci hudebního režiséra

Na proces samotného nahrávání, tedy záznamu, nemá podle J. Rybáře vývoj nahrávací techniky na práci hudebního režiséra žádný vliv. Je tedy jedno, zda se nahrává digitálně, do počítače, nebo na magnetofonový pás. Rozdíl je ve fázi zpracování nahraného materiálu, a to především v technice a možnostech střihu a v dalším zpracování zvukového snímku. J. Rybář prošel během svého působení v Supraphonu oběma možnými procesy postprodukce. Do éry digitální postprodukce probíhal střih magnetofonového pásu mechanicky, pomocí nůžek. Tento zásah byl nevratný. Postprodukce tak probíhala déle. Paradoxně dlouho trvalo, než si zvukoví i hudební režiséři v Supraphonu zvykli na nové digitální technologie a na nový způsob zpracování zvukového materiálu. Ještě i postprodukce, kdy se nenahrávalo do počítače, ale do rekordérů typu U-matic, byla velmi zdlouhavá. Jednalo se o dva stroje, kdy v prvním byl zdrojový pás a v druhém se nacházel pás, na kterém byly pomocí kopírování zaznamenány v daném pořadí vybrané záběry. Na obou strojích bylo označeno místo střihu a bylo možné si předpřipravený střih předem přehrát. Zpětná oprava špatných střihů byla i přesto zdlouhavá. Navíc trvalo i minutu, než došlo k synchronizaci obou strojů U-matic. Střih šel prolínat, i když stále nebyla škála možností tak široká, jako při zpracování v počítači. Šlo například nastavovat délku prolínání. Nebylo to však ideální a střihy tak byly často slyšet.

Do začátku 80. let se dělala každoročně série digitálních nahrávek. V roce 1977 se nahrávala digitální série s dirigentem Charlesem Mackerrasem. Nahrávala se *Vodní hudba* Georga Friedricha Händela a také jeho *Concerti grossi*. Nahrávání probíhalo ve studiu Domovina. Nahrávalo se jak do digitálního nahrávacího zařízení, ale zároveň paralelně do pásu. Jelikož digitální střih nemohl v té době proběhnout jinde než v Japonsku, musela být nahrávka nejprve sestřihána analogově, přičemž do Japonska byla poslána partitura s vyznačenými místy střihů. J. Rybář se podílel na fázi zpracování nahrávky, které probíhalo v Rudolfinu. Během záznamu měl hudební režii na starost Eduard Herzog, tehdejší šéfrežisér Supraphonu.

---

<sup>52</sup> Nahrávka byla vydána v roce 1990. Číslo nosiče: 11 0380-2, 1 031.

<sup>53</sup> RYBÁŘ, Jaroslav: *O motýlu, který dupal*. In: *Gramorevue* 27, 1991, č. 3, [s. 6]. ISSN 0323-0783.

Kromě hudební režie měl J. Rybář na starost například produkci některých nahrávek. Co se týká dalších povinností v Supraphonu, každý hudební režisér musel zpracovat „křestní list“, myšleno kompletní dokumentaci nahraného snímku, konkrétně: „*kdo hraje, co se hraje, jednotlivé věty a stopáž jednotlivých částí*“.<sup>54</sup> Supraphon měl své dokumentační oddělení. Kromě toho měli hudební režiséři Supraphonu určitou dobu povinnost dávat podklady pro smlouvy.<sup>55</sup>

## Významné spolupráce J. Rybáře s interprety a hudebními tělesy

V pozici hudebního režiséra se J. Rybář setkal a spolupracoval s řadou významných osobností, a to jak z Československé socialistické republiky, tak i ze zahraničí. Pro J. Rybáře je nezapomenutelná například spolupráce s Yehudi Menuhinem, který do Československa přijel nikoli jako houslista, ale jako dirigent. S ním nahrál J. Rybář v Brně gramofonovou desku s širokým výběrem skladeb, např. Předehru k opeře *Prodaná nevěsta* Bedřicha Smetany nebo *Concertino pro klavírní trio a smyčcový orchestr, H. 232* B. Martinů či *La muse et le poète pro housle, violoncello a orchestr, op. 132* Camille Saint-Saëns.<sup>56</sup>

Dále spolupracoval s klavírní legendou Rudolfem Firkušným, kterého znal J. Rybář už od svých mladých let, ale ne osobně, protože předtím pobýval R. Firkušný ve Spojených státech amerických. Jejich spolupráce probíhala v 90. letech, kdy R. Firkušný přijel do Československa. V roce 1990 nahrávali například *Klavírní koncert č. 2* B. Martinů s Českou filharmonií a s dirigentem Jiřím Bělohlávkem.<sup>57</sup> Přestože se koncerty točily tzv. „live“, byly nahrány i všechny zkoušky, včetně zkoušky generální. Nahrávací tým tak měl velké množství materiálu pro sestřih. Krajiní věty byla sestřihány ze zkoušek a snad pouze snímek celé střední věty byl z koncertu, tedy téměř bez retuší. S R. Firkušným spolupracoval i na dalších nahrávkách. Například v roce 1992 nahráli *Klavírní kvartet g moll, K. 478* W. A. Mozarta, spolu se členy Panochova kvarteta.<sup>58</sup> Dále v roce 1993 nahrávali *Klavírní koncerty č. 2., č. 3 a Klavírní koncert č. 4 „Inkantace“* B. Martinů.<sup>59</sup> Jednalo se o studiové nahrávání. Dirigentem byl

---

<sup>54</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.

<sup>55</sup> Pokud byla ve skladbě sóla, dostávali podle toho konkrétní interpreti příplatky.

<sup>56</sup> Nahrávka byla dokončena ještě v roce 1992. Vydána byla až v roce 1993, po vzniku samostatné České republiky. Číslo nosiče: 11 1837-2 031.

<sup>57</sup> Číslo nosiče: 1410 2734.

<sup>58</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1992. Číslo nosiče: 11 2242-2 131.

<sup>59</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1993. Číslo nosiče: 11 1869-2 031.

Libor Pešek. Dále v jejich spolupráci vznikla i nahrávka *Koncertu č. 1 d moll pro klavír a orchestr op.15* Johanna Brahmsa.<sup>60</sup> Jednalo se pouze o live snímek. Tuto nahrávku ale R. Firkušný nedovolil vydat, protože bylo na live nahrávce příliš mnoho chyb. J. Rybář vzpomíná na R. Firkušného jako na velmi hodného a vstřícného člověka.

Ze zahraničních dirigentů spolupracoval s již zmíněným dirigentem Charlesem Mackerrasem. První spolupráce se uskutečnila na desce z roku 1984 se Symfonickým orchestrem Československého rozhlasu. Nahrával se *Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány* a také *Fresky Píera della Francesca* B. Martinů.<sup>61</sup> Dále nahráli spolu a s Českou filharmonií *Slovanské tance* Antonína Dvořáka.<sup>62</sup> Se Symfonickým orchestrem hlavního města Prahy FOK nahráli například *Symfonie č. 8 a 9* A. Dvořáka.<sup>63</sup> Za zlatý hřeb jejich spolupráce považuje J. Rybáře spolupráci na nahrávání opery *Káťa Kabanová* Leoše Janáčka.<sup>64</sup> Z dalších zahraničních dirigentů spolupracoval J. Rybář například s německým dirigentem Christophem Eschenbachem, se kterým točil kupříkladu skladby Hectora Berlioze, *Smrt Kleopatry* a *Velkou symfonii*.<sup>65</sup>

Za významné si J. Rybář považuje nahrávky ve spolupráci s dirigentem Jiřím Bělohlávkem. S ním nahrál například všechny symfonie a přede hry J. Brahmsa. Z jejich spolupráce vznikla řada již zmíněných nahrávek skladeb B. Martinů, například *Parabol*, *Rytin*, či baletu *Motýl, který dupal*. O této nahrávce baletu napsal J. Rybář článek, který byl vydán v *Gramorevue* v roce 1991: „*Měl jsem příležitost podílet se na dramaturgické přípravě této desky Supraphonu (11 0350-1031) a jako hudební režisér i na jejím nahrávání. Nemohu proto nezpomenout na krásnou atmosféru a především na příkladné zaujetí orchestru FOK a jeho tehdejšího šéfdirigenta Jiřího Bělohlávka při práci na této nahrávce. Myslím si, že ono vzrušení z objevování neznámých hudebních teritorií, které skýtá Jiřímu Bělohlávkovi podle jeho vlastních slov mnoho radosti a uspokojení, z této desky zřetelně vyzařuje. Studium díla bez interpretační tradice má své výhody, neboť neexistuje možnost srovnávání. Má však i svá úskalí, neboť neexistuje ani vzor, o který by se mohl interpret opřít. Je nutno zvolit správná tempa, správné dynamické proporce a zvýraznit v jednotlivých plochách právě takový*

---

<sup>60</sup> Nahrávka byla pořízena v Zemském divadle v Brně 19.09.1991.

<sup>61</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1984. Číslo nosiče: 1110 3393.

<sup>62</sup> Jedná se o nahrávky z roku 1999. Číslo nosiče: SU 3422-2 031.

<sup>63</sup> Jedná se o nahrávku z roku 2005. Číslo nosiče: SU 3848-2.

<sup>64</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1997. Číslo nosiče: SU 3291-2 632.

<sup>65</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1990 s Českou filharmonií a se zpěvačkou Dunja Vejzović. Číslo nosiče: 11 0389-1,2 031.

charakter, jaký měl autor pravděpodobně na mysli. Soudím, že to vše se dirigentu Jiřímu Bělohlávkovi plně podařilo. Snímek odkrývá právě ty rysy díla, o nichž byla řeč, totiž jeho impresionismem inspirovanou zvukovost, výrazně poznamenanou rychle zrajícím osobitým rukopisem Martinů, jak jej známé z pozdějších skladeb. [...] Je to zdařilá a posluchačsky vděčná deska, která bude mít i svou dokumentární hodnotu, protože mapuje nepříliš známé tvůrčí období Martinů. [...] Pro úplnost ještě dodávám, že z nahrávky byly vypuštěny ty části originální partitury, které nevytvářejí uzavřená čísla a jsou těsně spjata se scénickou akcí. [...].<sup>66</sup> Hodnotná je vzpomínka J. Bělohlávka na členy nahrávacích týmů: „Později, když už jsem byl v Praze a dělali nahrávky s FOK a filharmonií<sup>67</sup> pro Supraphon, jsem si vytvořil takový stálý nahrávací tým: nejprve to byl okruh Jaroslava Kulhana, později pana ing. Sýkory, hudebními režiséry byli skladatel Jaroslav Rybář a sbormistr Pavel Kühn, oba dělali hudební režii báječným způsobem, měl jsem výtečného technika Václava Roubala, který stále ještě funguje a pořízují s ním nahrávky dodnes, už je dávno zvukovým mistrem a je takovou stálíci v mém vztahu k nahrávání.“<sup>68</sup>

J. Rybář spolupracoval také na natáčení *Tří malých liturgií* Oliviera Messiaena, kdy na jedné nahrávací frekvenci zaskakoval jako hudební režisér za Pavla Kühna. O. Messiaen byl osobně přítomen. Nahrávání se odehrávalo v roce 1988, tedy ještě v době komunistického režimu. Pro J. Rybáře je setkání s osobností O. Messiaena nezapomenutelné. Z interpretů dále rád vzpomíná na spolupráci s klavíristou Ivanem Moravcem. Spolupracovali například při nahrávání klavírních koncertů Wolfganga Amadea Mozarta nebo Johanna Brahmsa.

Ze soudobých zahraničních skladatelů spolupracoval například s polským skladatelem Tadeuszem Bairdem, a to na nahrávce jeho skladby *Elegia per orchestra*. Na nahrávání byl T. Baird osobně přítomen. Deska vyšla v roce 1980 a kromě skladby T. Bairda se na ní nachází i skladby Witolda Lutosławského a Krzysztofa Pendereckého.<sup>69</sup> Obecně ale točil J. Rybář soudobou hudbu méně

---

<sup>66</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *O motýlu, který dupal*. In: *Gramorevue* 27, 1991, č. 3, [s. 6]. ISSN 0323-0783.

<sup>67</sup> Myšleno s Českou filharmonií.

<sup>68</sup> GOLDSCHIEDER, Alexander. *Jiří Bělohlávek (35) Nahrávání* [online]. KlasikaPlus [cit. 9.1.2023]. Dostupné z: <https://www.klasikaplus.cz/serial/item/6675-alexander-goldscheider-jiri-belohlavek-35-br-nahravani>

<sup>69</sup> Číslo nosiče: 1410 2734.

## Jaroslav Rybář – hudební režisér na volné noze

Po dvaceti letech, v roce 1998, ukončil J. Rybář zaměstnanecký poměr se Supraphonem. Přesto s ním jako hudební režisér na volné noze dále spolupracoval. Již před rokem 1990 už J. Rybář spolupracoval na nahrávkách mimo Supraphon. Spolupracoval například s firmou Naxos. S touto firmou spolupracoval například na několika nahrávkách na Slovensku s dirigentem Peterem Breinerem a s Košickým orchestrem, tedy Státní filharmonií Košice. Pro Naxos spolupracoval dále na nahrávce s kytaristou Geraldem Garciaem a společně s dirigentem Peterem Breinerem a Státní filharmonií Košice. Nahrávala se skladba Joaquína Rodriga, *Concierto De Aranjuez*.<sup>70</sup>

Po roce devadesát se u nás vyrojila řada nahrávacích firem. Za důležité považuje J. Rybář soubornou nahrávku smyčcových kvartetů Ludwiga van Beethovena s Wihanovým kvartetem pro firmu Nimbus Alliance. To už bylo po roce 2000. S Wihanovým kvartetem spolupracoval J. Rybář velmi často. Z jejich spolupráce vznikly i nahrávky skladeb Franze Schuberta, Josefa Suka, Antonína Dvořáka, či Leoše Janáčka. Zajímavá je nahrávka úprav písní kapely The Beatles z roku 2014 pro firmu *Nimbus Records*.<sup>71</sup> Dalšími nahrávacími firmami, se kterými J. Rybář spolupracoval byla například firma *ArcoDiva* nebo *Studio Matouš*. Kolem roku 2000 spolupracoval J. Rybář s francouzským podnikatelem Pierrem E. Barbierem, konkrétně na projektech pro jeho vydavatelství *Praga Digitalis*.

### 2.1. Hudebněrežijní metody Jaroslava Rybáře

Zde by bylo možné parafrázovat text Jaroslava Rybáře, který slouží jako základní teoretický podklad pro studenty hudební režie na Hudební a taneční fakultě Akademie Múzických umění. Proto bude na tento text pouze odkázáno.<sup>72</sup> Navíc se jedná o obecně známé a platné postupy, které nejsou nějak odlišné od přístupu názorů ostatních hudebních režisérů v běžné praxi i dnes. Následující odstavce budou proto vycházet z rozhovorů Jaroslava Rybáře s jeho synem Janem Rybářem.

---

<sup>70</sup> Discogs. *Rodrigo\*, Gerald Garcia, Slovak State Philharmonic Orchestra (Košice)\*, Peter Breiner – Concierto De Aranjuez* [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/15043143-Rodrigo-Gerald-Garcia-Slovak-State-Philharmonic-Orchestra-Ko%C5%A1ice-Peter-Breiner-Concierto-De-Aranjuez>

<sup>71</sup> Discogs. *Wihan Quartet – Plays The Beatles* [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/15906231-Wihan-Quartet-Plays-The-Beatles>

<sup>72</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. Nahrávání, hudba, režie [nepublikovaná odborná literatura]. Praha, HAMU, 2013.



## Přístup hudebního režiséra během nahrávací frekvence

Ze své praxe poukazuje J. Rybář například na nevhodnost zastavování během nahrávání při spolupráci s větším hudebním tělesem, například s orchestrem. Tento postup je podle jeho názoru a podle jeho vzpomínek na první praxe nevhodný. Není ale nijak nepatřičný při nahrávání komorní hudby, či pouze sólového nástroje. Jako příklad dává svou spolupráci s Panochovým kvartetem, se kterým probíhalo nahrávání v neobvykle přátelském a pohodovém duchu. Jak vzpomíná J. Rybář: „*Netrpěli ponorkovou nemocí.*“<sup>73</sup> Oproti tomu, pokud stojí hudební režisér před šedesáti a více lidmi, musí více vážit slov a taktiku komunikace. Nelze zastavovat po každé chybě, jako se tak dříve postupovalo v rozhlase, kdy se záběru říkalo „střih“. J. Rybář tomu říká „nahrávání přískokem“. Je třeba nechat orchestr delší dobu hrát. Následně by měl hudební režisér zmínit věcné připomínky bez zbytečné snahy o definování výrazu, což je práce především dirigenta. Mělo by se jednat o přesné termíny bez dojmologického obalu, například dodržování dynamiky, špatné noty, rytmus apod. Navíc tyto faktory fungují jinak v koncertním sále, než v nahrávacím studiu a na samotné nahrávce. V koncertním sále si posluchač řadu věcí podvědomě domyslí a záleží také, kde posluchač sedí, což má také vliv na tvar zvukové informace. Nahrávka musí být vytvořena tak, jako by posluchač seděl na nejlepším možném místě v sále. Zároveň musí mít nahrávka i něco navíc, protože podléhá opakovatelnému poslechu a jakákoli i nenápadná chyba může při opakovaném poslechu začít vykvétat na povrch. Podle J. Rybáře na nahrávkách nikdy není dost dynamiky. Interpreti si často při nahrávání myslí, že jejich dynamika je dostačující, ale často se mýlí, protože neslyší zvukový záznam tak, jako nahrávací tým v režijní místnosti. Může to být i problém akustiky, což může ovlivnit i výběr a postavení mikrofonů.

## Úvaha Jaroslava Rybáře nad rozdělením funkcí v nahrávacím týmu

„*Bez hudebního režiséra lze snímek natočit*“<sup>74</sup>, říká v rozhovorech se svým synem Jaroslav Rybář. Koncem 30. let vznikl v rozhlase obor hudební režie. Mistři zvuku byli v té době spíš techniky, kteří se snažili o co nejlepší sejmutí zvuku a hloubku zvukového obrazu, což bylo limitováno mono nahráváním a bylo tedy komplikovanější. Tehdejší šéf rozhlasového orchestru, Otakar Jeremiáš, si uvědomil, že by bylo vhodné mít vedle sebe při nahrávání i hudebníka, který by zároveň s ním sledoval noty a hlídal by průběh nahrávání po umělecké stránce, nejenom kvůli chybám, ale i kvůli tomu, aby se na zkoušce před živým večerním

---

<sup>73</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.

<sup>74</sup> Tamtéž

vysíláním zkontrolovalo, jestli je vše po umělecké i technické stránce optimální. Když se začalo točit na gramofonové desky, točilo se spíše po celcích. Hudební režisér následně spouštěl rozhodování, jestli je snímek vhodný k publikaci, nebo jestli se musí nahrát nový snímek. Přesto měl zde hlavní slovo interpret, který přes i kladný posudek hudebního režiséra nemusel být s nahrávkou spokojený.

Když do nahrávacího procesu vstoupily magnetofony a začala se rýsovat možnost sestřihu, bylo zde potřeba hudebního režiséra. J. Rybář má řadu zkušeností, kdy nechal zvukového režiséra z časových důvodů sestříhat snímek podle svých poznámek. Často se ale na sestřihu ukázaly chyby. Někteří zvukoví mistři byli často také hudebně vzděláni, například Václav Zamazal, se kterým J. Rybář často spolupracoval. Na jejich spolupráci má J. Rybář ve svých začátcích hudebněrežijní profese velmi kladné vzpomínky. V. Zamazal mu pomáhal třeba tím, že sám zastavoval nahrávání snímku. Po několika měsících, kdy už měl J. Rybář dostatek zkušeností, už se jejich názory při nahrávání neshodovaly. Jako ideální spolupráci považuje J. Rybář spolupráci, kdy zvukař nabídne řešení podoby zvukového obrazu, které se vyzkouší během zkušební snímku. Na něj následně hudební režisér vyjádří svůj názor a může požadovat konkrétní úpravy, jako například ospotování méně průrazných nástrojů.

Podle Jaroslava Rybáře je i dnešní častá praxe, kdy je hudební režisér a zvukový mistr jedna a tatáž osoba, možná. Jedná se ale o náročnou funkci, zvláště při nahrávání orchestru. Co se týká asistence dalšího mistra zvuku, není jeho funkce podřadná, a to například při nahrávání orchestru a sboru, kdy je jeho přítomnost nezbytná. Pomáhá hlavnímu zvukovému mistru stavět mikrofony, spouští nahrávací zařízení, čísluje záběry, apod. Při náročnějším nahrávání mohou být při nahrávání přítomni i dva asistenti.

Kromě spolupráce na nahrávkách hodnotných, spolupracoval J. Rybář, jak sám tvrdí, i na nahrávkách zapomenutelných, na kterých bylo mnoho chyb a střihů. Dnes vzniká takových nahrávek díky digitálnímu nahrávání méně, i díky profesionalizaci přípravy předních hudebních těles na nahrávání. J. Rybář dává za příklad Českou filharmonii. Před asi čtyřiceti lety probíhalo nahrávání tak, že dirigent s orchestrem nastudoval například půlku první věty symfonie, a následovalo nahrávání s řadou oprav. Nahrávání v té době probíhalo v Supraphonu s dramaturgickým plánem, který si určovala Česká filharmonie. Ten ale zapříčiňoval, že nahrávání probíhalo hned po první zkoušce a orchestr tak nebyl dostatečně připraven.

### 3. Nahrávky Lašských tanců Leoše Janáčka

Vedle četných nahrávek hudby Bohuslava Martinů nalezneme i nahrávky řady děl Leoše Janáčka, na kterých se J. Rybář podílel coby hudební režisér Supraphonu. Tyto nahrávky zasahují do všech oblastí Janáčkovy tvorby, a to jak do hudby komorní, orchestrální, vokální, tak i do hudby operní. Některé skladby L. Janáčka nahrával J. Rybář ojedinele i vícekrát. Z komorní hudby L. Janáčka režíroval dvakrát oba smyčcové kvartety. Prvně s Panochovým kvartetem v roce 1995 a 1996<sup>75</sup>, podruhé se Škampovým kvartetem v roce 2001.<sup>76</sup> Z operní tvorby nahrával J. Rybář dvakrát předehru k opeře *Její pastorkyňa*, a to v roce 1979<sup>77</sup> a v roce 1994<sup>78</sup>. Dále režíroval nahrávání orchestrální suity z opery *Příhody lišky Bystroušky* v roce 1999<sup>79</sup> a v roce 2008<sup>80</sup>. Týká se to i skladby *Taras Bulba*, kterou nahrával prvně v roce 1982 s Václavem Neumannem a s Českou Filharmonií.<sup>81</sup> Následně ji nahrával v roce 1986 s dirigentem Františkem Jílkem a Státní filharmonií Brno<sup>82</sup>. Potřetí nahrál *Tarase Bulbu* s Filharmonií Brno s dirigentem Jakubem Hrušou v roce 2008<sup>83</sup>.

S oběma dirigenty Jakubem Hrušou a s Františkem Jílkem nahrál *Lašské tance*. S Františkem Jílkem dokonce dvakrát, a to v roce 1979<sup>84</sup> a v roce 1992<sup>85</sup>. Z dirigentů se na nahrávkách Janáčkovy díla nejčastěji podílel František Jílek, dále Jiří Bělohlávek, Jakub Hruša, Leoš Svárovský nebo Václav Neumann. Ojedinelá je spolupráce s dirigentem Sirem Charlesem Mackerrasem na nahrávání opery *Káťa Kabanová* v roce 1997. V roce 2001 vyšla v Supraphonu jejich nahrávka opery *Šárka*, která byla v zahraničí nominována hned na několik cen. Nahrávka byla mezi nominovanými ve 44. ročníku *Grammy Awards* v Staples Center v Los Angeles a byla též nominována na cenu *Gramophone Award 2002* a na cenu *Cannes*

---

<sup>75</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1996. Číslo nosiče: SU 0215-2 131.

<sup>76</sup> Jedná se o nahrávku z roku 2001. Číslo nosiče: SU 3486-2 131.

<sup>77</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1981. Číslo nosiče: 1110 2840.

<sup>78</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1994. Číslo nosiče: 11 1878-2 931.

<sup>79</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1999. Číslo nosiče: SU 3436-2.

<sup>80</sup> Jedná se o nahrávku z roku 2008. Číslo nosiče: SU 3923-2

<sup>81</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1984. Číslo nosiče: 1110 3400.

<sup>82</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1988. Číslo nosiče: 11 0057-1 031.

<sup>83</sup> Jedná se o nahrávku z roku 2008. Číslo nosiče: SU 3923-2.

<sup>84</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1981. Číslo nosiče: 1110 2840.

<sup>85</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1993. Číslo nosiče: 11 1520-2 031.

*Classical Award* na Midem 2002.<sup>86</sup> Nejčastějším orchestrem při nahrávání Janáčkovy hudby byla Státní filharmonie Brno pod vedením Františka Jílka, Leoše Svárovského nebo Jakuba Hruši. Dále Česká Filharmonie pod vedením Václava Neumanna, či Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK pod vedením Jiřího Bělohlávka. Co se týká sborů, podílel se na nahrávkách hudby L. Janáčka s hudebním režisérem J. Rybářem výhradně Pražský komorní sbor pod vedením Pavla Kühna nebo Romana Válka. Ze sólistů spolupracoval J. Rybář na nahrávkách skladeb L. Janáčka například s klavíristou Rudolfem Firkušným, Alešem Bártou, Igorem Ardaševem, či s Mariánem Lapšanským. Z dalších výrazných jmen interpretů, kteří byli protagonisty nahrávek, jmenujme ještě například Ivu Bittovou či Pavla Šporcla, Evu Urbanovou nebo Petera Straku.

Jelikož není možné věnovat se do detailu každé nahrávce, protože takový postup by přesáhl rozsah této práce, bude věnována pozornost analýze a srovnání dvou vybraných nahrávek, které vyšly v Supraphonu. Jedná se o nahrávky *Lašských tanců*, při jejichž nahrávání měl hudební režii Jaroslav Rybář na starost.

Obecně je analýza z pohledu hudební režie specifická. Je nutné přihlídnout k faktu, že hudební režisér, ačkoliv byla a je jeho práce v průběhu vývoje nahrávací techniky čím dál odpovědnější, není jediným, a rozhodně ne hlavním tvůrcem výsledné podoby nahrávky. Ačkoli je finální podoba snímku v rukou nahrávacího týmu, výkon interpreta je vstupní nezastupitelnou hodnotou. U větších hudebních těles je navíc přítomna vůdčí osobnost dirigenta, který s hudebním režisérem komunikuje a může si vyžádat vlastní řešení navzdory názorům členů nahrávacího týmu. Dále je zde zvukový mistr, popřípadě další technická asistence, kteří v možnostech nahrávací techniky dané doby tvoří podle obecných, ale i subjektivních estetických norem, vhodnou podobu zvukového obrazu. Všichni jsou pak vtěsnáni do časového omezení, které je určeno jak jinak, než penězi a byrokracií.

Nalézt alespoň dvě nahrávky stejné skladby vydané pod jedním vydavatelstvím a pod hudební režii jedné konkrétní osoby nebylo snadné, protože počet nahrávek, na kterých se Jaroslav Rybář jako hudební režisér ve vydavatelství Supraphon podílel je nespočet. Přesto bylo možné vyhledat, i včetně jiných snímků, tři nahrávky téže skladby, a to *Lašských tanců* Leoše Janáčka. Nahrávky byly vydány v letech 1981, 1993<sup>87</sup> a 2008. Analyzovány a srovnávány budou krajní nahrávky, z roku 1981 a 2008. Už z časového odstupu vzniku nahrávek je možné očekávat výrazný rozdíl jak kvality zvukového obrazu, tak i odlišnost v

---

<sup>86</sup> Mini Gramorevue. 20. výročí nominace desky Supraphonu na cenu Grammy [online]. [cit. 9.1.2023]. Dostupné z: <https://minigramorevue.cz/aktuality/308/>

<sup>87</sup> Číslo nosiče: 11 1520-2 031

interpretačním pojetí. Vynechání nahrávky z roku 1993 je záměrné, aby bylo dosaženo srovnání dvou záznamů za použití různých technologií nahrávání. První nahrávka byla vydána v roce 1981 na gramofonové desce a v roce 1987 byla znovu vydána na CD. Zajímavostí je, že obě nahrávky byly pořízeny na stejném místě, a to v nahrávacím studiu Stadion Brno. Na obou nahrávkách zároveň figuruje stejné hudební těleso<sup>88</sup>, a to Filharmonie Brno. U nahrávky z roku 1981 nese orchestr ještě původní název, Státní filharmonie Brno.

### 3.1. Metoda analýzy a srovnání nahrávek

Analytická část práce je rozdělena do tří fází. První je přípravná a bude se zabývat specifiky různých vydání partitur *Lašských tanců*. Tato fáze v podstatě simuluje přípravu hudebního režiséra na nahrávání, kdy si prostudováním partitury ujistí, že se v ní během nahrávání bude bezpečně orientovat a nenarazí na nesrozumitelná místa, která by mohla jeho průběh komplikovat.

Druhá fáze bude zaměřena na analýzu dvou nahrávek *Lašských tanců*. Obě nahrávky budou srovnávány s notovým zápisem, tedy partiturou. Při porovnávání budou zmapovány shody či odchylky zvukového záznamu, respektive interpretace, od notového zápisu. Jedná se například o rytmus, tónové výšky, artikulaci, agogiku, dynamiku. Dále bude posuzován zvukový obraz, kvalita zpracování nahrávek, například míra dozvuku, slyšitelné střihy, konkrétnost nástrojů a nástrojových skupin, i s ohledem na logickou hudební výstavbu konkrétního tance.

Třetí fáze bude zaměřena na srovnání obou nahrávek. Bude zvláště srovnáván zvukový obraz nahrávek a kvalita zpracování zvukového záznamu, například míra dozvuku, konkrétnost nebo nekonkrétnost hudebních nástrojů, možný výskyt rušivých elementů a slyšitelných střihů. Následně bude srovnáváno interpretační pojetí. Poslední částí bude srovnání temp vybraných úseků od každé nové tempové indikace vyznačené v partituře. Tempa budou změřena pomocí digitálního metronomu. Pro přehlednost bude nejmenší tempovou jednotkou 5 BPM. Tempa tak proto budou přibližná. Například pokud bylo tempo cirká 112 BPM, bude zaokrouhleno na 110 BPM. Samotné tempo se díky agogice, ale místy i kvůli střihu, proměňuje. Proto není možné měřit větší úseky hudby. Cílem tohoto jednoduchého měření tedy není co nejpřesnější zmapování tempového vývoje, ale objektivní zhodnocení výrazných odlišností v tempovém pojetí při srovnávání obou nahrávek. Proto byla jako metoda

---

<sup>88</sup> | když tato skutečnost nemá takovou váhu, protože obsazení orchestru se logicky během dvaceti devíti let přirozeně proměňovalo.

zvoleno měření pouze počátečního úseku od dané tempové indikace. Měření probíhalo v přibližném časovém rozmezí pěti až deseti sekund.

## Problematika partitur Lašských tanců Leoše Janáčka

Práce hudebního režiséra je zpravidla rozdělena do několika fází. Tou první je příprava na nahrávání. Pokud to čas hudebnímu režisérovi dovoluje, měl by se předem obeznámit s partiturou, kterou by v běžné praxi měla zajišťovat hudební produkce a tato partitura by se měla shodovat s partiturou dirigenta. I tak se může stát, že se hudebnímu režisérovi dostane do rukou partitura, ze které nebudou všechny detaily jasné a které by mohly proces nahrávání zbytečně zdržovat a komplikovat. Partitury *Lašských tanců* jsou právě tento případ.

Zaměříme se na instrumentář podle úvodní stránky kapesní partitury z roku 1979:<sup>89</sup>

- *Flauti I., II. (Flauto piccolo – Oboi I., II. – Corno inglese – Clarinetti I., II – Clarinetto basso – Fagotti I., II.*
- *Corni I., II., III., IV. – Trombe I., II. – Tromboni I., II., III.*
- *Timpani–Lyra–Campane–Arpa–Organo (inobl.)*
- *Archj<sup>90</sup>*

Podle tohoto seznamu jsou nepovinné pouze varhany. Podíváme-li se ale na první stránku partitury, zjistíme že nepovinné jsou i *Corno inglese* a *Clarinetto basso in C*, což nekorresponduje s úvodem a je tedy otázkou, proč jsou v úvodním seznamu jako nepovinný nástroj označeny pouze varhany. Dále na první stránce chybí čtvrtý lesní roh a musíme prolístovat celou partiturou, abychom zjistili, že se nachází pouze v tanci *Požehnaný*, a to jen v posledních osmnácti taktech.

Ve srovnání s jinou partiturou, kritickým vydáním z roku 1982 se variabilita a užití nástrojů v jednotlivých tancích komplikuje.<sup>91</sup> V seznamu hudebních nástrojů se dočteme, které nástroje jsou *non obbligato*. Přesto na první stránce partitury není u žádného z výše zmíněných hudebních nástrojů žádná zmínka o tom, že by byly nepovinnými. Na rozdíl od kapesní partitury z roku 1979 jsou v kritickém vydání i varianty suplování chybějícího hudebního nástroje nástrojem jiným. V partituře jsou tato místa vyznačená tzv. *ossia ES* a jedná se o „*doporučené technicky a zvukově výhodnější provozovací verze navržené kritickým*

---

<sup>89</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Supraphon, 1979.

<sup>90</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Supraphon, 1979.

<sup>91</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [partitura]. Praha, Editio Supraphon, 1982.

vydáním této partitury<sup>92</sup>. Nápomocná je v tomto případě vydavatelská zpráva, která mnohé nejasnosti osvětluje.<sup>93</sup> Je to například již zmíněný čtvrtý lesní roh, který je v kritickém vydání partitury psán už v první větě jako *ossia ES*, tedy jako možná varianta.



Obrázek 1: notová ukázka z kritického vydání partitury, 1. strana, party lesních rohů

Obdobně je také v prvním tanci *Starodávnyj (I.)* i *ossia ES* Clarinetto in B, který může suplovat Clarinetto basso.



Obrázek 2: notová ukázka z kritického vydání partitury, 6. strana, party klarinetů a basklarinetu

Z výše zmíněného je patrná možnost variability obsazení podle praktických možností konkrétního orchestru. Už i díky tomuto faktu se mohou vybrané nahrávky lišit. Je zde proto namístě, aby byl hudební režisér v kontaktu s dirigentem a hudební produkcí koncertu a aby všichni byli informováni o jednoznačném obsazení, včetně zvukového mistra, který podle informace o obsazení orchestru vybírá a tzv. staví mikrofony na pódiu. Bez této přípravy a sjednocení požadavků by mohlo během nahrávací frekvence dojít ke zbytečnému chaosu a ke ztrátě koncentrace interpretů.

Při prvním seznámení s partiturou nás ale spíš, než výše zmíněná variabilita obsazení orchestru, mohl zarazit název hudebního nástroje, který je v instrumentáři zařazen mezi nástroje bicí. Tím je hudební nástroj *lyra*.<sup>94</sup> Lyru bychom přirozeně řadili mezi nástroje strunné, rámové. Proč se tedy nachází v sekci bicích nástrojů? A jak je vůbec možné, že se lyra nachází v *Lašských tancích*, když lyra nemá s Laškem, ani Valaškem pranic společného? O to víc se tato otázka komplikuje, nahlédneme-li do další partitury z roku 1951<sup>95</sup>, kde je psána *Lyra*

<sup>92</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [partitura]. Praha, Editio Supraphon, 1982, [s. 129].

<sup>93</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [partitura]. Praha, Editio Supraphon, 1982, [s. 125-129].

<sup>94</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Supraphon, 1979, [s. 9].

<sup>95</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Orbis, 1951, [s. 1].

s měkkým „i“, tedy *lira*. I když je „i“ ve slově *lira* snad jen nechtěnou gramatickou chybou, otevírá další možnosti odpovědi na otázku, jaký nástroj měl L. Janáček skutečně na mysli.<sup>96</sup>

I když je možné vyjít z nahrávek, je nutné nejdřív bádát z čistě muzikologického hlediska. Tím se obecně vyvarujeme následování chybného řešení, které je mnohdy díky pouhému odposlouchávání nahrávek následováno přes celé generace.<sup>97</sup>

Tedy, pokud bychom lpěli na *liře* s měkkým i, mohlo by se jednat o ukrajinskou variantu *niněry*, tedy *lira*, nebo také *relia*.<sup>98</sup> Samotná představa tohoto nástroje v orchestru, hrajícího předepsaný part, je ale spíš komická. Další spekulativní variantou by mohl být strunný smyčcový nástroj *lira da braccio*. Představa hudebníka, hrajícího opakované tóny na tento nástroj vede opět k lehkému pobavení. Obě varianty jsou proto z přirozeného hudebního hlediska zavrženíhodné a je nyní nasnadě pátrat po významu *lyry* s tvrdým „y“.

Na všech nahrávkách Lašských tanců hraje part *lyry* zvonkohra. To nás nabádá k otevření knihy *Moderní instrumentace* Jana Rychlíka a kolektivu a bádát v kapitole *Zvonkohra*, kde se píše: „*Ve vojenských hudbách, zejména německých, bylo užíváno odrůdy zvonkohry, zvané podle vnější podoby vrchní části lyry; protože hráč nese levou rukou tyč, na níž je vlastní lyrovitý rám, kde jsou umístěny znějící kovové obdélníčky, může hrát jen jednou rukou. Pro účely umělecké hudby proto nástroj nemá cenu.*“<sup>99</sup>

Tento citovaný odstavec nám odpovídá na dvě otázky zároveň; zaprvé, že použití běžně užívané zvonkohry při provedení *Lašských tanců* není chybou; a zadruhé vysvětluje jednoduchost, až primitivnost partu *lyry*,<sup>100</sup> který byl psán tak, aby jej hudebník uhrál jednou paličkou, zatímco druhou rukou drží hudební nástroj.

Kromě odpovědí přináší citovaný odstavec otázku, zda by se neměl i dnes, při provedení na pódiu, používat právě typ zvonkohry zvaný *lyra*. V kritickém vydání *Lašských tanců* je dokonce s ohledem na provozovací činnost part *lyry* označen zkratkou „*cpI*“, tedy *campanelli*, čili zvonkohra, kterou se *lyra* i dnes v běžné praxi nahrazuje.<sup>101</sup>

---

<sup>96</sup> V této partituře jsou na rozdíl od kapesní partitury z roku 1979 již ve výčtu nástrojů označeny nástroje nepovinné.

<sup>97</sup> Před vznikem nahrávek mohlo být milné řešení předáváno i čistě prostřednictvím tradice.

<sup>98</sup> Wiki. *Lira (Ukrainian instrument)* [online]. Wikipedia [cit. 03.01.2022]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lira\\_%28Ukrainian\\_instrument%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Lira_%28Ukrainian_instrument%29)

<sup>99</sup> RYCHLÍK, Jan a kolektiv. *Moderní instrumentace*. Praha, Panton, 1968, [s. 331].

<sup>100</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Supraphon, 1979, [s. 23].

<sup>101</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [partitura]. Praha, Editio Supraphon, 1982, [s. 128].



Poslední problematikou, kterou je zde na místě zmínit je notový zápis hudebního nástroje *Campane*, zvonů. V partituře je tento part psán v basovém klíči.<sup>102</sup> Při provedení *Lašských tanců* se používají trubcové zvony, italsky *campane tubolari*. Ty se ale dnes běžně notují v klíči houslovém. Jelikož pojmem *Campane* není zřejmé, zda se jedná o zvony trubcové<sup>103</sup>, je i s ohledem na nesrovnalost volby klíčů nutné položit si otázku, zda je volba trubcových zvonů správná. Odpověď je možné dohled v knize *Moderní instrumentace*. Pro nás je důležitý odstavec v kapitole *Trubcové zvony*, který se zabývá jejich absolutní výškou zvuku: „*Absolutní výška zvuku je dost nesnadno určitelná, neboť slyšíme vždy velký počet shorků, z nichž prvá i druhá oktáva jsou velmi výrazné. Proto se děje notace v houslovém klíči, jako by šlo o „nárazový tón“ skutečných zvonů; spodní oktáva je skutečně velmi slabá, vyskytuje-li se vůbec.*“<sup>104</sup> Tento odstavec nám odpovídá na otázku, proč se trubcové zvony píší v houslovém klíči. Volba trubcových zvonů jako nástroje zvoleného pro part *Campane* v *Lašských tancích* tím pádem začíná být lehce zavádějící. Možné řešení nalezneme opět v téže kapitole *Moderní instrumentace*, kde se píše: „*Při nahrazování věžních zvonů jinými idiofony je nutno rozlišovat tzv. zvony hluboké, tj. takové, u nichž hluboký základní tón zřetelně zaznívá a má významný podíl na celkovém zvuku (zde jsou nejlepší náhražkou deskové zvony, obvykle z oceli, při pečlivě vybraném místě úderu a jeho správném provedení); jejich nárazový tón se pohybuje přibližně v malé oktávě, spodní oktáva tedy ve velké. Naproti tomu zvony vysoké jsou ony, při nichž dominuje nárazový, tedy poměrně vysoký tón. Přeje-li si orchestrátor mezi těmito typy rozlišovat, píše hluboké zvony v basovém klíči, vysoké zvony, pro něž jsou nejběžnějším zástupcem zvony trubcové [...], v klíči houslovém.*“<sup>105</sup>

Pokud tedy L. Janáček zvolil basový klíč záměrně, neměl by být teoreticky part *Campane* hrán na trubcové zvony, ale na zvony deskové.

Pro analýzu nahrávek byla zvolena kapesní partitura.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Supraphon, 1979, [s. 39].

<sup>103</sup> I když se tak mohou zkráceně označovat.

<sup>104</sup> RYCHLÍK, Jan a kolektiv. *Moderní instrumentace*. Praha, Panton, 1968, [s. 377].

<sup>105</sup> RYCHLÍK, Jan a kolektiv. *Moderní instrumentace*. Praha, Panton, 1968, [s. 377].

<sup>106</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Supraphon, 1979.

## 3.2. Nahrávka Lašských tanců z roku 1981

Dirigent: František Jílek

Státní filharmonie Brno

Hudební režie: Jaroslav Rybář

Zvuková režie: Václav Zamazal

Výroba kopie: Martin Klusák

Místo nahrávání: Studio Stadion Brno

Datum nahrávání: 7.-8. července 1979

Rok vydání nahrávky na gramofonové desce: 1981

Rok vydání nahrávky na CD: 1988

SPARS Code: AAD

Label: Supraphon<sup>107</sup>

Odkaz: <https://amup-naxosmusiclibrary-com.ezproxy.amu.cz/catalogue/item.asp?cid=11-0282-2>

První nahrávka byla vydána na CD v Supraphonu roku 1988. Nejde ale o první vydání nahrávky *Lašských tanců*. Ta byla oproti ostatním skladbám na tomto CD vydána již v roce 1981 na gramofonové desce.<sup>108</sup> Nahrávání *Lašských tanců* se Státní filharmonií Brno pod vedením Františka Jílka se uskutečnilo 7. a 8. července 1979 v brněnském nahrávacím studiu Stadion. Hudební režii měl na starost Jaroslav Rybář. Zvukovým režisérem byl Václav Zamazal. Na nahrávce je i rapsodie *Taras Bulba* ve které se také nachází varhany. Ty byly u této skladby dodatečně nahrány ve Dvořákově síni pražského Domu umělců.<sup>109</sup>

Jaroslav Rybář vzpomíná na zvukového mistra Václava Zamazala jako na zkušeného a všestranného zvukaře, který působil nejprve v Českém rozhlase, a poté v Supraphonu. „V.

---

<sup>107</sup> Discogs. Janáček\*, Brno State Philharmonic Orchestra, František Jílek – Sinfonietta / Taras Bulba / Lachian Dances [booklet, online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/12181647-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Brno-State-Philharmonic-Orchestra-Franti%C5%A1ek-J%C3%ADlek-Sinfonietta-Taras-Bulba-Lachian-Dances>

<sup>108</sup> Discogs. Janáček\* - Brno State Philharmonic Orchestra, František Jílek – Lachian Dances / Fiddler's Child / Ballad Of Blanik / Jealousy [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/13300469-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Brno-State-Philharmonic-Orchestra-Franti%C5%A1ek-J%C3%ADlek-Lachian-Dances-Fiddlers-Child-Ballad-O>

<sup>109</sup> Discogs. Janáček\*, Brno State Philharmonic Orchestra, František Jílek – Sinfonietta / Taras Bulba / Lachian Dances [booklet, online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/12181647-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Brno-State-Philharmonic-Orchestra-Franti%C5%A1ek-J%C3%ADlek-Sinfonietta-Taras-Bulba-Lachian-Dances>

*Zamazal byl rutinér. Byl z rozhlasu zvyklý při první chybě ihned zastavit. V rozhlase bylo zvykem při první chybě zastavit, vrátit se o dva takty, a jet dál. Už se neřešilo, jestli by nebylo dobré třeba v tom prvním úseku něco zdokonalit, ať už po technické nebo interpretační stránce. To prostě bylo bez chyby a jelo se dál. Takže co záběr, to stříh. V rozhlase se jednalo v podstatě o synonyma. V Supraphonu se při nahrávání na desky nahrával větší úsek. Soubor nebo orchestr hrál a nakonec se to samo zhroutilo, když to člověk nezastavil. Pak se tedy buď navázalo, nebo se vzal ještě jeden snímek, protože tam byla řada podařených míst, ale také tam byly nějaké chyby. [...] Pokud se chyba vyskytla znovu, tak se udělala oprava toho místa.*<sup>110</sup>

Na dirigenta Františka Jílka vzpomíná J. Rybář jako na velmi klidnou a vyrovnanou osobnost. Díky tomu probíhala komunikace bez problémů a v příjemné atmosféře.

Nahrávka *Lašských tanců* byla pořízena na analogový páskový magnetofon. Podle SPARS Code probíhala postprodukce také analogově. Mastering byl digitální. Zvukový obraz má díky dobovým možnostem nahrávací techniky typickou patinu magnetofonového záznamu, vyznačující se zrnitějším hřejivým zvukem a častými drobnými ruchy, které z dnešního pohledu mohou působit rušivě.

Při nahrávání byl orchestr včetně varhan<sup>111</sup> (*Požehnaný*) v obsazení bez nepovinného anglického rohu a basklarinetu (*Starodávny I.*). Party těchto nepovinných nástrojů jsou ale napsány tak, aby jejich nepřítomnost neochudila hudební průběh o důležitou složku.

Při prvním poslechu této nahrávky můžou posluchači uniknout její pozitivní rysy, které jsou narušovány častými ruchy. Ty jsou způsobeny buď nahrávací technikou, například slyšitelné stříhy, možné poškození magnetofonového pásu nebo přebuzení způsobené silnou dynamikou. Ruchy můžou být přirozeně způsobeny i hrou na hudební nástroje. Dalším negativem nahrávky je často nedostatečně slyšitelná harfa, která patrně neměla vlastní spotový mikrofon a ve zvukové mase orchestru téměř zaniká. Violoncella mají místy nepříjemně drsný zvuk, což mohlo být způsobeno nahrávací technikou a přílišným zkonkrétněním hudebních nástrojů. Tympány mohly být také konkrétnější. Varhany zní v dynamickém poměru se zvukem orchestru přirozeně.

Mezi negativa interpretačního pojetí patří často se objevující nízká či nesjednocená intonace houslí ve vyšší poloze. Tentýž faktor se vyskytuje dále u klarinetů a lesních rohů.

---

<sup>110</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.

<sup>111</sup> Od této kapitoly budou používány pouze české názvy hudebních nástrojů.

Dalším negativem je nedodržování předepsané artikulace v houslích. To ale může být odůvodněno tím, že při nahrávání měl dirigent k dispozici jinou partituru, nebo jinak upravenou artikulaci smyčců. Tympány vyznívají odměřeně. Jejich part mohl být hrán razantněji, živěji. Z hlediska agogiky je diskutabilní zpomalení v závěru některých tanců, přesto že v partituře není žádné zpomalení předepsáno. Jedná se zřejmě o subjektivní pojetí dirigenta Františka Jílka, který jako odborník na Janáčkovu dílo mohl mít k těmto změnám odůvodnění. Z obecného pohledu ale můžeme tvrdit, že tím jde proti hlavním osobitým rysům Janáčkovy hudby, a tím je stříhovost a zkratkovitost. Dynamický průběh mohl být, co se týče detailů, expresivnější.

Za hodnotnou lze považovat plasticitu zvukového obrazu, kterého bylo docíleno jak interprety, kteří díky pečlivému nastudování dynamicky odstínili hierarchii jednotlivých vrstev a hlasů, tak nahrávacím týmem, který vhodným umístěním mikrofonů a mixáží tuto hierarchii podtrhl. Délka dozvuku je přijatelná. Velmi citlivým nástrojem je lyra, která se obecně svou barvou nepojí se zvukem orchestru a přirozeně z něj vyčnívá. Na nahrávce zní ale dynamicky přijatelně, protože její part je proveden převážně v tiché dynamice. Podobně i zvuk varhan, není hřmotný, ale není ani nepřehlédnutelný. V kontextu lidových tanců tak vyznívají varhany přirozeně.

Z hlediska interpretace působí zvolená tempa a jejich průběh efektně a přesvědčivě. Ta se v zásadě drží předepsaných tempových indikací. Předepsaná agogika jako *acceleranda* či *ritardanda* jsou provedena tak, že vytváří plynulé přemostění mezi jednotlivými tempově odlišnými hudebními bloky.

S přihlédnutím na možnosti tehdejší nahrávací techniky, a tedy bez ohledu na dnešní vysoko postavenou laťku esteticky vyhovujících norem zvukového záznamu, je tato nahrávka *Lašských tanců* z roku 1981 velmi cenná. Plně slouží hudebnímu dílu a jejímu autorovi. Toho bylo docíleno jak pochopením a pojetím hudebního díla interprety, tedy Státní filharmonii Brno pod vedením dirigenta Františka Jílka, tak i přístupem a zpracováním snímku nahrávacím týmem, tedy Jaroslavem Rybářem a Václavem Zamazalem.

### 3.3. Nahrávka Lašských tanců z roku 2008

Dirigent: Jakub Hrůša

Filharmonie Brno

Hudební režie: Jaroslav Rybář

Zvuková režie: Stanislav Sýkora

Asistent zvuku: Jiří Hesoun

Producer: Matouš Vlčinský

Místo nahrávání: Stadion Brno

Datum dokončení: 13. dubna 2008

Rok vydání: 2008

SPARS Code: DDD

Label: Supraphon Music a.s.<sup>112</sup>

Odkaz: <https://amup-naxosmusiclibrary-com.ezproxy.amu.cz/catalogue/item.asp?cid=SU3923-2>

Druhá nahrávka *Lašských tanců* v interpretaci Filharmonie Brno<sup>113</sup> s dirigentem Jakubem Hrůšou je z roku 2008. Nahrávka byla pořízena ve studiu Stadion Brno a byla dokončena v roce 2008. Hudební režii měl na starost Jaroslav Rybář. Zvukovým režisérem byl Stanislav Sýkora.

Dirigent Jakub Hrůša<sup>114</sup> byl v 2008 už suverénní a etablovanou osobností. Kromě *Lašských tanců* je na CD i Janáčkova rapsodie *Taras Bulba*, ve které jsou také varhany. Kvůli pochybení produkce se na poslední chvíli zjistilo, že varhany ve studiu Stadion Brno, tedy v místě nahrávání, jsou v dezolátním stavu a tedy nepoužitelné. Varhany proto byly nahrány zvlášť na playback v Besedním domě a až v postprodukcí byly varhany přidány do nahrávky.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Discogs. Leoš Janáček, Jakub Hrůša, Brno Philharmonic Orchestra\* – *Lachian Dances; The Cunning Little Vixen; Taras Bulba* [booklet, online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/9577650-Leo%C5%A1-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Jakub-Hr%C5%AF%C5%A1a-Brno-Philharmonic-Orchestra-Lachian-Dances-The-Cunning-Little-Vixen-Ta>

<sup>113</sup> Do roku 2006 Státní filharmonie Brno.

<sup>114</sup> S Jakubem Hrůšou spolupracoval Jaroslav Rybář už vícekrát. Nahráli spolu s Pražskou komorní filharmonií například serenády Antonína Dvořáka. Tyto nahrávky byly pořízeny ve Studiu Českého národního symfonického orchestru v Hostivaři. Jedná se o nahrávky z roku 2007. Číslo nosiče: SU 3932-2.

<sup>115</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.

Tento postup vystihuje věta Jaroslava Rybáře: „*Bylo to naprosto šílený.*“<sup>116</sup> Ještě mnoho let před tímto nahráváním zde s Fr. Jílkem nahrával Janáčkovu *Glagolskou mši*.<sup>117</sup> *Postludium* se ale kvůli bídnému stavu varhan už v té době muselo nahrát zvlášť, a to v pražském Rudolfinu. *Credo*, kde jsou také varhany, se ale ještě v brněnském Stadionu nahrát dalo.

Zvukový mistr Stanislav Sýkora aj. Rybář byli dobří přátelé. Pan Rybář vzpomíná na S. Sýkoru jako na člověka, který si stál pevně za svým názorem. „*Dalo víc práce přemluvit ho [...], než když jsem točil s Václavem Roubalem.*“<sup>118</sup>

Všechny fáze nahrávacího procesu probíhaly podle SPARS Code digitální cestou, tedy jak samotné nahrávání, tak i postprodukce a mastering. Lze tedy očekávat zvukový obraz odpovídající dnešním estetickým normám, které nepřipouští častý výskyt nepatřičných ruchů či slyšitelných stříhů a vyžadují plynulý tok zvukové informace s co nejmenším počtem interpretačních pochybení. U této nahrávky jsou v orchestru přítomné nepovinné nástroje, anglický roh a basklarinet.

Tato nahrávka *Lašských tanců* z roku 2008 má mnoho pozitivních ale i negativních rysů. Co se týká zvukového obrazu, vyskytuje se na nahrávce nemalý počet rušivých elementů, které nelze jednoznačně přisoudit hudebním nástrojům. Dále je to velké množství jasných, nebo diskutabilních slyšitelných stříhů, které narušují plynulý tok hudby. Jejich častý výskyt je trochu nepochopitelný s ohledem na možnosti, které nabízí digitální postprodukce, mezi něž patří i možnost vracet a mazat provedené zásahy do nahraného materiálu. Stříhy se často prozrazují i díky dlouhému dozvuku. Zvuková plasticita orchestru je velmi zdařilá a pouze místy se dá diskutovat o případném zkonkrétnění důležitých hlasů. Co se týká konkrétních hudebních nástrojů, zní lyra z hlediska způsobu sejmutí velmi přívětivě. Pokud je místy výraznější, je to způsobeno interpretací, a nikoli nahrávací technikou či případně mixem. Harfa je kromě několika míst převážně zřetelná, někdy, ve snaze o zkonkrétnění, až příliš. Varhany v tanci *Požehnaný*, které byly natočeny na playback v Besedním domě a až následně přidány do nahrávky, mají v kontextu lidových tanců příliš majestátní a mohutný zvuk. V průběhu tance působí varhany přirozeně jako součást orchestru, ale v závěrečných takttech se kvůli dlouhému doznívání jejich dodatečné smíchání do nahrávky prozrazuje. Konkrétnímu a zřetelnému vyznění tympanů napomáhá především výrazné dynamické ztvárnění spíše z interpretačního

---

<sup>116</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.

<sup>117</sup> Jedná se o nahrávku z roku 1980 se Statní filharmonií Brno, Pražským filharmonickým sborem a sólisty Josefem Veselkou, Gabrielou Beňačkovou, Evou Randovou a Vilémem Příbylem.

<sup>118</sup> RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.

hlediska. Barva Smyčců působí občas nelibozvučně. Ta byla způsobená buď nesjednocenou intonací, nebo přílišnou konkrétností hudebních nástrojů. Z hlubších smyčců jsou dostatečně konkrétní violoncella, violy už méně. Z dřev jsou celkově nejvýraznější flétny, klarinety a fagoty. Z žesťových nástrojů vynikají lesní rohy. Celkově je orchestrální zvuk jemný, plastický, ale zároveň kompaktní, čímž na posluchače přenáší ucelenou zvukovou informaci.

Z hlediska interpreta je zde na místě vzdát hold dirigentu Jakubu Hrušovi a jeho pečlivému nastudování dynamického průběhu, díky kterému tak *Lašské tance* přirozeně dýchají. Jeho tempové pojetí je spíše romantizujícího charakteru, které se projevuje především ke konci některých tanců, jejichž závěr je zbytečně pompézní. Zároveň jsou tato tempová zpomalení často volena z vlastní dirigentovy vůle a v partituře se nevyskytují. Zvolená tempa jsou velmi kontrastní a často nekorrespondují s tempovými indikacemi v notovém zápisu. Artikulace a zřetelnost drobných rytmických hodnot je převážně velmi precizní.

Tato nahrávka *Lašských tanců* z roku 2008 je velmi hodnotná, a to jak v osobitém pojetí zvukového obrazu, tak v osobitém pojetí interpretačním. Otevírá však zároveň otázku, do jaké míry může interpret zasahovat do notového zápisu a tím jít proti záměru autora prováděné skladby; zda se jedná o interpretovu libovůli, či o jeho snahu zdůraznit jinak těžko postřehnutelné rysy dané kompozice. Zde totiž nejde o jednorázové koncertní provedení, kdy mohou být experimenty následně zavrženy. Jedná se o „zvukový záznam“, který tu byl, je a bude, a proto mohl a může ovlivnit další generace interpretů a posluchačů.

## 4. Srovnání nahrávek Lašských tanců

Tato kapitola se bude věnovat srovnání dvou nahrávek *Lašských tanců* L. Janáčka z roku 1981 a z roku 2008. Cílem je konfrontace kladů a záporů obou nahrávek a objasnění jejich odlišností či podobností v celkovém zpracování.

### 4.1. Srovnání zvukového obrazu nahrávek

Tato podkapitola se zaměřuje na zvukové pojetí nahrávek, konkrétně na akustický prostor Studia Stadion Brno, ve kterém vznikly, zřetelnost nástrojových skupin orchestru apod.

Na nahrávce z roku 2008 je evidentně delší dozvuk, než na nahrávce z roku 1981. To mohlo být způsobeno i tím, že byl delší dozvuk uměle přidán. Je však otázkou, jestli ku prospěchu, nebo ke škodě. Kvůli patrně původnímu delšímu dozvuku se místy rozmazává konkrétnost a zřetelná artikulace nástrojů, například tympanů. Kvůli delšímu dozvívání jsou navíc často slyšet místa stříhů, protože dozvuk je v pokračujícím záběru náhle utlumen.

Na nahrávce z roku 1981 je dozvuk přiměřený a nijak nepotírá zřetelnost artikulace hudebních frází. I u této nahrávky se vyskytuje řada míst, kde bychom mohli mluvit o nevhodně provedenému, tedy slyšitelnému stříhu. U této nahrávky je to ale mnohem více pochopitelné, protože stříh probíhal mechanicky pomocí nůžek a nikoliv digitálně jako u postprodukce nahrávky z roku 2008, kde se paradoxně vyskytuje nemalé množství očividných slyšitelných stříhů. Na nahrávce z roku 1981 se vyskytuje i záběr s výraznou chybou, špatnou notou (*Starodávný (I.), Lyra*)<sup>119</sup>. Výběr záběru už díky přestřížení pásku patrně nešlo vrátit tak, jak to umožňuje digitální zpracování.

Zvukový obraz je na nahrávce z roku 2008 jemnější, zvuk orchestru je celkově vyrovnanější oproti nahrávce z roku 1981. Tam je zvukový obraz o poznání drsnější, zrnitější. To však není výtkou ani pochvalou, protože tyto faktory určovaly možnosti nahrávací techniky té či oné doby. Přesto bychom u nahrávky z roku 2008 očekávali menší výskyt ruchů, než se na nahrávce fakticky vyskytuje.

Co se týká zvukové plasticity, je na obou snímcích znát snaha o „zkonkréťňování“ důležitých hlasů hudební faktury, a tedy snaha zvýraznění hudební struktury skladby a jejího tektonického průběhu. U nahrávky z roku 1981 jsou díky výraznému mixu relativně zblízka snímaných hlasů zvýrazněny i nelibozvučné barvy některých nástrojů. U nahrávky z roku 2008

---

<sup>119</sup> V partituře takt 151. Čas na nahrávce: [03:38-03:42].



není konkrétnost hudebních nástrojů tak výrazná, přesto znatelná a dostačující. Z hlediska mixu sólových nástrojů je nejdůležitějším místem závěrečná část tance *Starodávny (I.)*, kde jsou především sólové housle, dále flétna, hoboj a lesní roh. Na nahrávce z roku 1981 je z hlediska konkrétnosti nástrojů toto místo vydařenější, než na nahrávce z roku 2008.

Z hlediska zřetelnosti jsou problematickými nástroji harfa, která ve zvukové masě orchestru obecně lehce zaniká. Na nahrávce z roku 1981 harfa není místy vůbec slyšet. Naopak na nahrávce z roku 2008 je harfa slyšet jasně a konkrétně, někdy až příliš zřetelně, nepřírozně. Dále je to lyra, která naopak svou barvou z orchestru výrazně vyčnívá. Lyra zní na nahrávce z roku 2008 obecně velmi jemně a co se týká hlasitosti, přiměřeně. Na snímku s Fr. Jílkem je lyra také dynamicky přiměřená. U obou nahrávek by ale mohla být lyra v tanci *Starodávny (I.)* dynamicky slabší.

## 4.2. Srovnání interpretačního pojetí nahrávek

Hlavní rozdíl v interpretačním pojetí je po stránce dynamické. Na nahrávce z roku 2008 je slyšet mnohem pečlivější nastudování a provedení dynamického průběhu. J. Hruša dokázal zvýraznit i neobvyklé drobné dynamické detaily, jako například akcenty v lesních rozích v tanci *Pilky*, kde jsou důrazy nikoli na začátku tónů, ale až po ligatuře.<sup>120</sup> Dynamickému ztvárnění na nahrávce z roku 1981 nelze obecně nic vytknout, není však ale ani nijak výrazné. Je nutné dodat, že dynamickému vytvarování mohl sekundárně dopomoci i nahrávací tým, podle možností použité nahrávací techniky.

Artikulace je na nahrávce z roku 2008 převážně dodržena a jen velmi zřídka se odchyluje od notového zápisu. Na nahrávce z roku 1981 artikulace předepsaná v partituře ale často neodpovídá, především artikulaci smyčců. Týká se to kupříkladu prvních taktů tance *Starodávny (I.)*, které naopak s interpretací na nahrávce z roku 2008 korespondují. Společně mají nahrávky parametr intonační, kdy na obou nahrávkách nejsou intonačně čisté tóny ve vysokých polohách houslí. Výraznější nedokonalá intonace se u obou nahrávek týká i klarinetů, či lesních rohů.

Co se týká agogiky, provedení míst s předepsaným *accelerando*, *stringendo* nebo *ritardando*, je na nahrávce z roku 2008 mnohem expresivnější a působivější. U obou nahrávek vytvářejí plynulé přemostění do následujících dílů tance s novou tempovou indikací. Otázkou je zrychlení tempa v tanci *Starodávny (I.)*, před částí označenou *Vide*, která je tedy

---

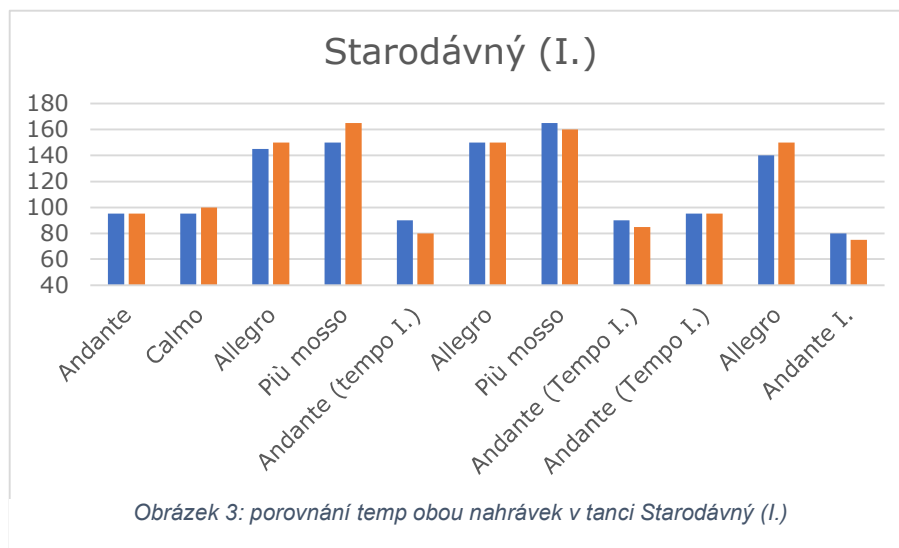
<sup>120</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Supraphon, 1979, [s. 108].

vynechávána a za ní následuje část s tempovou indikací *Andante (Tempo I.)*, do které ale zmíněné *accelerando*, pokud je dodrženo *Vide*, přirozeně nesměřuje.<sup>121</sup> U obou nahrávek je toto *accelerando* dodrženo a dochází tak k náhlému a nepřirozenému zpomalení tempa. K přirozené návaznosti by stačilo vynechání *accel.*, které se logicky vztahuje k části s označením *Vide*. Charakteristická a společná je pro obě interpretační pojetí záliba ve zpomalování, zatěžkání temp na konci tanců, přičemž tato zpomalení nejsou v tancích předepsána. To se týká tanců *Starodávny (I.)*, *Požehnaný* a tance *Pilky*. Tato manýra výrazně kontrastuje s hlavními rysy Janáčkovy kompoziční techniky, a těmi jsou úsečnost a zkratovitost. V obou případech se tedy jedná o výrazný zásah do kompozičního záměru autora skladby.

### 4.3. Srovnání tempového průběhu

V této kapitole budou porovnány tempa jednotlivých tanců, přičemž záměrem je poukázat na větší odchylky. Zvolená tempa tanců jsou přehledně uvedena v samostatných tabulkách.

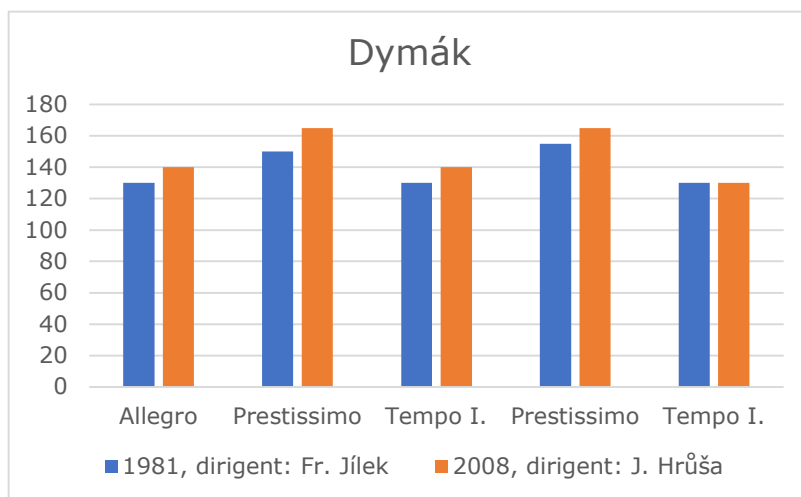
Digitálním metronomem byly měřeny několikataktové úseky od konkrétní tempové indikace. Pro vyhnutí se nadbytečné komplikovanosti při určování temp bylo nejmenší jednotkou určeno 5 BPM. Jednotlivá tempa jsou tak zaokrouhlována. Například pokud je tempo 64 BPM, zaokrouhlilo se na 65 BPM. V grafech jsou číselné údaje ve svislém sloupci, vyznačující BPM, tedy počet úderů za minutu. Ve vodorovném sloupci jsou vyznačeny tempové indikace v pořadí, v jakém jsou vyznačeny v partituře daného tance.



<sup>121</sup> JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Supraphon, 1979, [s. 34-36].

Starodávny (I.) je z hlediska tempového průběhu nejproměnlivější. Velký rozdíl je v prvně se objevující tempové indikaci *Più mosso*. Rozdíl je přibližně 15 BPM. Na nahrávce s Fr. Jílkem jsou tempa *Andante* a *Calmo* v zásadě totožná. Mělo by ale logicky dojít ke zpomalení tempa. Na nahrávce s J. Hrůšou, je tempo v části *Calmo* dokonce rychlejší, než tempo předchozí, což jde proti notovému zápisu. Na nahrávce s J. Hrůšou jsou rozdíly mezi rychlými tempy a tempy *Andante* kontrastnější, než na nahrávce s Fr. Jílkem.

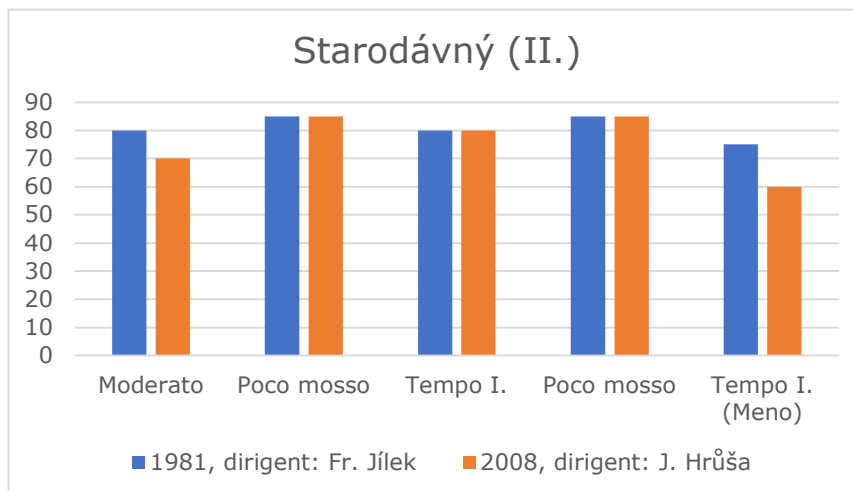
U tance *Požehnaný* je pouze jedna tempová indikace. Oproti Fr. Jílkovi zvolil J. Hrůša znatelně rychlejší tempo. Rozdíl je přibližně 25 BPM.<sup>122</sup>



Obrázek 4: porovnání temp obou nahrávek v tanci *Dymák*

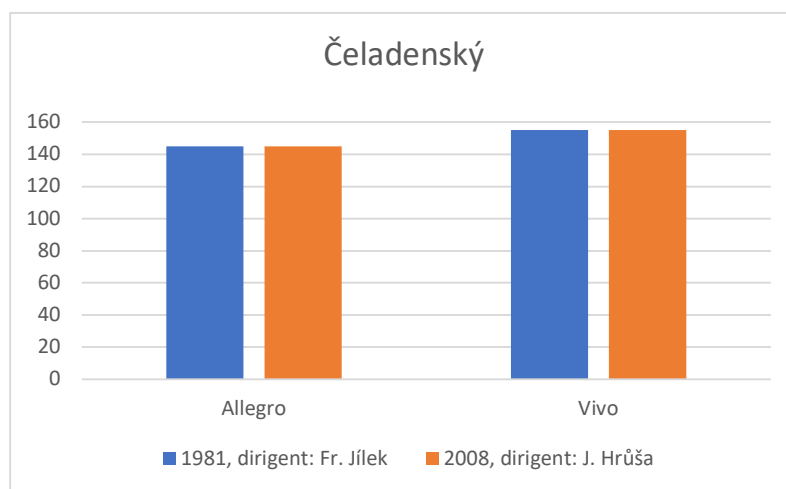
Z grafu můžeme vyvodit, že na nahrávce tance *Dymák* z roku 1981 jsou tempa, kromě tempa posledního, pomalejší, než na nahrávce z roku 2008. Poslední tempo je u obou nahrávek přibližně totožné.

<sup>122</sup> Na nahrávce z roku 1981 je přibližné počáteční tempo 100 BPM. Na nahrávce z roku 2008 je přibližné tempo 125 BPM.



Obrázek 5: porovnání temp obou nahrávek v tanci Starodávny (II.)

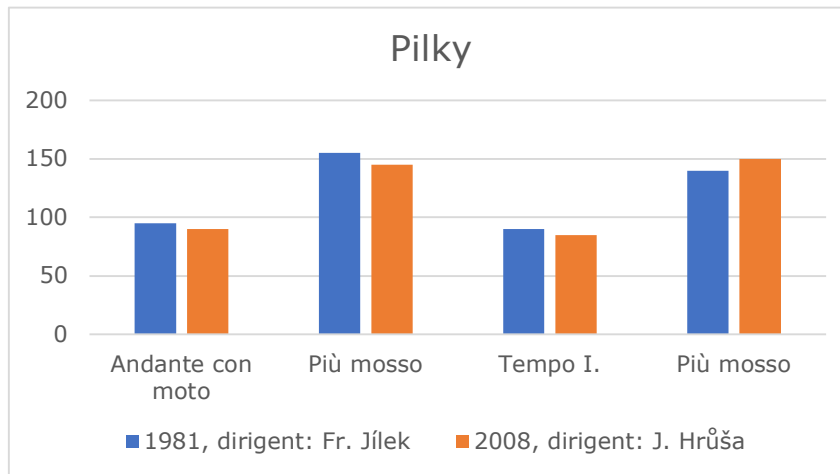
U porovnání zvolených temp na nahrávkách tance *Starodávny (II.)* platí totéž, co u nahrávek tance *Starodávny (I.)*, a to větší tempové kontrasty na nahrávce z roku 2008. Zajímavá jsou přibližně stejná tempa v místech s tempovou indikací *Poco mosso*. Výrazný rozdíl je v pojetí temp *Moderato* a *Tempo I. (Meno)*. U prvního tempa je rozdíl cirká 10 BPM, u druhého dokonce 15 BPM.



Obrázek 6: porovnání temp obou nahrávek v tanci Čeladenský

U tance *Čeladenský* jsou zvolená tempa na obou nahrávkách v zásadě totožná.

U posledního tance je zajímavý „rozdíl rozdílů“ mezi tempy *Più mosso*, kdy je poprvé rychlejší tempo na nahrávce s Fr. Jílkem, zatímco tempo na nahrávce z roku 2008 je pomalejší. Při návratu *Più mosso* v závěru tance se ale rozdíl otočí, tempo na nahrávce z roku 2008 je rychlejší, zatímco na nahrávce z roku 1981 pomalejší.



Obrázek 7: porovnání temp obou nahrávek v tanci Pilky

## 5. Závěr

Jelikož o Jaroslavu Rybářovi nebyl doposud napsán rozsáhlejší a podrobnější text, bylo cílem této bakalářské práce uceleně pojmout hudební činnost Jaroslava Rybáře coby hudebního režiséra a skladatele. Jeho hudebně režijní činnosti byl věnován větší prostor. Pomocí rešerší i analýz byly zjištěny a zmíněny důležité mezníky, ale i kuriózní momenty z Rybářovy hudebně-režijní dráhy. Ta zahrnují výběr nahrávek jak z Rybářova působení v Supraphonu, tak i nahrávky vzniklých ve spolupráci s dalšími nahrávacími společnostmi. V návaznosti na to se podařilo získat informace o spolupráce s významnými interprety a hudebními tělesy.

Analýza i srovnání nahrávek *Lašských tanců* byla pojmána co nejobektivněji, vycházejíc při tom z porovnávání zvukových nahrávek s notovým zápisem. Nyní by bylo na místě rozhodnout, která nahrávka *Lašských tanců* je kvalitnější jak z hlediska interpretačního, tak i z hlediska zvukového záznamu a celkového zpracování. Prostřednictvím analýzy a srovnání jsme zjistili, že se nahrávky *Lašských tanců* v mnoha aspektech shodují, ale i rozcházejí. Při jejich závěrečném srovnání bylo možné si uvědomit rychlý vývoj nahrávací techniky a všech fází nahrávacího procesu, včetně možného vlivu hudebního režiséra a dalších členů nahrávacího týmu na výslednou podobu nahrávek. Obě nahrávky mají výrazný podíl jak pozitivních, tak negativních faktorů. V obou nahrávkách se vyskytují výrazné ruchy a střihy. Intonace není u konkrétních hudebních nástrojů místy dokonalá. Zvuk orchestru je u obou nahrávek plastický a zvukový obraz je s přihlédnutím na možnosti nahrávací techniky té či oné doby kvalitní. Pokud bychom ale přehlédlí nahrávací techniku a možnosti postprodukce, je možné konstatovat, že nahrávka z roku 1981 je méně kvalitní, protože se v ní objevuje jasná nepatřičná interpretační chyba (*Starodávny (I.)*, výrazná chyba v partu lry). Dále zde velmi často zaniká harfa a místy není téměř postřehnutelná. Kromě ruchů dochází také na nahrávce i k nepříjemnému faktoru přebuzení. To nemůžeme tvrdit u nahrávky z roku 2008, kdy k tak výrazné chybě, ani přebuzení nedochází a harfa je zřetelně slyšet. U této nahrávky je navíc velmi působivý dynamický průběh. Jedná se jen o pár vybraných výrazných faktorů, které přesto můžou objektivně rozhodnout, která z nahrávek je kvalitnější.

Je ale nutné si připustit, že rozbor, kterému byly obě nahrávky podrobeny, opomíjí subjektivní estetický názor posluchačů, který se liší poslechovou zkušeností, hudebním vzděláním a emotivním cítěním, které je s poslechem hudby přirozeně spjata a které bylo při analýze nahrávek v podstatě opomíjeno.

Obě nahrávky jsou hodnotné, protože na obou je zaznamenána tatáž skladba v provedení téhož orchestru na témže místě a se stejným hudebním režisérem, Jaroslavem

Rybářem. Jsou jedním z mnoha zdrojů, díky kterým můžeme pochopit jak vývoj interpretační, tak i vývoj nahrávací techniky, její možnosti a omezení během záznamu i postprodukce. A konečně i vlivu nahrávacího týmu na výsledné vyznění zaznamenané skladby, na jejíž finální podobě se nepochybně podílí.

Vybrané nahrávky jsou však pouhými „kapkami v moři“ nahrávek, na kterých se J. Rybář jako hudební režisér podílel. Pro opravdu objektivní zhodnocení hudebně-režijního přístupu J. Rybáře by bylo nutné provést důkladnou analýzu mnoha dalších nahrávek, ne-li všech. Tato práce proto může sloužit i jako inspirace a podklad pro tvorbu dalších textů zabývajících se hudebním režisérem a skladatelem J. Rybářem. Samotná skladatelská tvorba Jaroslava Rybáře by si zasloužila samostatnou literární publikaci.

## Seznam použitých zdrojů

### Knihy

- RYCHLÍK, Jan a kolektiv. *Moderní instrumentace*. Praha, Panton, 1968.
- VYSLOUŽIL, Jiří, KUČERA, Václav, PETR, Zdeněk. *Čeští skladatelé současnosti*. Praha, Panton, 1985.

### Studie

- VIČAR, Jan, ed. *Generace? : česká skladatelská generace sedmdesátých let 20. století v odstupu čtyř desetiletí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7331-461-3.

### Nepublikovaný odborný text

- RYBÁŘ, Jaroslav. *Nahrávání, hudba, režie* [nepublikovaná odborná literatura]. Praha, HAMU, 2013.

### Periodika

- DEHNER, Jan. *o řádu v komponování s jaroslavem rybářem*. In: *Opus Musicum* 11, 1979, č. 5, [s. 148–50]. ISSN 0862-8505.
- POKORA, Miloš. *On the Compositional Poetics of Jaroslav Rybář*. In: *Czech Music*. Praha, 1998, č. 4, [s. 6–7]. ISSN 1211-0264.
- (red): *JANÁČKOVA orchestrální díla*. In: *Gramorevue* 29, 1993, č. 6, [s. 5]. ISSN 0323-0783.
- RYBÁŘ, Jaroslav: *O motýlu, který dupal*. In: *Gramorevue* 27, 1991, č. 3, [s. 6]. ISSN 0323-0783.
- ŠÍP, Ladislav: „*Hudba musí být krásná...*“ *K vydání dvou Smyčcových kvartetů Bohuslava Martinů*. In: *Gramorevue* 18, 1982, č. 8, [s. 10]. ISSN 0323-0783.

### Hudebniny

- JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Orbis, 1951.



- JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [kapesní partitura]. Praha, Supraphon, 1979.
- JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [partitura]. Praha, Editio Supraphon, 1982.
- RYBÁŘ, Jaroslav. *DUE MOVIMENTI pro akordeon* [hudebnina, autograf]. Praha, Český hudební fond, 1975.
- RYBÁŘ, Jaroslav. *Helix. Tři skladby pro dva klavíry* [hudebnina].
- RYBÁŘ, Jaroslav. *Sette elementi continuali per pianoforte* [hudebnina, autograf].
- RYBÁŘ, Jaroslav. *Toccaty pro klavír* [hudebnina, online].

## Booklety

- Discogs. *Janáček\*, Brno State Philharmonic Orchestra, František Jílek – Sinfonietta / Taras Bulba / Lachian Dances* [booklet, online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/12181647-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Brno-State-Philharmonic-Orchestra-Franti%C5%A1ek-J%C3%ADlek-Sinfonietta-Taras-Bulba-Lachian-Dances>
- Discogs. *Leoš Janáček, Jakub Hrůša, Brno Philharmonic Orchestra\* – Lachian Dances; The Cunning Little Vixen; Taras Bulba* [booklet, online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/9577650-Leo%C5%A1-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Jakub-Hr%C5%AF%C5%A1a-Brno-Philharmonic-Orchestra-Lachian-Dances-The-Cunning-Little-Vixen-Ta>
- MLEJNEK, Karel. *ČESKÁ SOUDOBA HUDBA – ATELIER I.* [CD, booklet]. Praha, Český rozhlas, 1999, CR 0115-2 131.
- Naxos. *JANÁČEK, L.: JANÁČEK, L.: Lachian Dances / The Cunning Little Vixen Suite (arr. Fr. Jílek) / Taras Bulba (Brno Philharmonic, Hrůša)* [online, backcover image]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://cdn.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/pdf/rear/SU3923-2r.pdf>
- RYBÁŘ, Jaroslav: *Chamber Music* [CD, booklet]. Praha. Studio MATOUŠ, 1998, MK 0050 – 2 131.
- SMOLKA, Jaroslav. *ČESKÁ SOUDOBA HUDBA. ateliér 90* [CD, booklet]. Praha, Český rozhlas, 1997, CR 0069-2 031.

## Internetové zdroje

- Contemporary Classical Music. *Gratulační koncert k 80. narozeninám Jaroslava Rybáře* [online]. [cit. 9.1.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=jysXcovvK5g>
- ČÍHAL, Petr. *Rybář, Jaroslav* [online]. Český hudební slovník Copyright © [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: [https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record\\_detail&id=8078](https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=8078)
- Discogs. *Janáček\* - Brno State Philharmonic Orchestra, František Jílek – Lachian Dances / Fiddler's Child / Ballad Of Blaník / Jealousy* [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/13300469-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Brno-State-Philharmonic-Orchestra-Franti%C5%A1ek-J%C3%ADlek-Lachian-Dances-Fiddlers-Child-Ballad-O>
- Discogs. *Janáček\*, Brno State Philharmonic Orchestra, František Jílek – Sinfonietta / Taras Bulba / Lachian Dances* [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/12181647-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Brno-State-Philharmonic-Orchestra-Franti%C5%A1ek-J%C3%ADlek-Sinfonietta-Taras-Bulba-Lachian-Dances>
- Discogs. *Leoš Janáček, Jakub Hrůša, Brno Philharmonic Orchestra\* – Lachian Dances; The Cunning Little Vixen; Taras Bulba* [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/9577650-Leo%C5%A1-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Jakub-Hr%C5%AF%C5%A1a-Brno-Philharmonic-Orchestra-Lachian-Dances-The-Cunning-Little-Vixen-Ta>
- Discogs. *Rodrigo\*, Gerald Garcia, Slovak State Philharmonic Orchestra (Košice)\*, Peter Breiner – Concierto De Aranjuez* [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/15043143-Rodrigo-Gerald-Garcia-Slovak-State-Philharmonic-Orchestra-Ko%C5%A1ice-Peter-Breiner-Concierto-De-Aranjue>
- Discogs. *Wihan Quartet – Plays The Beatles* [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/15906231-Wihan-Quartet-Plays-The-Beatles>
- GOLDSCHIEDER, Alexander: *Jiří Bělohávek (35) Nahrávání* [online]. KlasikaPlus [cit. 9.1.2023]. Dostupné z: <https://www.klasikaplus.cz/serial/item/6675-alexander-goldschieder-jiri-belohlavek-35-br-nahravani>
- Mini Gramorevue. *20. výročí nominace desky Supraphonu na cenu Grammy* [online]. [cit. 9.1.2023]. Dostupné z: <https://minigramorevue.cz/aktuality/308/>

- Musicbase. *RYBÁŘ JAROSLAV* [online]. Hudební informační středisko musicbase.cz [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.musicbase.cz/skladatele/827-rybar-jaroslav/>
- RYBÁŘ, Jan. *Životopis* [online]. [cit. 9.0.2023]. Dostupné z: <http://www.jan-rybar.cz/index.html>
- Umělecká beseda. *Rybář Jaroslav - hudební skladatel* [online]. Spolek hudebních, výtvarných a literárních umělců, Umělecká beseda [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.umeleckabeseda.cz/rybar-jaroslav->
- Wiki. *Lira (Ukrainian instrument)* [online]. Wikipedia [cit. 03.01.2022]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lira\\_%28Ukrainian\\_instrument%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Lira_%28Ukrainian_instrument%29)

## Zvukové záznamy

- Naxos. *JANÁČEK, L.: Lachian Dances / The Cunning Little Vixen Suite (arr. F. Jílek) / Taras Bulba (Brno Philharmonic, Hrůša)* [online]. [cit. 27.11.2022]. katalogové číslo SU3923-2. Dostupné z: <https://amup-naxosmusiclibrary-com.ezproxy.amu.cz/catalogue/item.asp?cid=SU3923-2>
- Naxos. *JANÁČEK, L.: Sinfonietta / Taras Bulba / Lachian Dances (Brno Philharmonic, Jílek)* [online]. [cit. 27.11.2022]. katalogové číslo 11-0282-2. Dostupné z: <https://amup-naxosmusiclibrary-com.ezproxy.amu.cz/catalogue/item.asp?cid=11-0282-2>
- RYBÁŘ, Jaroslav: *Chamber Music* [CD]. Praha. Studio MATOUŠ, 1998, MK 0050 – 2 131.
- RYBÁŘ, Jaroslav. *ČESKÁ SOUDOBA HUDBA – ATELIER I.* [CD]. Praha, Český rozhlas, 1999, CR 0115-2 131.
- RYBÁŘ, Jaroslav. *ČESKÁ SOUDOBA HUDBA. ateliér 90* [CD]. Praha, Český rozhlas, 1997, CR 0069-2 031.
- RYBÁŘ, Jaroslav. *Jaroslav Rybář - Symfonie (1968)* [online]. [cit. 27.11.2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=T8acidNKm0Y>

## Rozhovor

- RYBÁŘ, Jaroslav. *Rozhovor Jaroslava Rybáře se synem Janem Rybářem* [audiozáznam]. Leden, 2023.
  - o Z toho pramene bylo čerpáno především v životopise, v kapitolách zabývajících se hudební režii a v úvodu k analyzovaným nahrávkám.

## Seznam vyobrazení

*Obrázek 1: notová ukázka z kritického vydání partitury, 1. strana, party lesních rohů*

- JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [partitura]. Praha, Editio Supraphon, 1982, [s. 1].

*Obrázek 2: notová ukázka z kritického vydání partitury, 6. strana, party klarinetů a basklarinetu*

- JANÁČEK, Leoš. *Lašské tance* [partitura]. Praha, Editio Supraphon, 1982, [s. 6].

*Obrázek 3: porovnání temp obou nahrávek v tanci Starodávný (I.)*

*Obrázek 4: porovnání temp obou nahrávek v tanci Dymák*

*Obrázek 5: porovnání temp obou nahrávek v tanci Starodávný (II.)*

*Obrázek 6: porovnání temp obou nahrávek v tanci Čeladenský*

*Obrázek 7: porovnání temp obou nahrávek v tanci Pilky*

## Přílohy

### A) Údaje k analyzovaným nahrávkám Lašských tanců Leoše Janáčka<sup>123</sup>

Název	Interpreti	Vlastník	Dokončení	Místo nahrání	1. rok vydání	Původní využití
Lašské tance	Filharmonie Brno / František Jílek	SUPRAPH ON a.s.	08.07. 1979	Studio Stadion Brno	1981	1110 2840
Lašské tance	Filharmonie Brno / Jakub Hrůša	SUPRAPH ON a.s.	13.04. 2008	Stadion Brno	2008	SU 3923-2

---

<sup>123</sup> Tabulku v prosinci roku 2022 vytvořil a zpřístupnil Tomáš Rulf, vedoucí manažer dokumentace v Suprapnohu. Seznam obsahuje 1615 samostatných položek, a proto nemůže být součástí této práce.

## B) Vlastní seznam skladeb Jaroslava Rybáře

NÁZEV	OBSAZENÍ	ROK
Komorní hudba	fl.ob.cl.pno.archi	1965
Trio pro flétnu, klarinet a fagot	fl.cl.fag.	1965
Sonáta pro dva klavíry	2 pno	1966
Symfonietta pro velký orchestr		1967
Symfonie pro velký orchestr		1968
Sonáta pro 12 dechových nástrojů	2fl.2ob.2cl.2fag.2trba.2trbn.	1969
Pět pro dva	fl.bcl.	1971
Rondi per pianoforte	pno	1972
Interludi e ritornelli	fl.cl.vla.pno	1973
Due movimenti	accordion	1975
Sette elementi continuali	pno	1975
Rozhovor pro pět nástrojů - Dechový kvintet	fl.ob.cl.fag.cor.	1976
Tři fragmenty z písní Šelomových	fl.chit.mezzosopr.	1978
Oktet pro dechové nástroje	2ob.2cl.2fag.2cor.	1982
Meditace pro nonet	fl.ob.cl.fag.cor.vno.vla.vcl.cb.	1982
Čtyři fantazie podle Kleea	pno	1987
Sny a krajiny (památce B.M.)	2fl.2ob.2cl.2fag.2cor.2trba.timp.archi	1990
Smyčcový kvartet č.1	2vni.vla.vcl.	1994
Entrata, notturmo e toccata per pianoforte	pno	1995
Osm zpěvů na básně I.Wernische	fl.cl.vno.vla.vcl.pno.bariton	1996
Trio pro flétnu, klarinet a violoncello	fl.cl.vcl.	1998
Toccaty – I. sešit (č. 1-3 – pův.název - Tři toccaty)	pno	1999
Čas návratů, čas zapomnění (Tercet se starou písní)	cl.vla.pno.mezzosopr.	2001
Smyčcový kvartet č.2	2vni.vla.vcl.	2004
Hry pro osm hudebníků	fl,cl,trbn,vibr,5tom-tom,pno,vno,vla,vcl	2006
Helix - tři skladby pro dva klavíry	2 pno	2006-08
Canzonette, Ottetto per fl, ob, cl, fag, vno, vla, vcl e cb	fl, ob, cl, fag, vno, vla, vcl, cb	2013-14
Toccaty – II.sešit (č. 4 – 6	piano	2015
Madrigale e sonetto di Marino	ženský sbor	2016
Solstitium – Slunovrat – preludio per orchestra da camera	fl, ob, cl, cor, trba, perc., archi	2016
Gloria, pro ženský sbor a cappella	ženský sbor	2018
Horizont událostí, preludium pro komorní orchestr	fl, ob, cl, cor, trom, trombone, perc, archi	2018
Vteřiny, písně pro mezzosoprán a klavír na verše Jana Skácela	mezzosoprán, klavír	2019
Sirius, preludium pro komorní orchestr	fl, ob, cl, cor, trom, trombone, perc, archi	2021
Kyrie	ženský sbor	2021