

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ FAKULTA

# **DISERTAČNÍ PRÁCE**

Praha, 2010

Václav Blahunek

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ FAKULTA**

Doktorský studijní program

Interpretace a teorie interpretace

specializace Dirigování

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**Symfonický dechový orchestr  
v reflexi české tvorby 2. poloviny 20. století**

**Václav Blahunek**

Vedoucí práce: doc. Tomáš Koutník

Konzultant: PhDr. Josef Šebesta, Ph.D.

Oponenti práce: PhDr. Jindřich Bajgar

Mgr. Miroslav Hanzal

prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

Datum obhajoby: 21. června 2010

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC FACULTY**

Doctoral Program

Interpretation and Theory of Interpretation

Specialization Conducting

**DISSERTATION**

**Symphonic Band in Reflection of Czech Music  
of the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> Century**

**Václav Blahunek**

Head of dissertation: doc. Tomáš Koutník

Consultant: PhDr. Josef Šebesta, Ph.D.

Opponents: PhDr. Jindřich Bajgar

Mgr. Miroslav Hanzal

prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

Day of defence: June 21<sup>st</sup> 2010

Assignment title: Ph.D.

Prague, 2010

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Symfonický dechový orchestr v reflexi české tvorby 2. poloviny 20. století

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

## **Evidenční list**

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

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## **Abstrakt**

Disertace reflektuje zvukové, dynamické a estetické vlastnosti symfonického dechového orchestru. První část je stručně zaměřena na historii dechové hudby v ČR a porovnává dobový i současný stav symfonického dechového prostředí u nás a v zahraničí. Na odhalení zvukově-estetických kvalit dechového orchestru se podíleli také čeští skladatelé, kteří v něm našli prostředek k přesvědčivé hudební výpovědi. Druhá kapitola přináší formální, kompoziční a interpretační analýzy reprezentativního vzorku šesti titulů české symfonické dechové literatury, jež vznikly ve druhé polovině 20. století. Těžištěm jsou díla od autorů působících ve Spojených státech amerických. Komplexní analýze je podrobena Aria, druhá věta Hudby pro Prahu 1968 od Karla Husy. Jednotlivá specifika instrumentace a interpretace jsou nahlížena z úhlu dirigenta a mají tedy úzký vztah jak k problematice metodiky práce s dechovým orchestrem tak k teorii interpretace. Práce je otevřená, směřuje do budoucnosti se záměrem podnítit aktivitu k fenoménu symfonická dechová hudba v rovině skladatelské a interpretační.

## **Annotation**

The Dissertation is focused on features of the symphonic wind band, especially its sound, dynamics and aesthetics. The first part shortly describes history of the Czech wind bands and compares contemporary posture of symphonic wind background in the CZ and abroad as well. Discovery of wind band's features was supported also by the Czech composers, who found this medium appropriate to express their musical language. The second chapter brings formal, compositional and interpretative analysis of representative samples of six the Czech symphonic wind band pieces of music that was composed during the 2<sup>nd</sup> part of the 20<sup>th</sup> century. Centroid of that music came from the Czech composers staying in the USA such as K. B. Jiráček, Václav Nelhybel and Karel Husa. The Aria - the second movement of Music for Prague 1968 is analysed globally. Particular specification of orchestration and interpretation are focused from conductor's point of view and there is close relationship with methodology of work with symphonic wind band and specific theory of interpretation. The Dissertation has not been terminated, it aims to the future with emphasis to provoke activity toward phenomenon of the Symphonic band music in all levels, compositional and interpretative.

<b><u>Obsah</u></b>	strana
Terminologie a klíčová slova -----	2
Na úvod -----	4
<u>I. Dechová hudba</u>	
I. 1. Popis základních pramenů a literatury -----	6
I. 2. Historie dechové hudby v Čechách -----	10
I. 3. Současný stav symfonické dechové hudby v ČR -----	17
<u>II. Původní tvorba českých skladatelů pro symfonický dechový orchestr v období 1950-2000</u> -----	
II. 1. Miloslav Kabeláč: Smuteční hudba -----	24
II. 2. Karel Boleslav Jirák: Symfonické scherzo, op. 65a -----	30
II. 3. Václav Nelhybel: Sinfonia Resurrectionis -----	36
II. 4. Evžen Zámečník: Bitva u Slavkova aneb Souboj signálů 1805 --	39
II. 5. Zdeněk Lukáš: Kyrie eleison -----	44
II. 6. Karel Husa: Hudba pro Prahu 1968 -----	47
<u>III. Problematika práce s dechových orchestrem z pozice dirigenta</u> ---	69
<u>IV. Současné aktivity Hudby Hradní stráže a Policie ČR na poli symfonické dechové hudby</u> -----	
Na závěr aneb Midwest Clinic, Chicago 2009 -----	73
Seznam pramenů a literatury -----	78



## Terminologie a klíčová slova

Terminologie, jež se dotýká estetické, kompoziční a interpretační existence symfonického orchestru je roztržena, protože se vyvíjela ve více jazykových oblastech. Pro dnešní dorozumění jsou nejdůležitější tři jazyková teritoria: anglické, německé a české. Zatímco v průběhu téměř celého 20. století inklinovala česká jazyková věda spíše k terminologii německé a k přebírání některých slov z této oblasti, tendence z konce 20. století a z prvního desetiletí následující epochy se razantně přiklonily k terminologii anglické, zvláště zásluhou pronikání nových nástrojových trendů, ale také partitur a vědecké literatury ze Spojených států na naše území. Původcem mnoha jazykových variant je už samotný název dechového seskupení Symfonický dechový orchestr:

Česko – dechový orchestr (velký, koncertní, symfonický)

Německo – Blasorchester (sinfonisches, symphonisches, grosses, také Bläserfilharmonie)

Holandsko – harmonie

Belgie – harmonieorkest (groot)

Francie – orchestre d'harmonie, orchestre harmonique

Itálie – orchestra di fiati, banda musicale

Španělsko – Banda de Música, Banda Artística

Portugalsko – Banda Filarmónica, Banda Sinfónica

Anglie, USA – Wind Orchestra, Band (Wind, Concert, Symphonic, také Wind Ensemble)

Dechový orchestr, hudební instrumentální těleso složené z hráčů na dřevěné dechové, žestové dechové a bicí nástroje, má v českých zemích mnoho podob. Nevymezenost používané terminologie způsobuje, že se tímto názvem označují jednak soubory malé (5 – 20 členů), které působí v oblasti lidové či estrádní hudby. Jsou to jednak dechové orchestry středně velké (25 – 35 hudebníků), jejichž produkce zahrnuje hudbu zábavnou, populární i koncertní, a jednak velké dechové orchestry v obsazení 50 až 70 hráčů, které působí v oblasti hudby někdy označované jako vyšší populár, kam patří například přepisy a úpravy hudby vážné i populární. Z koncertního pohledu se však jedná hlavně o dechové orchestry, jež působí v oblasti hudby symfonické, artificiální. V dalších kapitolách této práce se zaměřím především na posledně jmenovaný typ

symfonického dechového orchestru, v zahraničí běžně označovaného jako Concert Band, Symphonic Wind Band nebo Wind Ensemble.

U nás tento typ orchestru vychází z tradic třistaleté historie rakouských vojenských hudeb. Jediným opodstatněným reprezentantem velkého dechového orchestru ve smyslu této tradice a ve smyslu hráčských kvalit, uměleckých možností a celkové aspirace na provádění nejnáročnějších skladeb, jež ve světě pro „symphonic band“ vznikají, byla a stále zůstává vojenská hudba.<sup>1</sup> Tímto termínem je dnes vždy myšleno dechové obsazení, přestože se nástrojové obsazení vojenských hudeb v minulosti proměňovalo.<sup>2</sup> Pro tuto práci jsem zvolil takovou terminologii, jež částečně vychází z osvědčených českých výrazů a odborná veřejnost jim rozumí; částečně z výrazů, jež vznikají spojováním českých a anglických slovních tvarů a odborná veřejnost je ve spojení s dalšími kontexty pochopí a převezme je.

---

<sup>1</sup> Z důvodu neustálého snižování počtu a stavu vojenských hudeb v ČR uvádím jejich přehled k 1. 1. 2010: Ústřední hudba Armády ČR (108 členů orchestru, 4 dirigenti), Vojenská hudba Olomouc (48, 2), Hudba Hradní stráže a Policie ČR (61, 3).

<sup>2</sup> V 15. století se hudbou (podle hudec, housti) označovala hra na nástroje smyčcové; hra na nástroje dechové dřevěné se nazývala pištbou a hře na roh a nástroje podobné se říkalo trubení. Kolem roku 1830 byly plukovní hudby habsburské monarchie rozšířeny o smyčcové nástroje. Tím vzniklo symfonické obsazení vojenských hudeb. V 70. letech 20. století tato praxe postupně zanikla.

## **Klíčová slova**

Instrumentace

Transkripce

Obsazení/Orchestrace

Dynamika

Křídlovka

Harmonie (dechové nástroje)

Hudba (vojenský orchestr)

## Na úvod

Když Karel Husa (\*1921) v září roku 1999 navštívil Českou republiku, věnoval Městské knihovně v Praze dvě partitury své skladby *Hudba pro Prahu 1968*. Na obě vydání, a to pro dechový orchestr (concert band) a pro symfonický orchestr (orchestra), autor dokonce připsal věnování: „*Rodnému městu Praze v neustálém obdivu*“.

Na začátku roku 2004 jsem si tyto partitury vypůjčil a k mému překvapení zjistil, že po pěti letech skladování v depozitáři Městské knihovny v Praze jsem byl jejich prvním čtenářem, neboť listy byly z tisku ještě slepené. Předpokládal jsem, že pro vypracování analýzy Husovy původní skladby pro dechový orchestr, která měla být součástí mé bakalářské diplomové práce, bude složité právě tento netradiční opus pro velký dechový orchestr získat v originálním výtisku. Mé překvapení však nebylo namístě. Uvědomil jsem si totiž v tu chvíli skutečnost, že tato skladba, která měla ve světě již tehdy přes deset tisíc repríz, nebyla u nás do té doby žádným českým dechovým orchestrem veřejně provedena!<sup>3</sup>

K částečnému splacení dluhu vůči českému hudebnímu prostředí došlo na koncertě 24. května 2005, kdy zazněla *Hudba pro Prahu 1968* v českém premiérovém provedení původní instrumentace v podání Symfonického dechového orchestru Hudby Hradní stráže a Policie ČR.<sup>4</sup> Koncert byl uveden v rámci populární řady Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro 2005. V Hudebních rozhledech následně vyšla kritika Petara Zapletala,<sup>5</sup> která zcela trefně charakterizovala vnímání dechové hudby v Čechách. Jednak mě poněkud udivila skutečnost, že prý „*Husova Hudba pro Prahu je už známa*“, přestože se jednalo o první domácí provedení původní autorské orchestrace a jednak, že prý: „*plastický zvukový účinek celku nebyl nijak oslaben absencí smyčcových nástrojů (s výjimkou dvou kontrabasů)*“. Uvědomil si vůbec autor recenze, co napsal a k jakému myšlení se přihlásil? Tradice přepisů pro dechovou hudbu zůstává i u naší odborné veřejnosti tak zakořeněna, že pak není schopna rozpoznat a pojmenovat nové, zcela odlišné zvukové a estetické vlastnosti dechového orchestru. Zatímco se ve světě během druhé poloviny minulého století sféra symfonické dechové hudby progresivně vyvíjela, doma toto médium zakrnělo a bývá označováno za „klasicizující dechovku“.

---

<sup>3</sup> Symfonická verze zazněla např. na závěrečném koncertu Pražského jara 2. 7. 1997, kdy provedení s Českou filharmonií řídil Zdeněk Mácal.

<sup>4</sup> Nahrávka celého koncertu je součástí přílohy této práce.

<sup>5</sup> Srov.: ZAPLETAL, Petar: *Hudebníci v uniformách znovu na festivalu*, in Hudební rozhledy č. 7/ 2005, str. 20.

Příčin tohoto nenormálního stavu je zajisté více a některé z nich popíše v následujícím textu.

## **I. Dechová hudba**

### **I. 1. Popis základních pramenů a literatury**

Úvodem této kapitoly – a celé práce vůbec – poznamenávám, že se nebudu vyjadřovat o kategorii nejrůznějších dechových seskupení, jejichž smysl leží v zábavné hudbě. Dechovou hudbou mám na mysli tu historickou součást českých kulturních dějin, jež logicky vedla ke vzniku interpretační kategorie, na západ od našich hranic vnímané jako duální odraz symfonického orchestru, obsazeného pouze dechovými a bicími nástroji nejmodernějších konstrukcí. Tento typ velkého dechového orchestru je pod různou jazykovou terminologií vnímán jako symfonický dechový orchestr a nabízí skladatelům i posluchačům nové výrazové možnosti. Jako takový vstoupil do českého koncertního života již na samém počátku druhé poloviny 20. století.

Prameny k problematice původní tvorby pro symfonický dechový orchestr (zprvu méně výstižně nazývaný velký dechový orchestr), tedy partitury a další notové materiály, lze rozdělit na ty, které jsou v podobě rukopisů uloženy buď v archívu Českého hudebního fondu, Českého muzea hudby nebo povětšinou v archívech našich profesionálních uniformovaných hudeb; dále pak na tiskem vydané partitury uložené buď v hudebních odděleních našich knihoven, nebo v katalogích zahraničních nakladatelství. V případě druhých bývá jejich získání v dnešním globalizovaném světě, zvláště díky internetu, vcelku snadné. Naopak archivy vojenských hudeb jsou veřejnosti nepřístupné. Materiály zde uložené slouží pouze provozovací praxi těchto orchestrů a jejich katalogizace je nedostatečná. Jedná se z velké části o přepisy a úpravy, které tvořily jádro repertoáru vojenských hudeb. Z důvodu rozsahu a zaměření této práce nemůže zde být učiněn soupis všech titulů uložených v archívech vojenských hudeb, jež začasť dosahují počtu mnoha tisíc hudebních jednotek. Navíc, většina těchto orchestrů po roce 1989 zanikla a jejich archívy se nekontrolovatelně rozplynuly.

Vydaná literatura, například publikace, studie, články a statě o velkém dechovém orchestru v Česku není početná, avšak dostačuje k získání přehledu o nejdůležitějších otázkách jak historických, tak hudebně specifických, jež se dotýkají problémů repertoáru, interpretace či reprodukčních možností dechového média. Úhly pohledů jsou v zásadě dva: jednak pohled zevnitř vojenského prostředí na možnosti vojenské hudby v civilním koncertním prostředí, a jednak pohled opačný, tedy pohled civilních kulturních pracovníků na

možnosti spolupráce s vojenskými hudbami. Žádný česky psaný spis se však nevěnuje celému období druhé poloviny 20. století. Mezi nejvýznamnější historiografické práce patří dva nepublikované strojopisy; Robert Šálek: *Česká dechová hudba 1890 – 1960*,<sup>6</sup> a Oleg Podgorný: *Vojenské dechové orchestry po roce 1945*.<sup>7</sup> První spis je obsáhlejší a více hudebně fundovaný, leč zasahuje jen krátce do inkriminovaného období, druhý spis sice reflektuje dobu až do roku 1980, ale věnuje se spíše popisu služebních problémů vojenských hudeb pro snadnější pochopení civilních pracovníků v kultuře. Spis také vznikl na objednávku Českého hudebního fondu. Většinu u nás vydaných publikací věnovali autoři instruktáži dirigentů, aranžérů a instrumentátorů dechových hudeb, například Jan Zdeněk Bartoš, Zdeněk Maren, Karol Pádivý, Jindřich Praveček, Václav Vačkář a další,<sup>8</sup> a lze je díky převaze základních pouček z hudební nauky a praktických příkladů považovat za druh učebnice, určené spíše pro zájemce z řad amatérů. Některé interpretační problémy dechového orchestru, dramaturgii koncertů a metodiku práce nejen s dechovým ansámblem shrnul Pavel Staněk do *Zkušeností z práce s instrumentálními soubory* v roce 1963.<sup>9</sup> Vědecky zpracovaná studie Jana Kapusty *Dechové kapely, pochod a František Kmoch* se sice nezabývá symfonickou literaturou,<sup>10</sup> nicméně se mi stala bohatým zdrojem informací, kniha navíc vyniká svou uceleností a čtivostí. Stejně fundovaně na mě zapůsobila i kniha Josefa Kotka *Dějiny české populární hudby a zpěvu*,<sup>11</sup> ve které si autor všímá úlohy vlivu vojenských hudeb a jejich kapelníků na český kulturní život v 19. století. Tématice vojenského hudebního prostředí byl věnován výzkum Etnologického ústavu Akademie věd České republiky, jehož sborník příspěvků z mezinárodní konference: *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí* editovala Jitka Bajgarová pod stejným názvem.<sup>12</sup> Zásadní vhléd do recepce zvuku symfonického dechového orchestru, do problematiky umělecké dechové tvorby včetně transkripcí, a také do společenského postavení našich těles přináší studie Bedřicha Jandy: *Dechová hudba a dnešek*.<sup>13</sup>

<sup>6</sup> ŠÁLEK, Robert: *Česká dechová hudba 1890 – 1960*, nepublikovaný strojopis, ČHF Praha 1965, 348 str.

<sup>7</sup> PODGORNÝ, Oleg: *Vojenské dechové orchestry po roce 1945*. ČHF, strojopis, Praha 1983, nepublikováno, 120 str. Děkuji paní Yvettě Koláčkové, vdově po Olegu Podgorném, za poskytnutí studie.

<sup>8</sup> Viz seznam pramenů a literatury.

<sup>9</sup> STANĚK, Pavel: *Zkušenosti z práce s instrumentálními soubory*, Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, Praha 1963, 42 str.

<sup>10</sup> KAPUSTA, Jan: *Dechové kapely, pochod a František Kmoch*, Supraphon, Praha 1974, 248 str.

<sup>11</sup> KOTEK, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*, Academia, Praha 1998, 373 str.

<sup>12</sup> BAJGAROVÁ, Jitka, ed.: *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2007, 506 str.

<sup>13</sup> JANDA, Bedřich: *Dechová hudba a dnešek*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1972, 53 str.

Velké množství dílčích informací o českém dechovém prostředí lze dále získat z článků a statí uveřejněných ve čtvrtletníku *Dechový orchestr*.<sup>14</sup> Oblast symfonické dechové hudby však tento časopis pomíjel. Věnoval se spíše socialistické kulturní politice a amatérským dechovým orchestrům. Ve své době však přinášel první, často kusé informace o vývoji dechové hudby ve světě a zároveň časopis opěvoval úspěchy našich orchestrů, které v té době dosahovaly na zahraničních pódii, například slovy „u nás se výkony dechových orchestrů nepokládají za umění“.<sup>15</sup> V tomto kritickém duchu lze hovořit i o člancích zveřejněných v měsíčníku Svazu československých skladatelů (po roce 1968 Svazu českých skladatelů a koncertních umělců) *Hudební rozhledy*, které vycházejí pravidelně od roku 1949, a téměř v každém ročníku se objevuje alespoň jeden článek o dechové hudbě. Zároveň lze na stránkách Hudebních rozhledů vysledovat rozporuplnost, až rozhádanost, našeho dechového prostředí, když např. Šálkovy odborné *Poznámky k otázkám orchestrace dechového orchestru*<sup>16</sup> byly tvůrčí svazovou komisí pro obor dechové hudby kritizovány pro „vážné nedostatky“,<sup>17</sup> aniž by je komise specifikovala nebo přinesla vlastní cesty řešení, a navíc, komise svého kolegu zavalila výčitkami o „vážné neinformovanosti autora, který ničeho neví...“.<sup>18</sup>

Odlišná situace byla na počátku 50. let 20. století v zahraničí. Symfonický dechový orchestr se v prostředí angloamerické hudební kultury stal nezastupitelným interpretačním tělesem, a diskusí již neprobíhala jeho opodstatněnost, nýbrž další zvukové a dynamické směřování. Byly navíc publikovány studie zabývající se formální a interpretační analýzou významných skladeb pro symfonický dechový orchestr, mezi nimiž se objevila i jména českých skladatelů, kteří buď psali pro zahraniční orchestry, například Zdeněk Lukáš; nebo své skladby v zahraničí přímo vytvořili, například Karel Boleslav Jirák, Václav Nelhybel, Karel Husa. Zásadní faktografickou prací je studie Michaela Votty: *The Wind Band and Its Repertoire*.<sup>19</sup> Vývoj dechového repertoáru a dramaturgii koncertů velkých dechových orchestrů ve Spojených státech

<sup>14</sup> *Dechový orchestr* vycházel v letech 1964 až 1976. Vydávalo jej čtyřikrát ročně Hudební oddělení Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti, které se v roce 1970 přejmenovalo na Ústav pro kulturně výchovnou činnost ministerstva kultury ČSR a poté v roce 1991 na IPOS, resp. v roce 2004 na NIPOS, tj. Národní informační a poradenské středisko pro kulturu. Srov.: [www.nipos-mk.cz](http://www.nipos-mk.cz)

<sup>15</sup> Srov.: JANDA, Bedřich: *Dechový hudba u nás a jinde*, in: *Dechový orchestr 1973*, duben – červen, str. 3 – 6.

<sup>16</sup> Srov.: ŠÁLEK, Robert: *Poznámky k otázkám orchestrace dechového orchestru*, in: *Hudební rozhledy*, 1954, roč. VII, č. 5, str. 179 – 184.

<sup>17</sup> Ve složení: Jan Uhlíř, Jan Fadrhons, Jindřich Praveček, Rudolf Urbanec, Vilém Kyrál.

<sup>18</sup> Srov.: *Prohlášení tvůrčí komise SČS pro obor dechové hudby k článku mj. Dr. Roberta Šálka: Poznámky k otázkám orchestrace dechových orchestrů*, in: *Hudební rozhledy*, 1954, roč. VII., č. 16, str. 749.

<sup>19</sup> VOTTA, Michael: *The Wind Band and Its Repertoire, Two Decades of Research as Published in the College Band Directors National Association Journal*, CBDNA, 2003, 251 str.



amerických během druhé poloviny 20. století reflektuje publikace Franka L. Battisti: *The Winds of Change*.<sup>20</sup> Z dalších titulů, v nichž se zahraniční autoři věnují specifickým otázkám k našemu tématu, lze jmenovat ještě David Whitwell: *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*, Northridge 1982; Takeushi Akiyama: *Band Music Index*, Tokio 1998; Harry Holland: *British Wind Music of Four Decades, 1951 – 1991*, Manchester 1991; Acton Eric Ostling, Jr.: *An Evaluation of Compositions for Wind-Band According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit*, Ph.D. disertace, University of Iowa, 1978; nebo Marshall Stoneham, Joe A. Gillaspie, and David Lindsey Clark: *Wind Ensemble Sourcebook and Biographical Guide*, Westport 1997, ale jistě i mnohé další.

---

<sup>20</sup> BATTISTI, Frank L.: *The Winds of Change, The Evolution of the Contemporary American Wind Band/Ensemble and its Conductor*, Meredith, 2002, 412 str.

## I. 2. Historie dechové hudby v Čechách

Dechová hudba měla vždy v české kulturní historii své nezastupitelné místo. V dobách Habsburského soustátí byla dokonce do značné míry reprezentantem hudební vyspělosti českého národa. Vojenské hudby, které používaly dvojí nástrojové obsazení (smyčcové nebo dechové), inspirovaly k napodobování nejen v širokém spektru měšťanského hudebního života – zvláště při vzniku spolkových, sokolských či ostrostřeleckých hudeb –, ale ovlivňovaly celé tehdejší sociální prostředí. Bohatým repertoárem se podílely na popularizaci hudby a růstu hudební vzdělanosti obyvatelstva, jak dokumentují fejetony Eduarda Hanslicka z roku 1850: „...„Jsou to hlavně zahradní koncerty vojenských hudeb, které opatřují obyvatelům sídelního města oblíbené osvěžení a malým městům pak často jediný umělecký zážitek... Kapely vojenských pluků byly skutečnými hudebními misionáři, kteří v němých krajinách a oblastech vychovávají zpěvem a tónem, kážou radostné evangelium umění...“.<sup>21</sup> Koncem 19. a začátkem 20. století se uplatnili v rakouské armádě mnozí čeští vojenští instrumentalisté a kapelníci.<sup>22</sup>

E. Hanslick o nich tvrdil, že „Slované, zvláště Češi, jsou rozenými hudebníky a pro každý orchestr jsou nedocenitelní“.<sup>23</sup> Většina kapelníků absolvovala pražskou konzervatoř.<sup>24</sup> Důkladná znalost interpretačních schopností dechového orchestru jim dávala příležitost ke komponování a ke zdatnému instrumentování.

Úspěchy vojenských hudeb byly tak markantní, že mnozí významní hudební skladatelé 19. století věnovali velkou pozornost tomuto interpretačnímu médiu a uplatňovali jeho osobitost ve své skladatelské činnosti operní i symfonické.

---

<sup>21</sup> HANSLICK, Eduard: „Rakouská vojenská hudba (1850)“, in: LUDVOVÁ, Jitka: *Dokonalý antivágnerián Eduard Hanslick*, Paměti, fejetony, kritiky, výbor z díla, Praha 1992, str. 227-228.

<sup>22</sup> Krátce před I. sv. válkou měla rakousko-uherská armáda 118 vojenských hudeb, z nichž několik sídlilo v Praze. Srov: ŠÁLEK, Robert: *Vojenská hudba – stručné dějiny*, IVH, Praha 1956, 89 str.

<sup>23</sup> Hanslick, str. 226.

<sup>24</sup> Na místech kapelníků vojenských hudeb, kteří absolvovali pražskou konzervatoř, se uplatnili např. Karel Bobek (1853 – 1926), kapelník vojenských hudeb v Budapešti, Zadaru, Tridentu, Praze; Václav František Červenka (1864 Braník u Prahy – 1921 Praha), kapelník vojenských hudeb v Šumle (Bulharsko), Jaroslavi, Přemyslu (Halič); Karel Komzák ml. (1850 Praha – 1905 Baden u Vídně), kapelník vojenských hudeb v Linci, Innsbrucku, Vídní, hudební ředitel lázní Badenu u Vídně; Václav Ludwig (1837 Praha – 1915 Ostrava), kapelník vojenských hudeb v Budapešti, Innsbrucku, Vídní, Veroně, Ostravě; Karel Šebor (1843 Brandýs nad Labem – 1903 Praha), kapelník vojenských hudeb v Košicích, Komárně, Vídní, Erfurtu, Praze; František Svoboda, psán též Franz Wolfgang Svoboda (1815 Prachatice – 1856 Praha), kapelník vojenských hudeb v Prusku a Praze; Rudolf Nováček (1860 Bela Crkva – 1929 Praha), studoval na vídeňské konzervatoři, kapelník vojenských hudeb v Bulharsku, Rumunsku, Plzni, Praze, též dirigent v Umělecké besedě v Praze. Karel Komzák starší (1823 Netěchovice -1893 Týn nad Vltavou), Julius Fučík (1872 Praha -1916 Berlín) a další.

Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov (1844 – 1908) poznal dechové nástroje při práci s dechovými orchestry ruského námořnictva, jimž velel jako inspektor.<sup>25</sup>

Různě obsazené dechové ansámby se objevily v hudbě Petra Iljiče Čajkovského (1840 – 1893), Michaila Ivanoviče Glinky (1804 – 1857), Giacoma Mayerbeera (1791 – 1864), Jacquese Fromental Halévyho (1799 – 1862), George Bizeta (1838 – 1875), Charlese Gounoda (1818 – 1893), Julese Masseneta (1842 – 1912), Richarda Wagnera (1813 – 1883) či Giuseppe Verdiho (1813 – 1901). Hector Berlioz (1803 – 1869) dokonce pro své Requiem angažoval čtyři dechové orchestry.<sup>26</sup> Také Bedřich Smetana, Antonín Dvořák a Leoš Janáček byly příznivci vojenské hudby. Pozoruhodným svědectvím jsou např. deníky Bedřicha Smetany z doby jeho gymnaziálních studií v Plzni, kdy si Smetana na adresu vojenské hudby poznamenal: „*Ihre Harmonie ist sehr lieblich und so angenehm, daß man sie in einem gewöhnlichen Zimmer anhören könnte, ohne daß sie das Gehör beleidigen möchte. Sie gefielen mir sehr.*“<sup>27</sup> Tuto příjemnou a líbeznou harmonii, jež stála Smetanovi za zaznamenání, produkovala v Plzni roku 1843 vojenská hudba 6. dragounského pluku z Klatov.<sup>28</sup> Za zmínku stojí *Ouverture für Harmoniemusik*, Op. 24 z roku 1838, jejímž autorem je Felix Mendelssohn-Bartholdy (1807 – 1847). Někteří skladatelé se nespokojili s pouhými vsuvkami do symfonických partitur a komponovali pro vojenské hudby větší celky.

Například Leoš Janáček zajížděl od roku 1921 pravidelně za Kamilou Stösslovou do Písku. Při promenádních koncertech v místních městských sadech poznal zdejší vojenskou hudbu 11. pěšího pluku *Františka Palackého*. Obdivoval její výkony pod vedením kapelníka Jaroslava Pasovského.<sup>29</sup> Na koncertech

---

<sup>25</sup> Z jeho tvorby chci upozornit na *Koncert pro klarinet a dechový orchestr* a *Koncert pro pozoun a dechový orchestr*, jež jsou v pozdější instrumentaci Jaroslava Zemana uloženy v archivu HHS a PČR.

<sup>26</sup> In: BERLIOZ, Hector: *Grande messe des morts*, op. 5, (1837), část *Tuba mirum*. Srov.: BERLIOZ, Hector: *Paměti*, Praha 1954, str. 261. Za zmínku stojí též rozměrná, dvouvětá symfonie pro dechový orchestr: BERLIOZ, Hector: *Grande Symphonie Funebre et Triomphale*, op. 15 (1840).

<sup>27</sup> Deníky jsou uloženy v Muzeu Bedřicha Smetany (Národní muzeum – České muzeum hudby v Praze), srov. ČECHOVÁ, Olga – FOJTÍKOVÁ, Jana: *Bedřich Smetana I* (inventář fondu), Národní muzeum v Praze – Muzeum české hudby, oddělení hudebního archivu, Praha 1984, sign. S 217/1058, str. 200; též NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana VII*, odd. Orchester, str. 602; i VIČAROVÁ, Eva: *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, str. 61; nebo BOKUVKOVÁ, Vlasta: *Smetanova studentská léta v Plzni*. In: Bedřich Smetana a Plzeň, Sborník Pedagogické fakulty v Plzni, sv. Umění X, řada hudebně výchovná č. 2, SPN, Praha 1974, str. 7-24.

<sup>28</sup> Srov: BAJGAROVÁ, Jitka – ŠEBESTA, Josef: *Osvětová funkce vojenských hudeb v 19. století v českých zemích*, in: Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století, Kateřina Bláhová a Václav Petrbok, ed., Praha 2004, str. 296-312. Sborník z konference, která se konala 4.- 5. března 2004 v Plzni.

<sup>29</sup> Jaroslav Pasovský (1882-1952) absolvoval pražskou konzervatoř ve hře na trubku. V letech 1907-20 působil jako kapelník v Rusku u husarského pluku č. 5 *Alexandrijskij* v Samaře a u Legii. Od roku 1920 zastával funkci kapelníka Hudby 11. p. pl. *Františka Palackého* v Písku a v roce 1927 byl přeložen k p. pl. č.1 v Českých Budějovicích, kde působil až do penze v roce 1938. Byl kompozičně činný. Z jeho pochodů byly populární: Výstup, Nosek, Francouzský herold, Jezdecký, Písecký, Fanfárový.

zaznívala i jeho *Frýdecká Panna Maria* v úpravě pro dechový orchestr.<sup>30</sup> Když v únoru 1925 připravoval svůj plánovaný květnový koncert píseckého Filharmonického spolku, na kterém měly zaznít mj. *Lašské tance*, vyptával se dirigenta Cyrila Vymetala: „*zda se úroveň jeho orchestru vyrovná aspoň vojenskému*“.<sup>31</sup> V létě tohoto roku doprovázel Janáček paní Kamilu píseckým parkem a obdivovali společně koncert vojenské hudby, která hrála v novém pavilonu fanfárové pochody. Trumpetisté při nich vždy na svá sóla povstali a vytvářeli tak efekt nejen hudební, ale i zrakový, neboť měli nástroje ozdobené třepotajícími se vlaječkami, což se prý Janáčkově obzvláště líbilo. Odtud se pravděpodobně datuje skladatelův záměr začít I. větu *Sinfonietty* rovněž vestoje.<sup>32</sup> Fanfárové pochody nebyly ostatně záležitostí jen píseckou. Byl to nejspíš slavný pochod Josefa Suka *V nový život*,<sup>33</sup> který v té době ovlivnil tvorbu vojenských kapelníků po celé zemi, včetně Jaroslava Pasovského v jeho *Píseckém a Fanfárovém pochodu*.

Na jaře následujícího roku Janáček přistoupil ke komponování svých vlastních fanfár, o které jej požádaly *Lidové noviny* k příležitosti chystaného VIII. Všesokolského sletu. Původní záměr napsat fanfáry pro dechovou hudbu se mu pod rukou změnil v pětivětou suitu, kterou dokončil během tří týdnů začátkem dubna 1926. Dne 29. března napsal Kamile Stösslové: „...*ještě dodělám pěknoučkou Sinfoniettu s fanfarami! Vzpomínám se na ty písecké fanfary! To bylo tehdy pěkné*“.<sup>34</sup> O několik týdnů později již věděl a Kamile sděloval, že „...*se na sletu sokolském bude hrát moje Sinfonietta vojenská s fanfarami. Vzpomínáte píseckých fanfár?*“<sup>35</sup> Svůj dojem z orchestrální zkoušky v Praze 24. 6. pak v dalším dopise okomentoval slovy: „*Tu mi skvostně hrají mou Vojenskou symfoniettu.*“ Poslední jeho zmínka byla z 28. března 1928: „*V Drážďanech byla mela při provedení mé Symfonietty. Jedni tleskali, druzí pískali. Ale první zvítězili. Mně to dělá potěšení, že se perou o význam mého díla...*“.

Janáček svou *Sinfoniettu* věnoval československé branné moci. Genezi skladby pak vylíčil při její premiéře na program koncertu České filharmonie pod

<sup>30</sup> Srov.: MÁCHA, Jaroslav: *Leoš Janáček a Písek*, in: *Písecká čítanka*, řada II., Okresní knihovna v Písku 1984, str. 12.

<sup>31</sup> Srov.: KODL, Alois: *Leoš Janáček a Písek*, in: *Otavan* 12, 1929 č. 6-7, str. 91.

<sup>32</sup> Srov.: HANČL, Tomáš: *Několik glos k problematice exponovaných partů dechových nástrojů v díle Leoše Janáčka*, in: *Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra*, Janáčkova společnost, Brno 1983, str. 219.

<sup>33</sup> Premiéra Sukova „Slavnostního pochodu sokolského“ *V nový život* zazněla 27. 6. 1920 při VII. Všesokolském sletu v Praze. V dechové instrumentaci Prokopa Oberthora se stala součástí repertoáru všech vojenských hudeb.

<sup>34</sup> Srov.: *Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové*, in: PŘIBÁŇOVÁ, Svatava: *Hádanka života*, Opus musicum, Brno 1990, str. 176.

<sup>35</sup> Dopis z 24. dubna 1926. Tamtéž, str. 177.

taktovkou Václav Talicha dne 26. června 1926: „*Symfonietta vojenská. 1. Fanfáry. 2. Hrad. 3. Králové klášter. 4. Ulice. 5. Radnice.*“<sup>36</sup>

Také Paul Hindemith se zájmem sledoval zvukové možnosti vojenských hudeb. V roce 1921 se konal první ročník hudebního festivalu v německém Donaueschingen (dotovaný princem Maxem Egonem Fürstem z Fürstenbergu), který vznikl jako fórum novinkových děl mladých německých a rakouských skladatelů. Pátý ročník byl z popudu ředitele festivalu Paula Hindemitha (1895 – 1963) věnován novým skladbám pro vojenské hudby, a byly pro ně objednány čtyři skladby, které vytvořily ucelený program pro dechový orchestr. Na koncertě, který se konal 24. 6. 1926, zazněly premiéry Hindemithovy *Konzertmusik für Blasorchester, op. 41*, dále Ernst Křenek (1900 – 1991): *Drei lustige Marsche, op. 44*, Ernst Pepping (1901 – 1981): *Kleine Serenade für Militärorchester* a Ernst Toch (1887 – 1964): *Spiel für Blasorchester*. Všechna díla se hned či později (Pepping) stala kmenovým repertoárem světových dechových orchestrů. V roce 1926 však vážná hudba nezbuzovala žádný zájem dechových orchestrů a jejich kapelníci stále preferovali repertoár z prepisů, úprav a pochodů. O to větší se z dnešního pohledu zdá kvalitativní důležitost festivalu v Donaueschingen, a také Hindemithova prozřetelnost prosadit uměleckou hudbu do dechového prostředí.<sup>37</sup>

Na slávu rakouských vojenských hudeb navázala i První československá republika, kde bezprostředně po vyhlášení samostatnosti 28. října 1918 bylo zřízeno 52 vojenských hudeb, jež pokrývaly celé území tehdejší republiky, tedy od Aše, až do Mukačeva.

Po druhé světové válce se naše dechové orchestry podobně jako v minulosti rekrutovali z řad profesionálních vojenských hudeb. V roce 1948 procházela naše armáda rychlým dobudováním a po materiální i kulturní stránce byly dány předpoklady k dosud netušeným možnostem v umělecké činnosti vojenských hudeb. Zajištění umělecké úrovně nově vzniklých těles nastínil a svými zkušenostmi inicioval a zajišťoval inspektor vojenských hudeb Jan Uhlíř, který zároveň tato tělesa hodlal přeměnit v nové, moderní soubory. Jeho snahou při koncepci výstavby vojenských hudeb bylo dosažení jejich nejvyšší umělecké úrovně. Jan Uhlíř (1881-1963) sice stavěl na hluboko vžitých tradicích české dechové hudby, ale dal jim zcela nový obsah v zásadách repertoárových a

<sup>36</sup> Srov.: BLAHUNEK, Václav: *Leoš Janáček – Sinfonieta; Genese a interpretační problémy díla*, nepublikovaná magisterská diplomová práce na HAMU, Praha 2006.

<sup>37</sup> Srov.: BATTISTI, Frank L.: *The Winds of Change*, Meredith Music Publications, 2002, str. 26.

orchestračních. Uplatňoval novou instrumentační praxi s lepším využitím nástrojových skupin i jednotlivých nástrojů, provedl výběr starších skladeb, ale s novou orchestrací a zařadil četné skladby nové ve vzorových úpravách, jejichž vznik byl vyvolán zvláště existencí našeho prvního poválečného orchestru Hudby Hradní stráže. O dva roky později již bylo v ČSR celkem 36 vojenských hudeb, v roce 1950 vznikla Ústřední hudba Československé lidové armády. „*Tím se otevřely nedozírné možnosti do budoucna nejen těmto hudbám, ale také našim hudebním skladatelům, z nichž většina se ještě stále stranila tvorbě v oboru dechového orchestru*“, napsal znalec vojenských hudeb Robert Šálek.<sup>38</sup>

Výběrem těch nejlepších vojenských hudebníků z bývalé československé armády, vládního vojska a zahraničních legií byla zkompletována v Praze roku 1945 Hudba Hradní stráže. Vznikl tak vynikající vojenský dechový orchestr, jehož zakladatelem byl Jan Uhlíř. Počet hráčů byl stanoven na 61 se značnou převahou nástrojů žesťových (36) nad dřevěnými (20) a pět nástrojů bicích.<sup>39</sup> Obsazení bylo po vzoru rakouských hudeb v poměru 65 : 35% ve prospěch žesťových nástrojů. V repertoáru Hudby Hradní stráže byly skladby českých skladatelů i významné tituly světové literatury. Jejím prvním kapelníkem byl Rudolf Urbanec (1907 – 1976) a dále zde sloužili dirigenti Jan Fadrhons (1910 - 1963) a Hynek Sluka (1911 - 1971). Po velmi úspěšném působení přešla tato hudba v roce 1952 pod Ministerstvo vnitra a jako Ústřední hudba Ministerstva vnitra se stala důležitým partnerem i konkurentem Ústřední hudbě Československé lidové armády.

---

<sup>38</sup> in: ŠÁLEK, Robert: *Vojenská hudba – stručné dějiny*, Praha 1956, str. 73

<sup>39</sup> Obsazení Hudby Hradní stráže v roce 1945: 3fl.(pic.), 2ob., Escl., 12Bcl., 2fg., 6cor., 7kříd., 2ten., 2bar., 4trB., 2trEs., bastr., 6poz., 6helik., 2čin., 2mb., 2vb. Srov.: ŠÁLEK, Robert: *Česká dechová hudba 1890 – 1960*, ČHF Praha 1965, str. 202.

### I. 3. Současný stav symfonické dechové hudby v ČR

Domnívám se, že zvuková podoba, plynoucí z tradice rakouských vojenských hudeb, založená na skupině křídlovek, tenorů a doprovodných trubek jako transkribovaného východiska vůči smyčcům, je u konce svého vývoje. Takto akcentovaný interpretační celek nemá v prostředí moderně koncipovaných dechových orchestrů symfonického typu reálnou šanci zvukově konkurovat současným požadavkům na hudební vyjadřování. Repertoár tzv. „dechové secese“ je tolerovatelný pouze v případech novoročně, nebo historicky laděných koncertů, a tento dramaturgický záměr pak musí být všem účastníkům zřejmý. Z tohoto pohledu pak může současného skladatele inspirovat ke spolupráci pouze takový dechový orchestr, jenž svým nástrojovým obsazením, virtuositou všech jeho členů, a jistě také jejich moderním hudebním myšlením umožní rozvinout ty nesmělejší zvukové, rytmické a dynamické představy. V současné době splňuje v České republice popsání nároky především Symfonický dechový orchestr Hudby Hradní stráže a Policie české republiky. Tato uniformovaná hudba prošla v průběhu let 2008-2009 značnými přeměnami, jež přímo reagovaly na nejmělejší požadavky zahraničních skladatelů, se kterými hudba v poslední době spolupracuje. Důsledkem těchto změn je instituce, jež se bývalému orchestru podobá jen vzdáleně; především vzdělanostně.

Nové umělecké vedení HHS a PČR realizovalo dlouho diskutované změny v nástrojovém obsazení i dramaturgii orchestru. Byla zrušena skupina doprovodných trubek, protože v moderním pojetí orchestru tohoto typu ztratila své opodstatnění, byla naopak rozšířena skupina dřevěných dechových nástrojů. Největším zásahem do kvality orchestru je nová umělecká koncepce, se zaměřením na stěžejní postavení základního hudebního tělesa, jež plní své povinnosti na Pražském hradě a pro potřeby Policie ČR.

Za zmínku stojí i poslední aktivita, jíž je vznik Symfonického dechového orchestru HHS a PČR. Tento koncertní prvek se představil 21. března v rámci festivalu Pražské premiéry 2009, které pořádá a organizuje Česká filharmonie. Vedle nejvýznamnějších symfonických a komorních orchestrů České republiky uvedl Symfonický dechový orchestr HHS a PČR samostatný koncert, složený ze skladeb významných tvůrců moderní hudby. Z českých je to především Ivo Bláha, Zdeněk Lukáš, Jindra Nečasová-Nardelli a Karel Husa. Ze zahraničních pak John Kinsella, Joe Duddell, Jonathan Dove a Bernard van Beurden, jehož Concerto pro barytonový saxofon a dechový orchestr skvěle přednesla Kateřina

Stupková. Dirigoval plk. Mgr. Václav Blahuněk. Symfonický dechový orchestr Hudby Hradní stráže a Policie České republiky tak uskutečnil ambiciózní a cílevědomý vstup do prostoru, který je českým symfonickým pódii téměř neznámý.

Je jisté, že zánik Vojenské konzervatoře s pečlivým hudebním vzděláním – metodicky určeným pro orchestry ozbrojených složek a doplněným pořadovou přípravou – znamená dosud velký problém při doplňování uprázdněných míst; na druhou stranu pak příchod vynikajících hráčů z tříd renomovaných profesorů na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze či Janáčkově akademii múzických umění v Brně představuje interpretační kvalitu, jež umožňuje provádět špičková díla světové moderny pro tento typ orchestru.

Tato iniciativa v ČR však nevznikla z ničeho! Předvojem jí byla mnoholetá diskuse o smyslu a estetické povaze symfonického dechového orchestru, jež probíhala v anglickém jazykovém teritoriu, do něhož svými idejemi zasahovali také čeští skladatelé, kteří v něm našli smysl svého skladatelského života. Tyto ideje se nám dnes vracejí obohaceny o zkušenosti, kterými dechové orchestry za uplynulých 50 let prošly.

V roce 1972 se konal první kongres Mezinárodních organizací lidových hudebních společností CISPM<sup>40</sup> věnovaný problematice dechového orchestru. Předmětem jednání byly čtyři hlavní body: jednotné pojmenování nástrojů dechového orchestru, jednotná notace, různost nástrojového obsazení a péče o dechový orchestr mladých. Vedoucím naší delegace byl Jindřich Praveček, předseda Ústřední sekce dechových orchestrů, poradního orgánu Ústavu pro kulturně výchovnou činnost v Praze.<sup>41</sup> Většina jeho návrhů na sjednocení notace a názvosloví bohužel nebyla přijata. Dva odsouhlasené výstupy z kongresu však znamenaly jednak doporučení vydávat řídící hlasy ve znějící tónině, tedy ve výsledném zvukovém obrazu díla<sup>42</sup> a jednak zrušení dosavadní praxe notace Des flétny a Des pikoly, jak zdůvodňuje Jindřich Praveček: *„Jde totiž o vžitý návyk, podle něhož tyto nástroje, zejména v pochodové hudbě, ale i v přednesových*

---

<sup>40</sup> Nezisková organizace *Confédération Internationale des Sociétés Populaires de Musique* byla založena v roce 1949 jako člen UNESCO. K letošnímu roku sdružuje na 24 národních společností v oboru symfonických dechových orchestrů a jiných hudebních souborů (bicí, bugle, dudy, fanfárové orchestry, brass bandy, atd.), tedy v součtu přes 35.000 těles. Z původního názvu „CISPM“ bylo v sedmdesátých letech vynecháno „P“, Populaires. Dnešní CISM spolupořádá a zastřešuje národní soutěže velkých dechových orchestrů, organizuje kongresy, metodické semináře hodnotitelů a workshopy. ČR je členem CISM od roku 1970. Srov.: [www.cism.de](http://www.cism.de)

<sup>41</sup> Dříve Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti.

<sup>42</sup> Do té doby bylo běžné vydávat particella in B, tedy transponovaně v tónině většiny melodických nástrojů d. o. (klarinet, křídlovka, tenor, trubka).



*skladbách hrají převážně ve znějících tóninách s bé.*<sup>43</sup> Dále předpověděl, že „přechod na C nástroje se bude asi setkávat u některých hráčů – alespoň zpočátku – s určitou dávkou nelibosti.“<sup>44</sup>

Problematika prosazování původního dechového repertoáru u nás v druhé polovině 20. století téměř kopírovala situaci v západní Evropě a v Anglii z doby mezi válkami. Kapelníci britských vojenských hudeb tehdy apelovali na skladatele, aby psali originální díla pro dechové orchestry.<sup>45</sup> V Německu, v Rakousku a ve Francii byly pořádány festivaly soudobé dechové hudby. Percy Grainger (1882-1961)<sup>46</sup> dospěl ve svých názorech až do extrémního antagonismu mezi dvěma typy orchestrů, když – jak napsal John Bird – „s téměř evangelickým zápalem choval rostoucí odpor k nepružnosti instrumentace symfonického orchestru, pro jeho inherentní nevyváženost mezi smyčcovými a dechovými nástroji, s nejlepšími melodiemi vždy svěřenými houslím. Jeho vlastní umělecká tvorba se stále více stávala tažením proti nadvládě skladeb pro symfonické orchestry.“<sup>47</sup> Grainger odmítl nabízenou pozici dirigenta St. Louis Symphony Orchestra, neboť si nedovedl představit, „že by někdo mohl chtít poslouchat tolik klasického a romantického repertoáru z Německa, Rakouska a Ruska.“<sup>48</sup> Nikdy před svými studenty nemluvil o vhodnosti odstupňování dechových orchestrů od orchestrů symfonických, neboť nevěřil v hudební nadřazenost druhých.<sup>49</sup> Dechový orchestr se dle Graingera stal „nástrojem těch, kteří uvažovali o nejvznešenějším a nejzávažnějším hudebním projevu.“<sup>50</sup> V předmluvě k partituře jeho „Lincolnshire Posy“ z roku 1937 také vyslovil: „zvláštní uznání pro ty, kteří se věnují dechovým orchestrům, kteří je řídí, kteří v nich hrají, a kteří pro ně komponují.“<sup>51</sup>

Podobný, avšak více pragmatictější názor vyslovil Karel Husa, když tvrdil, že „síla i jemnost dechových souborů je nesporná. Je na nás (skladatelích), abychom prozkoumali všechny jejich možnosti, barvy a techniky. Oceňuji zájem dechových orchestrů a jejich ředitelů o současnou hudbu. Hledají nová díla více než naše orchestry symfonické, jejichž tvorba rostla nepřetržitě po 300 let, a tedy nepotřebují tolik nové hudby. Dechové orchestry mají více dobrého moderního

<sup>43</sup> V rozhovoru „S Jindřichem Pravečkem o dechové hudbě“, in: Dechový orchestr 1973, č. 2, str. 9.

<sup>44</sup> Tamtéž.

<sup>45</sup> Srov.: BATTISTI, Frank L.: *The Winds of Change*, Meredith Music Publications, 2002, str. 13.

<sup>46</sup> Percy Aldridge GRAINGER od svých prvních děl ukazoval rostoucí citlivost ke zvukovým možnostem dechového média.

<sup>47</sup> In: BIRD, John: *Percy Grainger*, Oxford University Press, 1999, str. 189 – 190.

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 189.

<sup>49</sup> Tamtéž, str. 190.

<sup>50</sup> Tamtéž str. 191.

<sup>51</sup> In: GRAINGER, Percy Aldridge: *Lincolnshire Posy for Band*, partitura, Schott & CO., London 1940.

*repertoáru. Současní skladatelé komponují pro dechové ansámby, neboť existuje o mnoho větší pravděpodobnost, že budou hráni.*<sup>52</sup>

Proč je tedy po těchto zahraničních zkušenostech symfonický dechový orchestr v Česku stále opomíjen? Proč nemají čeští hudební skladatelé zájem vyjadřovat své myšlenky řečí dechových nástrojů?

Robert Šálek napsal v roce 1954, že *„naši skladatelé se vyhýbají tomuto osobitému orchestrálnímu tělesu a možná, že si s ním nevědí rady, zatím mu patrně nerozumějí. Zcela jistě však podceňují reprodukční schopnosti tohoto tělesa. Někteří tvrdí, že dechová hudba (orchestr) je hudba úpadková. Zapomínají, že dechový orchestr ve své dnešní podstatě je teprve něco přes jedno století starý, a literatura pro toto těleso je ještě mladší, a že se obojí teprve vyvíjí.*<sup>53</sup> Na jiném místě své disertace dodává, že *„hlubší příčina však bude ještě někde jinde. Je to v první řadě nedostatečné poznání dechového orchestru, jeho nástrojů, technických možností, a proto také neznalost orchestrace. Není se co divit. Na našich odborných hudebních školách se orchestraci dechového orchestru nevyučuje, a když se tak stalo v ojedinělém případě, jistě v dobré snaze, bylo to vyučování jen doplňkové. Zde je také jeden z důvodů nedostatku literatury pro dechový orchestr: není autorů. A pokud jsou, opakují se stále tatáž jména, z nichž mnohá známe jako jména vojenských kapelníků. Někteří skladatelé píšou jen pro klavír nebo smyčcový orchestr a pak dodatečně si nechávají skladbu instrumentovat u zkušených orchestrátorů. Při vlastní tvorbě však nemyslí ‚dechově‘ a musí pak při objednané instrumentaci trpět mnohé úpravy vyhovující technickým možnostem dechového orchestru.*<sup>54</sup>

O dvacet let později se ke stejné otázce vyslovil znalec problematiky Bedřich Janda slovy *„Dnešní dechový orchestr, pokud má úplné obsazení, je technicky rovnocenný s orchestrem symfonickým. Je tedy zcela přirozené, že projevuje snahu navázat na slavnou tradici a zaujmout v hudebním životě svébytné postavení rovnocenné s orchestrem symfonickým jak po stránce společenské, tak repertoárové. Má na to plné právo, ježto má k tomu všechny technické i umělecké předpoklady. Otázka symfonisace dechové hudby je sice teoreticky mimo pochybnost, její vyřešení v živé hudební praxi však nebude jednoduché. Současná tvorba musí být přirozeně moderní jak co do harmonizace, tak co do instrumentace. Zde se jí staví do cesty dva činitelé, s nimiž musí vážně počítat.*

<sup>52</sup> In: CAMPHOUSE, Mark, ed.: *Composers on Composing for Band*, GIA Publications, Chicago, 2002, str. 212 a 224.

<sup>53</sup> Srov.: ŠÁLEK, Robert: *Poznámky k otázkám orchestrace dechového orchestru*, in: *Hudební rozhledy* 1954, roč. VII, č. 5, str. 179.

<sup>54</sup> Tamtéž, str. 180.

*Jsou to orchestry a publikum. Máme orchestry amatérské a profesionální. Nebude lehké tvořit pro ně soudobou hudbu. Opravdu vážné, symfonicky zaměřené a technicky náročné skladby dnes u nás bez jakýchkoli dodatečných zásahů zahraje jen několik orchestrů. To si musí uvědomit nejen skladatelé, ale i instrumentátoři, případně aranžéři, kteří příliš náročné skladby budou upravovat. Druhým činitelem, jež soudobá dechová hudba nemůže přehlížet, je posluchačstvo. Dechová hudba svádí teprve o něj boj, a to se musí projevit v její dramaturgii. Skladby experimentující s intelektuální hrou, nemají v dechové hudbě místa. Ony nejen že prohlubují propast mezi posluchači a současným hudebním uměním, ale přímo negují společenské poslání umění. Takové skladby nejen nenaplnily koncertní síně dechových orchestrů, ale dechovou hudbu by u dnešního jejího posluchačstva zdiskreditovaly. Symfonická hudba má posluchačstvo nesporně hudebně vyspělejší, než je dnešní dechové, a přesto symfonické orchestry mají nemalé potíže se soudobými skladbami. Aby se s nimi publiku seznámilo, zařazují se na koncertech mezi skladby klasické.*<sup>55</sup>

Po dalších téměř čtyřiceti letech mohu na základě svých vlastních zkušeností říci, že postavení Symfonického dechového orchestru se v mnoha aspektech změnilo v Česku k lepšímu, v některých – jak poznáme z dalšího textu – však setrvává na zažitých stereotypech. Tento typ orchestru již vstoupil do koncertního povědomí jako rovnocenný partner v kulturní diskusi, bez jeho přítomnosti nelze realizovat seriosní hudební festival; v programové dramaturgii však stále značně převažují zahraniční skladatelé, když se dosud našemu hudebnímu školství nepodařilo vychovat skladatelskou skupinu, jež by cíleně s dechovou symfoničností spolupracovala. Hlavní překážkou jsou zde nové konstrukce nástrojů, jejich rozsah, notace, ladění a barva zvuku, které nejsou schopni učitelé na uměleckých školách zahrnout do svých tradičních představ, a pochopitelně pak nejsou schopni učit jiným představám ani své žáky. Skladatelé, kteří se rozhodli do prostředí symfonického dechového orchestru vkročit, jsou u nás dosud spíše výjimkami.

Podobná diskuse probíhala ve stejné době i ve Spojených státech, jež se díky společenské a politické liberálnosti staly vzorovou laboratoří moderního myšlení. V odpovědi na otázku o budoucnosti symfonického dechového orchestru

---

<sup>55</sup> Srov.: JANDA, Bedřich: *O novou tvorbu pro velké dechové orchestry*, in: *Dechový orchestr* roč. III, 1973, č. 2, str. 2 - 6.

uvedl Donald Hunsberger již na počátku 50. let,<sup>56</sup> že „symfonický dechový orchestr funguje (works) a tedy nemusí obhajovat svou existenci tak, jak tomu bylo v padesátých letech minulého století, kdy se hledala jeho tvář a jeho možnosti. Smyslem existence dnešního symfonického dechového orchestru je hudba. Hudba je cíl, symfonický dechový orchestr je prostředek k dosažení cíle a nikoliv naopak!“<sup>57</sup>

H. Robert Reynolds, profesor dirigování na USC Thornton School of Music, University ve Southern California se na počátku 70. let vyjádřil již cílevědoměji: „... mnozí z nás se snaží přesunout roli symfonických dechových orchestrů od funkce užitkové k médiu, které provádí primárně hudbu esteticky hodnotnou.“<sup>58</sup>

Konference dechové hudby ve světě se od 70. let stále více věnovaly skladatelům umělecké dechové hudby a jejich nové literatuře. Dirigentské workshopy a semináře se začaly zaměřovat na vzdělávání dirigentů, na doplňování jejich znalostí, schopností a na poznávání nového repertoáru.

A zdá se, že v roce 1987, kdy Kenneth Ayoob tvrdil, že „...symfonické dechové orchestry již nemusí obhajovat samy sebe. Orchestry však mluví příliš často o sobě. Potřebujeme větší kontakt s okolím, jestliže hodláme vstoupit do hlavního proudu a chceme být bráni vážně.“<sup>59</sup>, byl kulturní vývojový proces Symfonického dechového orchestru ve Spojených státech téměř dovršen.

---

<sup>56</sup> Donald Hunsberger, nar. 1932, emeritní profesor dirigování na Eastman School of Music, University of Rochester v USA, v letech 1965 – 2001 působil jako v pořadí třetí dirigent špičkového Eastman Wind Ensemble, který založil Frederick Fennell v roce 1952.

<sup>57</sup> Z rozhovoru Donalda Hunsbergera s Michaelem Vottou, jež se uskutečnil 18. 12. 2009 jako součást oficiálního programu Midwest Clinic – An International Band and Orchestra Conference 2009 v Chicagu.

<sup>58</sup> Srov.: REYNOLDS, H. Robert: *CBDNA Position*, in: *The Instrumentalist*, č. 25, 10/1970, str. 8.

<sup>59</sup> Srov.: AYOOB, Kenneth: *Worldwide Conference in Boston*, in: *The Instrumentalist* č. 42, 11/1987, str. 93.

## **II. původní tvorba českých skladatelů pro symfonický dechový orchestr v období 1950-2000**

Dechová hudba vstupovala do 2. poloviny 20. století spíše jako ideově, masově orientovaný reprodukční tvar, který teprve v průběhu doby na sebe poutal pozornost díky určité zvukové originalitě tu skladatelskou základnu, která měla potřebu se takto originálně vyjádřit. Koncertní prostředí dosud fenomén symfonické dechové hudby neznalo a ani si ho nedovedlo představit. Určitá kvalita hudby nemohla být rozpoznatelná proto, že přišla v nepravý čas. Prvními skladateli, kteří doslova přeskočili dobu, byli v padesátých letech Miloslav Kabeláč (1908 Praha – 1979 Praha) a Karel Boleslav Jirák (1891 Praha – 1972 Chicago). Jejich hudba ukázala cestu, po jaké se mohlo české dechové prostředí ubírat. Bohužel doba jim nepřála a oba vytvořili pouze po jednom symfonickém dechovém titulu a dále již nebyla po jejich dechové tvorbě poptávka. Opačná situace byla u Zdeňka Lukáše (1928 Praha – 2007 Praha), který také našel v dechovém médiu prostor k přesvědčivé hudební výpovědi, navíc byla od sedmdesátých let jeho hudba žádána americkými a českými dechovými orchestry, pro které zkomponoval celkem 11 skladeb. Jeho poslední symfonický dechový titul *Kyrie eleison* z roku 2003 u něj objednala Hudba Hradní stráže a Policie ČR. K triumvirátu české skladatelské školy Jirák – Kabeláč – Lukáš<sup>60</sup> jsem přiřadil klasiky symfonické dechové tvorby, a to Karla Husu (\*1921 Praha), Václava Nelhybla (1919 Polanka nad Odrou – 1996 Scranton, USA) a Evžena Zámečnicka (\*1939 Frýdek Místek), z jejichž rozsáhlé tvorby<sup>61</sup> se mnoho skladeb stalo součástí repertoáru většiny světových symfonických dechových orchestrů.

Do analytické části práce jsem od výše zmíněných šesti autorů vybral šest skladeb, které tvoří reprezentativní vzorek toho nejlepšího, co bylo dle mého názoru během 2. poloviny 20. století pro symfonický dechový orchestr zkomponováno.<sup>62</sup> Po genezi děl následuje analýza jejich makro a mikrostruktury, přesněji jejich hudební formy a zvláštností kompozičního stylu a dále je

---

<sup>60</sup> Miloslav Kabeláč považoval za svého jediného učitele kompozice K. B. Jiráka. Srov.: KABELÁČ, Miloslav: *Vzpomínka k pětasedmdesátinám K. B. Jiráka*, in: Hudební rozhledy, XIX/1966, str. 46.

A dále, pokud se Zdeněk Lukáš zmínil o některém skladatelském vlivu či vzoru, byly to lektorské posudky Miloslava Kabeláče na jeho díla. Lukáš se ve skladbě považoval za samouka. Z rozhovorů autora této práce se Zdeňkem Lukášem při orchestrálních zkouškách *Kyrie eleison* s Hudbou Hradní stráže a Policie ČR v září 2004.

<sup>61</sup> Karel Husa má 17 dechových partitur, Evžen Zámečnick přes 50 a Václav Nelhybel více než 100.

<sup>62</sup> S vědomím mnoha dalších českých titulů, které by si zasloužily být nastudovány a provedeny, popř. také komplexně analyzovány. Umělecké dechové tvorbě se věnovali nebo věnují autoři jako např.: Jan Hanuš (1915 – 2004), Jindřich Feld (1925 – 2007), Luboš Fišer (1935 – 1999), Jan Zdeněk Bartoš (1908 – 1981), Zdeněk Jonák (1917 – 1995), Věroslav Neumann (1931 – 2006), Otmar Mácha (1922 – 2006), Jiří Laburda (\*1931), Ivana Loudová (\*1941), Jan Vičar (\*1949), Juraj Filas (\*1955) a mnoho dalších.

specifikována instrumentace a interpretační problémy. Komplexní analýze hudebního díla je podrobena Aria, druhá věta Husovy Hudby pro Prahu 1968.

<u>autor</u>	<u>název</u>	<u>durata</u>	<u>rok vzniku</u>
Miloslav Kabeláč:	Smuteční hudba	6´	1949
Karel Boleslav Jirák:	Symfonické scherzo	9´	1951
Karel Husa:	Hudba pro Prahu 1968	22´	1968
Václav Nelhybel:	Sinfonia Resurrectionis	22´	1981
Evžen Zámečník:	Bitva u Slavkova 1805	11´	1994
Zdeněk Lukáš:	Kyrie eleison	10´	2003

	<u>forma</u>	<u>místo vzniku</u>	<u>objednávka</u>
Kabeláč – Smuteční hudba	velká písňová	Praha	ano
Jirák – Symfonické scherzo	scherzo	Chicago, USA	ano
Husa – Hudba pro Prahu 68	symfonie	Ithaca, USA	ano
Nelhybel – Sinfonia Resurrectionis	předehra, suite	Newtown, USA	ano
Zámečník – Bitva u Slavkova	battaglia	Brno	ne
Lukáš – Kyrie eleison	koláž	Jílové u Prahy	ano

## II. 1. Miloslav Kabeláč: Smuteční hudba pro dechový orchestr

*„V posledních letech se objevuje v naší hudbě nutný, logický jev: snaha vypořádat se s novými skladatelskými proudy ve světové hudbě. Bohužel se to děje až v posledních letech, místo aby se to dělo kontinuálně, stále. Pochopitelně při tomto rychlém dohánění dochází k určité nevyrovnanosti názorů na tyto proudy i k určité nevyrovnanosti hodnoty vytvořených skladeb.“*

Miloslav Kabeláč<sup>63</sup>

Účel vzniku Smuteční hudby pro dechový orchestr<sup>64</sup> se váže k pátému výročí bojů u Dukly. Kompozice bez opusového čísla vznikla z popudu tehdejšího programového ředitele čs. rozhlasu Mirko Očadlíka,<sup>65</sup> který obdržel objednávku pro Hudbu Hradní stráže, náš v té době nejlepší dechový orchestr. Lze se domnívat, že zadavatelem byl hlavní inspektor vojenských hudeb Jan Uhlíř nebo kapelník HHS Rudolf Urbanec.<sup>66</sup> Každopádně Miloslav Kabeláč byl při zadání úkolu v časové tísní, neboť do premiéry zbývaly necelé tři týdny. Rozhodl se proto použít partituru své kantáty *Žalost* pro smíšený sbor a malý orchestr na slova lidové poezie, kterou zkomponoval v roce 1948 jako protest proti komunistickému převratu.<sup>67</sup> Sborové hlasy *Žalosti* převzaly ve Smuteční hudbě trubky a trombony. Text pochází ze sbírky Karla Jaromíra Erbena (1811 – 1870) *Prostonárodní české písně a říkadla*. Obava z pronásledování byla taková, že Kabeláč přísně tajil vznik a existenci *Žalosti*, partituru záměrně ponechal bez titulního listu i bez názvu a dokonce ani konkrétně nevypsal text v hlasech sboru.<sup>68</sup>

<sup>63</sup> Z besedy s Miloslavem Kabeláčem, in: *Československý rozhlas, programový týdeník*, roč. 35, č. 31, 29.7. - 4. 8. 1968, str. 12-13.

<sup>64</sup> Partitura (tužkou) je uložena v Muzeu české hudby. Původní provozovací materiál v archivu ÚH ČSA pod názvem „Dukla – slavnostní smuteční hudba“ nenalezen. Současný tištěný, nevydaný materiál (Jan Zástěra, ed.) uložen v archivu HHS a PČR.

<sup>65</sup> Srov.: NOUZA, Zdeněk: *Seznam skladeb Miloslava Kabeláče*, in: *Hudební věda* XXXVI, 2-3/1999, V. oddíl, str. 421.

<sup>66</sup> Prameny k tomuto jsou neúplné a vycházím zde z informací (Šálek, Podgorný) o v té době nejvlivnějších osobnostech, kteří působili jak v prostředí vojenském, tak v civilním a měli zájem o vznikání nových děl.

<sup>67</sup> Podobně jako v roce 1939, kdy při obsazení republiky fašisty a vzniku protektorátu reagoval Miloslav Kabeláč kantátou *Neustupujte!* pro mužský sbor, dechové a bicí nástroje, op. 7, partitura ČHF, Praha 1960.

<sup>68</sup> Na text si však Kabeláč vzpomněl a neomylně jej vepsal, když jej o to v roce 1975 požádal dr. Zdeněk Nouza. Děkuji tímto dr. Zdeňku Nouzovi jak za tyto „přísně tajné informace“ tak i za mnoho dalších podrobností

## **Karel Jaromír Erben: Zkažený svět**

*Už nebudou víc ty časy,  
které někdy bývaly;  
už se nebudem tak mívat,  
jak se naši mívali.  
Ten svět zlořečený,  
celý převrácený:  
Nebývalo jindy tak  
všecko naopak.*

*Kde jsi který z starých Čechů,  
pohled' trochu z hřbitova;  
zajisté bys nyní řekl:  
Umřu já radši znova!  
Tak se nyní plete  
v tom zmateném světě:  
Vždyť nebývalo tak  
všecko naopak.*

*Rozum lidský na se béře,  
co unést nemůže;  
nepřeměří dobrým loktem  
na svém těle té kůže.  
Jak se zdá, tak střelí,  
necht' trefí, neb chybí;  
myslí, že je dobře tak,  
zatím naopak.*

*Víry, lásky, upřímnosti  
ani jiskra nedoutná!  
Za to nyní jen panuje  
faleš, hana pokoutná.*



*Kdo s koho, ten toho,  
ne málo, radš mnoho;  
nebývalo jindy tak  
všecko naopak.*

*Kde upřímnost staročeská,  
která někdy bývala?  
Pominula, zahynula  
s těma lidma starýma.  
Kde jindy upřímnost,  
nyní lež, podvodnost!  
Jest to na tom světě tak  
všecko naopak.*

*Na starého Pána Boha  
mladí zapomínají,  
jako by už ani nebyl,  
mnozí nyní dělají:  
nepřijde do hlavy,  
že se smrt dostaví,  
že nás též obrátí tak  
všecky naopak.<sup>69</sup>*

Tónový materiál včetně kompozičních principů obou verzí je shodný. Co je ve Smuteční hudbě, existovalo již v Žalosti. Pouze komorní sborová sazba středního dílu Žalosti byla do dechů nepřepsatelná. Melodie věrně kopíruje text, a pokud žestě opakují některé tóny, „vyslovují“ slabiky textu. Kabeláčovi se tak vskutku podařilo ironicky ozdobit vzpomínkovou slavnost 5. výročí bojů u Dukly na ruzyňském letišti, kde se dne 2. 10. 1949 konala premiéra.<sup>70</sup> Další vzpomínka se konala 9. 10. 1949 v Památníku odboje na Vítkově v Praze. Při obou provedení účinkovala Hudba Hradní stráže s dirigentem Rudolfem Urbancem. Zvukový záznam byl vysílán pražským rozhlasem 7. 4. 1950 v rámci cyklu

---

<sup>69</sup> In: ERBEN, Karel Jaromír: *Prostonárodní české písně a říkadla: s nápěvy vřaděnými do textu*, Panton 1990, Sv. 6, str. 168.

<sup>70</sup> Kantáta Žalost dosud nebyla provedena. Partitura a skici jsou v pozůstalosti autora.



„Skladatel týdne“.<sup>71</sup> Obnovená premiéra Smuteční hudby po šedesáti letech se uskuteční 4. června 2010 při koncertě Hudby Hradní stráže a Policie ČR pod taktovkou Václava Blahunka, v rámci hudebního festivalu Americké jaro v Českých Budějovicích.

Forma Smuteční hudby se vyznačuje dvěma kontrastními bloky B a D, jež jsou orámovány minimalistickým úvodem a závěrem. Jedná se o velkou formu (aB'BDBa). Hudba vstupního „a“ ustupuje do pozadí a vytváří doprovodnou složku kompozice. Její variovaný komplementární rytmus prostupuje celou skladbou a je zároveň do značné míry jejím stmelujícím prvkem.

Smuteční hudbu lze formálně rozdělit do šesti oddílů o dvou pásmech:

takty:	Melodie	Doprovod
1 - 12	a	a'
13 - 35	B'	a, a'
36 - 56	B	C
57 - 75	D	c', b''
76 - 96	B	C
97 - 107	a	a'

Střední díl D by bylo možno označit za malé provedení, bez dramatického vzruchu. Dva stavebné, dynamické a zvukové vrcholy skladby se nacházejí v dílech B, a to v taktech 55, resp. 95. Přehledný konstrukční princip podporuje ohromnou gradaci na poměrně malé ploše, z minima prostředků je dosaženo maximum výrazu. Základní motivek, který lze označit za janáčkovskou

sčasovku:<sup>72</sup>  je rozvíjen principem zvětšování intervalu dvou šestnáctinových not: , čím větší interval tím větší napětí:

<sup>71</sup> Zvukový záznam Smuteční hudby v archivu Českého rozhlasu nenalezen, byl pravděpodobně úmyslně smazán v 70. letech 20. století z důvodu nedostatku magnetofonového páska.

<sup>72</sup> *Sčasování* je Janáčkův termín označující hudební rytmus nebo rytmiku a *sčasovka* je výrazná rytmická figurka vytvořená z několika tónů kratších délkových hodnot, často ostinálně se opakující. Srov.: JANÁČEK, Leoš: *Hudebně teoretické dílo II.*, Supraphon, Praha 1974, zvl. kap. *Můj názor o sčasování (rytmu)*, str. 15-62, *Základy hudebního sčasování*, str. 63-86.



až po vrcholovou oktávu. V doprovodné vrstvě i v melodii je tento princip základním stavebním prvkem.

Instrumentace Smuteční hudby popírá vše, co bylo do té doby pro dechový orchestr napsáno.<sup>73</sup> Tehdejší praxe „určovala“ melodii křídlovkám, tenorům a barytonům, popř. dřevěným nástrojům. Pro Kabeláče byla instrumentace součástí hudební výpovědi, a proto nedbal zvyklostí. Vždyť každá jeho symfonie má jiné obsazení.<sup>74</sup> Neustále hledal a zkoušel nové zvuky a jejich kombinace. Jako substituci sboru zvolil dvě trubky alias soprány a alty a dále dva pozouny, popř. dva lesní rohy jakožto tenory a basy. Pamětník Jindřich Brejšek<sup>75</sup> vzpomíná: „*Modernista prof. Kabeláč nepočítal s tím, jaké má orchestr obsazení. Vycházel ze své zvukové představy.*“<sup>76</sup> Jeho cílem nebyl orchestr, nýbrž hudba! Nikoho se neptal, jak instrumentovat<sup>77</sup> a i kdyby chtěl někoho oslovit, jak tomu velela naše hudební praxe, kdy skladatelé většinou neinstrumentovali své skladby pro dechový orchestr,<sup>78</sup> tak přece nemohl nikomu ukázat partituru své Žalosti. Z orchestrace je patrný záměr provádět dílo v otevřeném prostoru, avšak bez pohybu, na místě, kvůli tympánům. Přestože každá nástrojová skupina hraje pouze dvojhlas, vše je dvoj až čtyřnásobně zdvojeno: 2 pikoly, 4 flétny, 2 Es klarinety, 8 B klarinetů, 4 fagoty, 8 trubek in C, 8 lesních rohů inF, 4 pozouny, 2 tuby, tympány, malý buben, velký buben, činely. Zcela novátorské je vynechání skupiny melodických žesťů, a také skutečnost, že basová linka je určená tubám namísto heligónů.<sup>79</sup> V instrumentaci Smuteční hudby Kabeláč přeskočil dobu zvláště tím, že použil zcela nové kombinace nástrojů (např. fl. + tr. + m.buben)

<sup>73</sup> Kantáta Žalost jako původní předloha s obsazením 2fl. 2ob. 2fg. 2cor, smíšený sbor a smyčce, nebyla Kabeláčem samozřejmě vůbec zohledněna.

<sup>74</sup> I. pro smyčce a bicí, II. pro symfonický orchestr, III. pro varhany, žesť (4tr.6cor.4poz.1tb.) a tympány, IV. pro komorní orchestr, V. pro symfonický orchestr se sopránem beze slov, VI. pro orchestr se sólovým klarinetem, VII. pro orchestr s recitátorem, VIII. s prostorovým rozmístěním vokálních souborů sólistů a souboru bicích nástrojů s varhanami.

<sup>75</sup> Jindřich Brejšek, nar. 1930, byl po absolvování Vojenské hudební školy v roce 1947 přidělen k Hudbě Hradní stráže jako nejlepší hráč na křídlovku. Památné premiéry Smuteční hudby se bohužel nezúčastnil, neboť byl v říjnu 1948 odvelen do Jihlavy. Jindřich Brejšek byl od roku 1963 hlavním dirigentem Ústřední hudby ČSLA.

<sup>76</sup> Z rozhovoru s dirigentem Jindřichem Brejškem, jemuž děkuji za mnohé náměty a připomínky nejen k této práci, ale též k celkové metodice práce dirigenta s dechovým ansámblem.

<sup>77</sup> Kabeláč se dle dr. Nouzy zcela určitě znal s Janem Fadrhonsem, zkušeným vojenským kapelníkem, který uměl skvěle instrumentovat pro dechový orchestr. Vačkářova učebnice instrumentace vyšla až v roce 1954. Srov.: VAČKÁŘ, Václav a VAČKÁŘ, Dalibor: *Instrumentace symfonického orchestru a hudby dechové*, I. a II. díl, SNKLHU Praha 1954, 215 a 202 str.

<sup>78</sup> Tehdejší a bohužel v mnoha případech i současná praxe, „dvou autorů“ dechové partitury – skladatel versus instrumentátor – je dle mého názoru největším škůdcem původní symfonické dechové hudby, neboť každý z tvůrců má jiný cíl své činnosti. Skladatel staví (skládá) hudbu, kdežto orchestrátor staví zvuk orchestru.

<sup>79</sup> V obsazení Hudby Hradní stráže bylo v té době mimo jiné 7 křídlovek, 2 baskřídlovky, 2 eufonia a 6 heligónů, viz poznámka pod čarou č. 39.

a dal jim nové či zaměněné funkce (zvl. fagoty, tympány a lesní rohy). Instrumentace je v zásadě bloková, včetně úvodních dvou taktů sólových osmi trubek. Méně časté je míšení skupin, převládá kompletní záměna zvukové barvy, zvláště na tektonických předělech.

Jako nejdůležitější interpretační problém Smuteční hudby spatřuji tempo. V původní sborové předloze je autorem předepsáno Grave, avšak vlastní Smuteční hudba je označena Andante maestoso. Jednotné až monotónně strnulé tempo je předpokladem smuteční majestátnosti. Dle mého soudu se pohybuje mezi 54 – 56 M. M.<sup>80</sup> Dirigent by měl znát text, od kterého lze výsledné tempo odvodit díky deklamačním zásadám. Legenda k vystopování původního sboru je jednoduchá: samostatné osminy a kratší hodnoty jsou vždy doprovod a naopak souvislé osminy a delší hodnoty jsou sborové hlasy. Díky tomuto principu melodie v bilanci zvuku vždy přirozeně vyniká a přesahuje doprovodná pásma. Přesto je dobré držet šestnáctinový puls v pozadí. K vrcholu pak tento přirozeně vystoupá nejen díky instrumentaci, ale také díky Kabeláčově kompozičnímu principu zvětšování intervalů. Důmyslně vypracovaná dynamika dává jasný signál k upozadění bicích nástrojů, které pouze svou barvou doplňují puls skladby. Samostatnou roli hraje tympán, který ovšem ve zdvojení se čtyřmi fagoty od taktu 37, resp. 77 nesmí dominovat, neboť i ve fagotech probíhá mikrostruktura zvětšujících se intervalů, zatímco tympánu zůstává jen doprovodná úloha.

Smuteční hudbou, jež nese znaky formy i formálnosti, Kabeláč vstoupil do celospolečenského boje proti všemu formálnímu. Boj proti formalitě vedl zcela neformálně. Dále se podíváme, jakou formu a obsah zvolil jeho učitel K. B. Jirák ve svém ojedinělém díle pro symfonický dechový orchestr.

---

<sup>80</sup> Mentzelův metronom, = x rázů za minutu.

## **II. 2. Karel Boleslav Jiráček: Symfonické scherzo pro velký dechový orchestr, op. 65a**

*„Člověk bez talentu nevytvoří umělecké dílo dobré formy ani tehdy, použije-li nejosvědčenějšího typu (schematu) formálního, a na druhé straně zase „dobrou“ formu může mít skladba, která poráží všechny tradiční formální zákony a předpisy, je-li vytvořena duchem opravdu geniálním.“*  
Karel Boleslav Jiráček<sup>81</sup>

Účel vzniku Symfonického scherza pro velký dechový orchestr<sup>82</sup> souvisí se zakázkou. Objednávání nových děl bylo na počátku 50. let v USA zcela novým fenoménem. Praxi „commissions“ zavedl již ve 30. letech Edwin Franco Goldman (1878 – 1956). Boom symfonických dechových orchestrů, lačných po nové hodnotné hudbě, nastal až po Druhé světové válce. Do roku 1954 vzniklo a bylo provedeno na 110 premiér od vynikajících amerických a evropských skladatelů, mezi nimiž nechyběli např. Aaron Copland (1900 – 1990), Béla Bartók (1881 – 1945) či Samuel Barber (1910 – 1981).<sup>83</sup> Karel Boleslav Jiráček se také rozhodl vstoupit do tohoto zcela neznámého prostoru. Symfonické scherzo, jednu z nejpozoruhodnějších a nejúspěšnějších skladeb vzniklých ve Spojených státech, napsal původně ve verzi pro velký dechový orchestr jako op. 65a, a poté pro symfonický orchestr op. 65b. Objednávku na skladbu v obsazení velkého dechového orchestru dostal v roce 1950 od High School v Ciceru ve státě Illinois, která takovým orchestrem disponovala.<sup>84</sup> Zadavatelem byl dirigent českého původu Louis M. Bláha. Z práce na tomto díle měl Jiráček radost, byl to úkol, před nímž stál poprvé. Dechové prostředí ve Spojených státech charakterizoval

---

<sup>81</sup> Srov.: JIRÁK, Karel Boleslav, in: *Nauka o hudebních formách*, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1946, str. 13.

<sup>82</sup> Originál partitury v archivu High School Cicero, USA, kopie partitury včetně particella v archivu vydavatelství Alliance Publications, Inc. v Sinssinavě, USA, paní Anita Smisek, publikováno jako orchestrální materiál s partiturou: JIRÁK, Karel B.: *Symphonic Scherzo For Band Op. 65a*, BLAHNIK Joel, ed., API 2001. Symfonická verze nepublikována, uložena v archivu ČHF jako K. B. Jiráček Symfonické scherzo op. 65b. Partitura obsahuje tužkou psané interpretační poznámky Dr. Václava Smetáčka z české premiéry se Symfonickým orchestrem hl. m. Prahy FOK z roku 1969.

<sup>83</sup> Srov.: BATTISTI, Frank L.: *The Winds of Change, The Evolution of the Contemporary American Wind Band/Ensemble and its Conductor*, Meredith, Galesville, USA 2002, str. 188.

<sup>84</sup> Srov.: KUNA, Milan: *Exultantem proti své vůli, život a dílo Karla Boleslava Jiráčka*, Editio Bärenreiter, Praha 2003, str. 222 – 224.

v dopise Jaroslavu Kříčkovi: „*To je zde ohromná věc, některé univerzity mají dechové orchestry (24 klarinetů, 16 kornetů apod.), které hrají lépe než Česká filharmonie!, a je to první věc, na kterou jsem zde dostal objednávku (tzv. commission – Martinů žije jen z commissions).*“<sup>85</sup> Ke kompozici nepřistoupil Jiráček nepřipraven. Ještě než se dal do práce, zúčastnil se hudební konference American Bandmasters Association<sup>86</sup> v Ann Arbor ve státě Michigan, jehož univerzita měla nejslavnější band v USA. Tři dny měl možnost poslouchat různé skladby a úpravy (mj. i Téma s variacemi, op. 43a, od Arnolda Schönberga) pro toto zhruba stočlenné těleso. Zhlédl vystoupení patnácti dirigentů. Původní literatura pro tento typ orchestru byla v Americe chudá, proto si těleso kladlo za cíl formou objednávek získat co nejvíce skladeb od současných tvůrců. Jiráčekova původní partitura měla cca 40 notových systémů, takže se v ní málokterý dirigent mohl vyznat, autor proto pořídil její tzv. redukovanou podobu. Kříčkovi si přitom Jiráček postěžoval: „*Člověče, to ti je na světě instrumentů! Dělal's to někdy všechny ty saxofonové aj. transpozice? Měl jsem to už asi 4x v ruce (musil jsem přidělovat Es klarinet a Alt klarinet, pak zase cello a basu), už se na to nemohu ani podívat. Ale zas to bude letos několikrát provedeno na různých univerzitách (...), dokonce při výročním sjezdu asociace amerických bandmasterů.*“<sup>87</sup> Premiéru nastudoval a provedl autor s Oberlin Conservatory Symphonic Band dne 7. 3. 1952 na konferenci American Bandmasters Association ve městě Columbus, Ohio, kde měla skladba mimořádný úspěch. Premiéru Symfonického scherza v orchestrální verzi, op. 65b uskutečnil Rafael Kubelík 25. 4. 1953 v Chicagu, když se loučil s tamním symfonickým orchestrem. Česká premiéra původní dechové verze se uskuteční 4. června 2010 v podání Hudby Hradní stráže a Policie ČR.<sup>88</sup>

Formu scherza A-B-A' Jiráček nevybral náhodou. O svých úmyslech se zmínil v dopise svému příteli Jaroslavu Kříčkovi: „*... teď píšu pro dechový orchestr... Rozhodl jsem se k povaze zvuku pro scherzo, a bude to, doufám, dobré.*“<sup>89</sup> Scherzo bylo v Jiráčekově představě nejspíš nejbližší jeho zkušenostem se zvukem

---

<sup>85</sup> Srov.: JIRÁK, K. B.: dopis z Chicaga Jaroslavu Kříčkovi do Červených Dvorců, 18. 5. 1950, ČMH Praha, kopie č. při. KBJ 213/95.

<sup>86</sup> Sdružení amerických kapelníků založil John Philip Sousa (1854 – 1932) v roce 1929 pro dirigenty koncertních dechových orchestrů a hudební skladatele. V současnosti má cca 370 členů, slouží dechových orchestrům zvl. při vydávání nových skladeb. Srov.: [www.americanbandmasters.org](http://www.americanbandmasters.org)

<sup>87</sup> Srov.: K. B. Jiráček: Jaroslav Kříček z Chicaga do Červených Dvorců 25. 11. 1951, ČMH Praha, kopie č. při. KBJ 213/95

<sup>88</sup> Na již zmíněném koncertě v Českých Budějovicích společně se Smuteční hudbou Miloslava Kabeláče dále zazní česká premiéra First Symphony for Band (2008) od amerického skladatele Williama Bolcoma (\*1938).

<sup>89</sup> Srov.: K. B. Jiráček: Jaroslav Kříček z Chicaga do Červených Dvorců 18. 5. 1950, ČMH Praha, kopie č. při. KBJ 213/95

dechového orchestru v exteriéru, v pohybu. Ne náhodou zařadil jiný český hudební teoretik Karel Janeček scherzo do kapitoly společně s pochodem a s hudbou na způsob pochodu a tance.<sup>90</sup> Scherzo vzniklo zrychlením menuetu, nejoblíbenějšího klasického tance. Předpokládaný lichý takt však Jiráček zaměnil za 6/8, due batutti,<sup>91</sup> což ukazuje spíše na jezdecký pochod. Forma scherza je zachována až na kratší, avšak prokomponovanější reprízu:

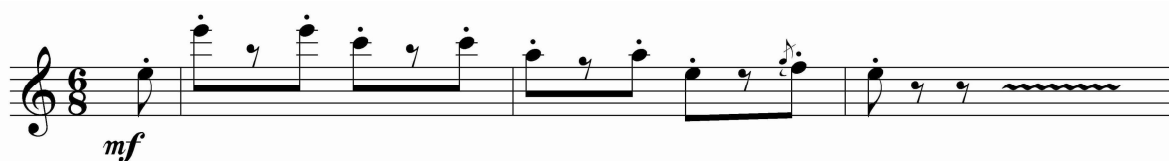
takty:		
1 - 71	A	a
72 - 139		b
140 - 236	B	trio
237 - 291	A'	a'
292 - 323		b'
324 - 361		a'

Pohyb krajních dílů zajišťují staccatované osminy na způsob jezdeckého pochodu:



Ve verzi (díl A, A') Jiráček pracuje se dvěma jednoduchými, úsečnými tématy, jež kopírují komplementární rytmus doprovodu. Témata na sebe navazují a vzájemně se doplňují:

#### 1. téma



#### 2. téma



<sup>90</sup> Srov. JANEČEK, Karel: *Hudební formy*, SNKLHU Praha 1955, XIII. Instrumentální hudba, §124, str. 458.

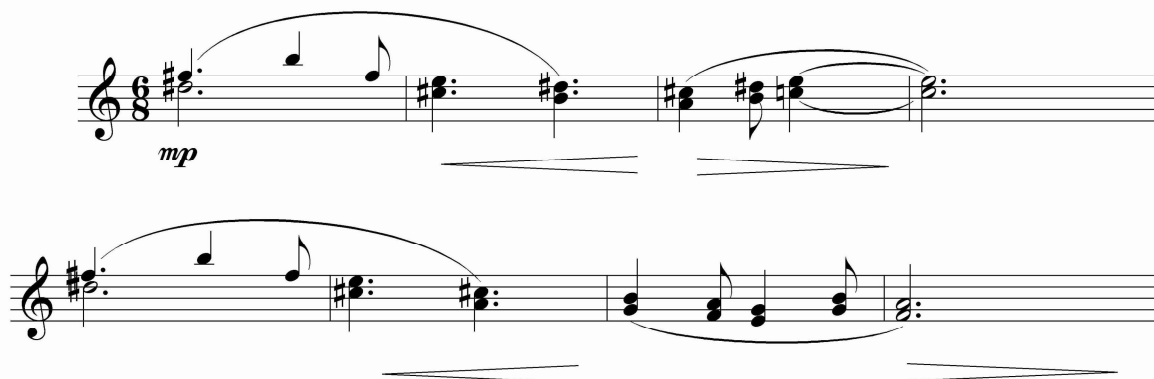
<sup>91</sup> Rozuměj dva rázy na každý takt, tedy: „na dvě“.

Přestože je tónová struktura scherza homofonní, charakteristické jsou metrické posuny protimelodií jakožto znaky polyfonního myšlení autora.

Trio navozuje tempový a výrazový kontrast s převahou legatových frází. Poměr tónin mezi scherzem a triem se zdánlivě nemění díky basové prodlevě. Základní tóninou je a moll aiolská. Trio začíná fanfárovým motivem, *Un poco meno*,



který se doplňuje s lyrickým, typicky českým tématem s bohatým harmonickým průběhem, opět na prodlevě „a“:



Po stránce logiky stavby je to dokonalé dílo. Hudebně je prochnuto českými intonacemi a právem patří mezi skvosty naší hudební moderny. K. B. Jiráček o sobě tvrdil: „*Mně jde jen o to, že jsem český skladatel, nikdy jsem ničím jiným nebyl a nikdy ničím jiným nebudu.*“<sup>92</sup> Jiráčekův kompoziční styl připomíná stavbu, přesně dle vzpomínky v jiném dopise Miloslavu Kabeláčovi: „*Pamatujete, jak jsem říkával, že nemám rád český výraz ‚hudební skladatel‘ a raději bych jej nahradil výrazem ‚hudební stavitel‘.*“<sup>93</sup>

Symfonické scherzo je samostatné, svěží a veselé, široce založené a v důsledku rozsáhlejší, než jsou obvyklá scherza v symfoniích a v sonátách. Dle své Nauky o

<sup>92</sup> Srov: Dopis K. B. Jiráka Miloslavu Kabeláčovi z Chicaga, 15. 2. 1962, in: *Výbor z Kabeláčovy korespondence*, in: Hudební věda 2 – 3/1999, str. 281.

<sup>93</sup> Z Jirákovy dopisu Miloslavu Kabeláčovi z Chicaga, 29. 3. 1961, srov.: *Výbor z Kabeláčovy korespondence*, in: Hudební věda 2 – 3/1999, str. 280.



hudebních formách<sup>94</sup> proto Jiráček použil přívlastek, který označuje charakter jeho scherza, podobně jako tak učinili Antonín Dvořák: Scherzo capriccioso, Josef Suk: Fantastické scherzo či Jaroslav Křička: Idylické scherzo.

Instrumentace Symfonického scherza op. 65a odpovídá obsazení dechového orchestru na High School v Ciceru: Pikola Des!, 2 flétny C, 2 hoboje, anglický roh, 2 fagoty, kontrafagot, Es klarinet, 3 hlasy B klarinetů, Es altový klarinet, basklarinet, Es alt sax., B tenor sax., Es baryton sax., B bas sax., 3 kornety, 2 trubky, 2 pozouny tenorové, basový pozoun, 2 eufonia, basová tuba, violoncello!, kontrabas, harfa, tympány, xylofon, triangl, tam-tam, činely, malý a velký buben. Zdá se však, že Jiráček by volil komornější obsazení, jak dokládá dirigent David McCormick,<sup>95</sup> jenž si vzpomíná na rozhovor s K. B. Jiráčkem ohledně struktury a instrumentace díla: „*Jiráček řekl, že Scherzo instrumentoval (scored) více zdvojeně, než by byl preferoval, ale Louis Bláha po něm striktně žádal, aby byli všichni hráči zaměstnání. Vzpomínáte na ten styl dechové hudby, kdy všichni studenti museli hrát, aby neměli příležitost zlobit.*“<sup>96</sup> Tehdy se instrumentovalo zcela jinak než dnes, a také skladatelé vnímali a používali nástroje dechového orchestru odlišně.<sup>97</sup> Basklarinet např. sloužil jako čtvrtý hlas B klarinetů, Des pikola dlouhou dobu „přežívala“ vedle C fléten.<sup>98</sup> Jiráček používá jako čtvrtý klarinetový hlas Es altový klarinet, zato basklarinet důsledně zdvojuje s ostatními basovými nástroji. Hutný, avšak souznělý zvuk Symfonického scherza vzniká míšením skupin napříč celým orchestrem,<sup>99</sup> a také důsledným využitím saxofonové skupiny. Jiráček vytváří zvukové sloučeniny z absolutních tónových výšek, žádný hlas nevybočuje. Výjimkou jsou čisté barvy sólového klarinetu, flétny a hoboju v lyrických tématech Tria, čímž vzniká dokonalý kontrast. Žestě, kromě eufonia a basové tuby, střídají poměrně často, avšak zcela funkčně, hru s dusítkem a bez dusítka. Jiráčekův záměr je zřetelný: dlouhé noty, tenuto – *con*

<sup>94</sup> Srov.: JIRÁK, Karel Boleslav: *Nauka o hudebních formách*, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1946, část II. Instrumentální formy s jedinou hlavní myšlenkou, § 19, str. 72-3.

<sup>95</sup> David McCormick, Emeritus Music Educator and Florida University Administrator, nyní sekretář Midwest Band and Orchestra Clinic v Chicagu. Od roku 1953 byl dirigentem Morton High School v Ciceru, kde se osobně poznal s K. B. Jiráčkem.

<sup>96</sup> Srov.: předmluva k partituře JIRÁK, K. B.: *Symphonic Scherzo For Band, Op. 65a*, Alliance Publication 2001.

<sup>97</sup> Naprosto stejná situace v zaměstnanosti všech hráčů panovala v minulosti u většiny našich vojenských hudeb. Služební subordinace ovlivňovala instrumentační praxi do té míry, že všichni museli mít part a pokud možno stále hrát. Nesmělo vzniknout závistivé podezření, že někdo má méně práce, nebo že se ulívá. Např. hobojisté a fagotisté se museli naučit hrát na klarinety!

<sup>98</sup> Z rozhovoru s Davidem McCormickem během Midwest Band Clinic v prosinci 2009 v Chicagu. Děkuji tímto panu McCormickovi za informace ke K. B. Jiráčkovi a k celému systému fungování amerických symfonických dechových orchestrů.

<sup>99</sup> Srov.: ZICH, Jaroslav: *Instrumentační práce se skupinami*, kapitola 6. *Míšení skupin*, Knihovna Hudebních rozhledů, Praha 1957, str. 29 – 31.

*sordino*, krátké tóny, staccato – *senza sordino*. Pravidlo o zdvojování našťestí neplatí pro party bicích nástrojů, které Jirák použil zcela symfonicky, tedy zvukomalebne a poskromnu. Lze předpokládat, že by takto Jirák instrumentoval celou partituru, kdyby nebyl žádán o důsledné zdvojování dechů. Lze jen litovat, že nepřišla další objednávka, pravděpodobně z důvodu Jirákovy cestovatelské mánie.<sup>100</sup>

Autorský přepis pro symfonický orchestr s opusovým číslem 65b užívá běžný modifikovaný zvukový tvar tělesa, včetně kompletní skupiny dřevěných dechových nástrojů. Všechny tematický materiál leží v sopránové poloze, tedy ve smyčcích, až na sólové výstupy dřev v Triu, které zůstaly neměnné. Absence saxofonů a časté pizzicato odlehčilo hutný zvuk celku, přestože Jirák zachoval zdvojování hlasů. Srovnání dvojí autorské instrumentace dokládá jasnou zvukovou představu autora, a to nejen v případě tradičního symfonického orchestru, ale zvláště i v první a zároveň poslední jeho zkušenosti se symfonickým dechovým orchestrem. Obě partitury jsou svébytné a obě svým vlastním způsobem žertovné.<sup>101</sup>

Interpretace Symfonického scherza, op. 65a vyžaduje především rytmickou pregnantnost šestiosminového pulsu. Po vlastní zkušenosti musím konstatovat, že díky skvělé instrumentaci se dílo hraje téměř samo sebou.<sup>102</sup> Zvuková balance vyžaduje minimum zásahů dirigenta. K pochopení Jirákovy hudebního myšlení mi byla velice nápomocná symfonická partitura, op. 65b, zvláště při stanovení tempa *Allegro scherzando* a u přechodu do Tria a zpět, tedy u dvou tempových změn.

Absolutní tempo je zde předepsáno 108 M. M., *Un poco meno mosso* pak 88 M. M. Symfonická verze v celku logicky tři takty před triem plynule zvolňuje, naopak návrat do *Tempo I.* přichází náhle od zdvihové osminy. Tady dirigent nesmí ani na chvíli zaváhat a hned v gestu vyžadovat nové tempo, které odpovídá začátku skladby. Stejně tak střední díl je pouze „poněkud pomaleji“, a proto by dirigent neměl příliš sklouznout, spadnout pod tempo, k čemu mají sólisté občas – v zájmu své zpěvné fráze – tendenci. Zvukově mohutný závěr vyžaduje lehce šetřit silou, a to nejen z důvodu přesnosti v tutti fortissimo, ale také z logiky hudby; zahrát nejsilněji až poslední čtyři noty skladby. Ty tvoří závěrečnou tečku, Jirákovu „mini motto“ díla.

---

<sup>100</sup> Dle vzpomínek Davida McCormicka Jirák každou volnou chvíli cestoval. Společně se svojí ženou projeli autem všech 50 amerických států.

<sup>101</sup> scherzo = žert

<sup>102</sup> Dle tradice zahraničních hudebních vydavatelství má Scherzo nejvyšší možnou obtížnost „Grade 6“, což označuje spíše jeho obsahovou závažnost, než interpretační komplikace technické.

## **II. 3. Václav Nelhybel – Sinfonia Resurrectionis for Symphonic Band**

*„Nejdůležitější schopností dirigenta je  
umění analyzovat detaily studované partitury.  
Dirigent musí partituru dekomponovat  
(uncomposed), aby byl schopný plně pochopit její  
obsah.“*

Václav Nelhybel<sup>103</sup>

Požadavek na Václava Nelhybla k napsání nové skladby pro United States Air Force Band přišel od velitele a dirigenta orchestru Arnalda Gabriella, který měl s touto praxí bohaté zkušenosti od roku 1966. Dal podnět ke vzniku mnoha originálních děl a prepisů, jako např.: William Schumann: *American Hymn* (1981) nebo Paul Creston: *Psalm for Band* (1982). Gabriel míní, že „... propagace umění skrze podporu skladatelů vede k rozšíření repertoáru, což bylo primárním posláním US Air Force Bandu.“<sup>104</sup> Špičková interpretační úroveň tohoto tělesa byla ničím nedeterminujícím faktorem pro Václava Nelhybla, který byl osloven v roce 1979.<sup>105</sup> Vznikla tak jedna z nejrozsáhlejších a nejobtížnějších partitur pro symfonický dechový orchestr – *Sinfonia Resurrectionis for Symphonic Band*.<sup>106</sup>

Václav Nelhybel<sup>107</sup> přišel do Spojených států v roce 1957 a byl podobně jako Karel Husa ohromen interpretační úrovní tamních dechových orchestrů.<sup>108</sup> V šedesátých letech se jako dirigent, hudební pedagog a zvláště jako skladatel

---

<sup>103</sup> Srov.: BLAHNIK, Joel: *Václav Nelhybel's Concept of Conducting*, in *The Instrumentalist* č. 12/1968, str. 33 – 36.

<sup>104</sup> Srov.: GABRIEL, Arnald: *New Concert Band Repertoire*, in *The Instrumentalist*, č. 39, 12/1984, str. 13.

<sup>105</sup> Premiéru skladby uskutečnil zadavatel objednávky v prosinci 1981 při mezinárodní konferenci Midwest Clinic v Chicagu. Od té doby byla provedena a zároveň nahrána pouze jednou, a to v roce 1996 dechovým orchestrem Tokio Kosei. Dirigoval Frederick Fennell.

<sup>106</sup> NELHYBEL, Václav: *Sinfonia Resurrectionis*, nevydaná partitura, copyright J. Christopher Music 1983, a také Barta Music 2009. Nyní nedistribuatelný materiál v majetku Dorothy Nelhybel. Děkuji tímto paní Nelhyblové za poskytnutí kopie partitury a nabídku dalších, včetně partů.

<sup>107</sup> „Nelhybel“, tedy bez dlouhého ypsilon, dle Mgr. Jaroslava Krále, kronikáře obce Polanka nad Odrou. Srov.: KRÁL, Jaroslav: *Ze stránek kronik*, in: *Polanský zpravodaj*, č. 2, květen 2001, str. 4. Děkuji tímto panu Mgr. Královi za informace k rodu Nelhyblů z Polanky nad Odrou a zvláště za vzhled do života Václava Nelhybla v době jeho dětství a studií v Praze. Mimochodem, osmnáctiletý Nelhybel navštěvoval arcibiskupské gymnázium v Bubenči, v téže budově, ve které nyní sídlí Hudba Hradní stráže a Policie ČR. Z bývalé modlitebny se po válce stal kinosál a od roku 1992 slouží jako orchestrální zkušebna, ve které se nacvičují mj. i Nelhyblovy skladby.

<sup>108</sup> Srov.: BLAHNIK, Joel: *Václav Nelhybel the Man and his Music*, in: *Music News from Prague*, 7 – 8, 1992. Joel Blahnik (\*1938), americký skladatel, dirigent a vzdělávatel, českého původu, byl žákem a dlouholetým přítelem Václava Nelhybla. Děkuji tímto panu Blahnikovi za cenné informace a také za podporu během celého mého studia, zvl. za možnost poznat zblízka americké hudební prostředí.

spolupodílel na rozkvětu amerických, převážně univerzitních symfonických dechových orchestrů.<sup>109</sup>

Václav Nelhybel nezanechal jediné slovo o své jednověté Sinfonii Resurrectionis podobně jako Gustav Mahler o své II. symfonii stejného přívlastku. Volná hudební forma se nejvíce blíží suitě, ale lze v ní vystopovat rondové prvky: A B A' B' A'' C D A' E F G coda. Nelhybel zde nezapřel své polyfonní, varhanní myšlení, zvláště v částech „C“ a „E“ přináší chorál s jeho typickým harmonickým průběhem protipohybu hlasů a rozvodu akordů bez tercií. Tektonický průběh skladby kopíruje formální půdorys a spěje k široce rozkročenému vrcholu v díle „G“, po němž následuje jen krátké rozuzlení, rozvod do finálního C dur v jedenácti taktové Codě. Nelhyblovo sdělení lze charakterizovat jako časový konflikt. Na několika místech partitury předepisuje záznam z pásku se zvukovým echem z dávných dob, zřejmě husitských. Nahrávka na pásku obsahuje opravdové chrámové zvony, chorální cítění, mystérium dávných dob. Lze se domnívat, že vzhledem k citacím husitských melodií se jedná o zvony Týnského chrámu, jež se stal duchovním odrazaštěm k husitskému revolučnímu hnutí. Latinský výraz resurrectionis (zmrtvýchvstání) se na rozdíl od Mahlera nevztahuje ani na mrtvého Ježíše ani na mrtvého člověka, nýbrž na „mrtvé“ zvuky, tóny, melodie, rytmy, prostě dávné hudební afekty, které se dostávají do kolize s moderní aleatorikou. Nejvyšší tóny pikol a vysokých trubek tvoří další protiklad; tónová agrese jako kontrast k choralitě dávných dob. Chorál se skutečně jako by z dávných dob i ozývá, neboť do právě probíhající hudební moderny vstupuje z magnetofonového zvukového zápisu. Úvodní dvacetitaktový vstup tvoří zvony, druhý chorál minulosti přinášejí dřeva a těsně před závěrem se jakoby ze záhrobí ozve šestnáctisekundový chorál zvonů. Také pronikání nejvyšších tónů pikoly a oktávové trubky tvoří důležitý kontrast k choralitě pozdního středověku, jež byla určována pouze hlasovým rozsahem mužských hlasů.

Instrumentace Sinfonie Resurrectionis je maximalistická, ale v žádném případě není účelová. Využívá téměř všech známých nástrojů, jež se objevují v umělecké dechové hudbě. Obsazení čítá minimálně 57 hráčů: 3pic. 3fl. altová flétna! 2ob. C.i. 2fg. Cl.Es 9cl.B Bcl. Cbcl. 2alt.sax. ten.sax. bar.sax. solo pic.tr. 2tr. 3kornety 4cor. 3poz. Bas.poz. 2euf. 2tb. Cbs. 3 sady tympánů! 6 perkuse, arp. Pro Nelhyblovo zvukové myšlení jsou charakteristické kompletní rodiny nástrojů, a takto přistupuje i k instrumentaci. Kromě třech sólových výstupů –

---

<sup>109</sup> K dalším podrobnostem k životu a dílu Václava Nelhybla srov.: [www.nelhybel.com](http://www.nelhybel.com)

anglického rohu, klarinetu a malé trubky je orchestrace čistě skupinová bez míšení barev. Každá hudební myšlenka odpovídá jednomu určitému témbu. Absence slučování skupin společně s úsečným, lašským temperamentem činí Nelhyblovu hudbu janáčkovsky syrovou až drsnou.<sup>110</sup> Samostatnou, rovnocennou skupinou jsou též saxofony, díky nimž dostává chorálový zvuk Nelhyblova symfonického dechového orchestru zcela svébytný estetický punc.

Přesvědčivá interpretace Nelhyblovy partitury vyžaduje hluboké vcítění do jeho životního naturelu. Joel Blahnik dokonce pro charakteristický zvuk a interpretaci hudby Václava Nelhybla vyčlenil samostatnou kategorii „The Nelhybel Sound“. Žádná hudební fráze nezůstává v klidu. Kvalitativním znakem jsou crescenda s akcentem na posledním tónu, jakési vykřičníky na konci motivů. Pokud tento interpretační prvek schází,<sup>111</sup> vzniká počítačový efekt, který se nedá dlouho poslouchat, protože je nudný. Důležité je také domyslet význam zvukového pásku, který by neměl být součástí orchestrálního pléna. Vcelku logicky bude z reproduktoru znít altová flétna, jež je předepsaná „na mikrofon“ z důvodu balance. Zvláštní pozornost zasluhuje skupina devíti hráčů na bicí nástroje, u nichž platí totéž, co bylo řečeno o samostatnosti kompletních nástrojových skupin. Jejich party často působí jako sóla pro soubor bicích nástrojů, a proto je nanejvýš nutné je nenásilně včlenit do dechové harmonie.

Sinfonia Resurrectionis dokazuje, že nejmodernější hudební trendy nejsou v rozporu s dávnými hudebními afekty, jež vyvolával prostý středověký vícehlas. Nelhybel v celé své tvorbě systematicky upozorňoval na kořeny dnešního hudebního myšlení. Byl to realista, jež sice žil středověce, avšak v zajetí moderny. A právě proto, že uvažoval věčně, upřednostnil v závěru současnost, aby vyjádřil pokoru nad vzkříšením minulosti v nás.

Do zcela jiného konfliktu, a to téměř reálného boje na život a na smrt se pustil Evžen Zámečník, když se rozhodl vylíčit jedno z největších vojenských střetnutí v dějinách válek, bitvu u Slavkova.

---

<sup>110</sup> Na několika zvukových záznamech Nelhyblovy mluvy (v archivu Joela Blahnika) jsem zaregistroval krátký, typicky ostravský přízvuk jeho angličtiny.

<sup>111</sup> Jako v případě nahrávky Tokyo Kosei Wind Orchestra s dirigentem Frederickem Fennellem, in: CD *Sinfonia Resurrectionis, Music of Vaclav Nelhybel (1919 – 96): Symphonic Movement, Antiphonale*, for brass sextet and band, *Appassionato*, for band, *Two Symphonic Movements*, for band, *Corsican Litany*, for concert band, *Sinfonia Resurrectionis*, for symphonic band, Kosei Publishing Company, Tokyo 1997, KOCD-3577.

## **II. 4. Evžen Zámečník: Bitva u Slavkova aneb Souboj signálů 1805**

pro velký dechový orchestr

*„...při komponování jsem postupoval jako dispečér, který rozhoduje způsobem, teď zazní to, teď zazní ono. Ve skladbě není žádná moje hudba.“<sup>112</sup>*

Evžen Zámečník

*Bitva u Slavkova aneb Souboj signálů 1805<sup>113</sup>* je ve formálním smyslu battaglia, zvuková freska, která za pomoci citátů dobových signálů a znělek znázorňuje památnou bitvu,<sup>114</sup> která proběhla 2. prosince 1805 poblíž Slavkova u Brna. Skladba zároveň symbolizuje vítězství francouzské armády Napoleona Bonaparte (1769 – 1821). Skladba byla zkomponována v roce 1994 pro koncert ve Slavkově u Brna, kde byla také v premiéře provedena ve verzi pro komorní žesťový soubor. Účinkoval soubor Brno Brass Band, dirigent Evžen Zámečník. *Bitva u Slavkova* vznikla jako jediná ze skladeb uvedených v této práci z vnitřního popudu skladatelova, nebyla tedy nikým objednána. Autor později skladbu zinstrumentoval pro velký dechový orchestr a tato verze byla natočena na CD Klubu moravských skladatelů, účinkovala Posádková hudba Brno za řízení autora.<sup>115</sup> *Svou badatelskou činnost pak charakterizoval slovy: „Ve skladbě jsou uvedeny citáty vojenských signálů dobové rakouské armády, jež zůstaly ve služebním repertoáru i po reorganizaci v roce 1852 a jsou publikovány v knize "Das ist österreichische Militärmusik".<sup>116</sup> Francouzské a ruské signály a znělky jsem získal v muzeu ve Slavkově. Závěrečný chorál vychází z nápěvu Marseillaisy. Žádný jiný nápěv zde není citován.“<sup>117</sup>*

---

<sup>112</sup> Z nepublikovaného interviu s Evženem Zámečníkem v rámci oficiálního programu 5. konference dirigentů a skladatelů dechové hudby, která se pod hlavičkou Společnosti dechové hudby při AHUV konala 27. listopadu 2009 ve Šternberku.

<sup>113</sup> ZÁMEČNÍK, Evžen: *Bitva u Slavkova aneb Souboj signálů 1805*, partitura a hlasy, Alliance Publication, Fish Creek 1998, kopie autorova kompletního orchestrálního materiálu je uložena v archivu HHS a PČR.

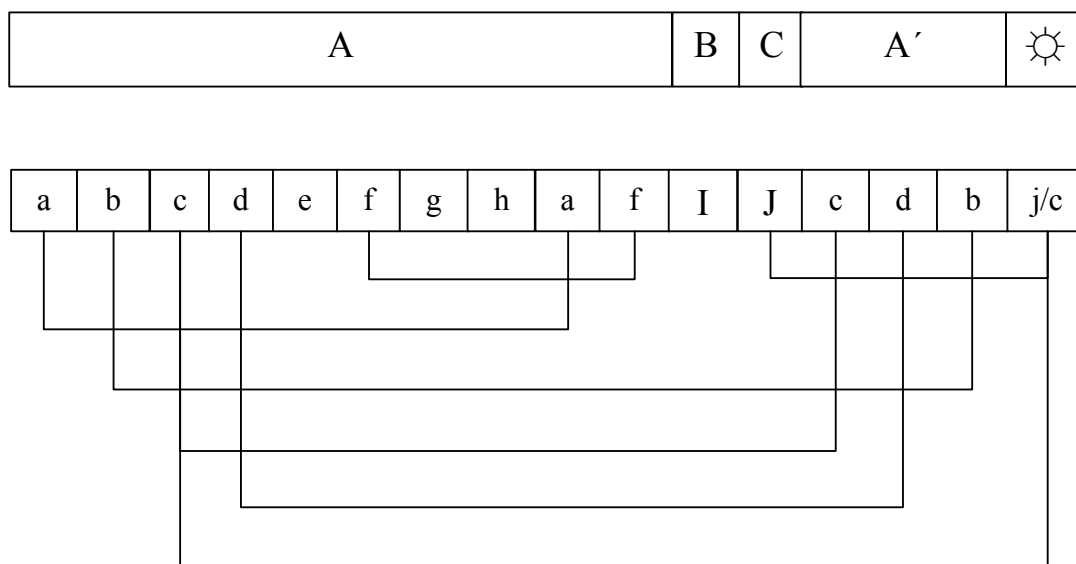
<sup>114</sup> Známou též jako „Bitva tří císařů“, ve které stanula armáda Francouzského císařství v čele s císařem Napoleonem Bonaparte proti armádě spojenců (tzv. III. koalice), jimiž byli Rusko v čele s carem Alexandrem I. a Rakousko pod vrchním velením císaře Františka I. Srov.: KOVAŘÍK, Jiří: *Napoleonova tažení*, díl I. Vítězné roky, Třebíč, Akcent 2003, 485 stran.

<sup>115</sup> *Klub moravských skladatelů Brno, Česká soudobá orchestrální hudba*, CD, Čro Brno 1998.

<sup>116</sup> Srov.: BRIXEL, Eugen – MARTIN, Gunther – PILSE, Gottfried: *Das ist österreichische Militärmusik*, Verlag Studia Edition Kaleidoskop, Graz Wien Koln, 1982.

<sup>117</sup> Z korespondence s Evženem Zámečníkem z ledna 2010, za kterou mu tímto děkuji.

Skladba obsahuje celkem šestnáct kontrastních dílů, citátů, z nichž se některé opakují. Hudební formu bych z velkého nadhledu klasifikoval jako čtyřdílnou s návratem A B C A' Coda. Vlastní průběh je znázorněn v grafu:



Zámečnick některé citáty signálů konkretizoval, některé jen stručně charakterizoval. Jejich počet odpovídá shora uvedeným osmi malým a dvěma velkým písmenům:

a) hrůza

b) signál bicích nástrojů, tamburo rullante, tzv. Trommelstreich nebo Defilierstreich:



c) Gebet:



d) rakouský pochod<sup>118</sup>



e) poplach, první souboj signálů, např.:

Sturm



<sup>118</sup> Původně trio zeměbranceckého pochodu (Landwehr) z roku 1809. Nad úvodním signálem je v dobovém tisku (1809) připsáno „Posthorn solo“. Zeměbrancecké prapory vznikly až jako reakce na napoleonské války, a to v letech 1808 – 1809. Bitva u Slavkova se odehrála v roce 1805.



f) nástup francouzské armády

g) nástup ruské armády

h) nástup rakouské armády, druhý souboj signálů, např.:

Attacke Kavallerie



I) Marseillaisa, chorál vítěze

J) Mohyla míru

Instrumentace *Bitvy u Slavkova* odpovídá českému modelu symfonického dechového orchestru, tedy včetně dvou hlasů křídlovek, jednoho tenorového rohu (baskřídlovka) a barytonu (euphonium). U klarinetů je přidán altový Es hlas. Na signály Zámečnický důsledně zaměstnává trubky, pozouny a lesní rohy. Dřeva a melodické žestě se přidávají pouze v kantilénových citacích Marseillaisy a v závěrečném chorálu. Modlitba je svěřena sólovému tenorovému rohu (baskřídlovce) a při její reminiscenci basklarinetu. Bicí nástroje imitují dělostřelectvo, lesní rohy jezdecktvo, tutti orchestr tvoří pěchotu, trubači znázorňují trubače a z dirigenta se stává Napoleon, který vše řídí z nadhledu Žuráně. Tu vpouští do boje rakouskou jízdu (samostatná skupina žestů, nejlépe mimo orchestr), tu velí k útoku francouzské kavalérie (aleatorika bicích), tu dává povel k ústupu ruské armády. Čtvrtina orchestru v boji padne nebo je těžce zraněna.<sup>119</sup> Všichni se sejdou u Mohyly míru, při „*Elegii na paměť všech padlých u Slavkova, usmíření*.”<sup>120</sup>

Interpretace nejen této Zámečnickovy partitury, ale také mnoha jeho dalších dechových skladeb vyžaduje notnou dávku preciznosti. Každá sebemenší poznámka, dynamická či interpretační značka, má své důležité opodstatnění. I když dirigent při *Bitvě u Slavkova* funguje vskutku jako dispečer, nesmí zanedbat žádné časové sounáležitosti, jež jsou autorem předepsány. Veškerá aleatorika je

<sup>119</sup> Bitva trvala čtrnáct hodin. Z celkového počtu 165.000 vojáků zůstalo přímo na bojišti 35.000, dalších 10.000 bylo zraněno a další desetitisíce podlely následné tyfové epidemii. Srov.: UHLÍŘ, Dušan: *Bitva tří císařů, Slavkov / Austerlitz 1805*, AVE Brno 1995, str. 122.

<sup>120</sup> ZÁMEČNÍK, Evžen: *Bitva u Slavkova aneb Souboj signálů 1905*, autorské poznámky v partituře.

řízená. *Tempo di marcia* předepsané u rakouského pochodu by se mělo rovnat 112 M. M., což odpovídá dobové praxi. Francouzské pluky chodily rychleji, tedy v písmenu F, „příprava a nástup francouzské armády“, *Allegro* = 126 M. M., což ostatně odpovídá i tempu francouzské hymny, *Marseillaisy*. V bilanci je vše podřízeno bitvě, avšak signály musí dominovat. Bicí nástroje mohou vyčnívat, což byl autorův záměr pro vyjádření hrůzy. Trubače je možno rozmístit po koncertním sále, příp. při provádění v exteriéru mimo orchestr. Za nejideálnější místo k provádění Bitvy u Slavkova považuji atrium, z důvodu pojmání extrémní hladiny decibelů.

## **II. 5. Zdeněk Lukáš: Kyrie eleison pro velký symfonický dechový orchestr k památce českého knížete sv. Václava, op. 331**

„Nepřipusťte žádné agogické výkyvy! Vše je již obsaženo v hudbě. Nic tam nepřidávejte! Ve zvuku musí být klid, pokora a svátost.“<sup>121</sup>  
Zdeněk Lukáš

Novou skladbu u Zdeňka Lukáše objednala v roce 2002 Hudba Hradní stráže a Policie ČR, konkrétně její šéfdirigent plk. Miroslav Hanzal. Zadání se vztahovalo ke každoročním koncertům orchestru v rámci Svatováclavských oslav na Pražském hradě a ve Staré Boleslavi. Bylo vcelku volné: duchovní tematika, délka okolo 10 minut, libovolné obsazení dechového orchestru. 7. února 2003 tak Lukáš dokončil své *Kyrie eleison*, jež věnoval památce českého knížete Svatého Václava, symfonickou báseň pro velký symfonický dechový orchestr.<sup>122</sup>

Hudební koláž vznikla z nápěvů potažmo z podloženého textu Svatováclavského chorálu. Jedná se o doslovnou citaci z kancionálu Václava Matěje Šteyera (1630 – 1692),<sup>123</sup> která byla prvně vydána v roce 1683 a pak nesčetněkrát až do 20. století.<sup>124</sup> Lukáš používá barokní nápěv dle textového sdělení; vyjímá jednotlivé verše: „Svatý Václave“, „kníže náš“, „pros za nás Boha“, nebo „Kriste eleison“ a pracuje s nimi jako s dílčími motivy.<sup>125</sup> Celá píseň zazní pouze jednou. Hrubý formální půdorys lze označit jako: A - B - C - Coda. Jednotlivé díly: a-b-c-d-e-f-g mají bohatý harmonický průběh, který je znázorněný v tabulce:

<sup>121</sup> Z interpretačních poznámek Zdeňka Lukáše k dirigentu Václavu Blahunkovi a k orchestru při zkoušce *Kyrie eleison* na premiérové provedení v září 2003 s Hudbou Hradní stráže a Policie ČR.

<sup>122</sup> Originál partitury je v pozůstalosti autora, autorizovaná kopie partitury a provozovací materiál vlastní Hudba Hradní stráže a Policie ČR.

<sup>123</sup> ŠTEYER, Václav Matěj: *Kancional český: Více než osmset a padesáte pesnj na wssecky přes celý rok slavnosti, neděle a zasvěcené svátky...*, Staré Město Pražské, Jiří Černocho 1683, 1000 str.

<sup>124</sup> Např.: Pražský Ordinariát vydal: *Český kancional Svatováclavský*, Praha, Universum, 1947, 67 str. Svatováclavské tematice se dopodrobna věnuje sborník vydaný na památku 1000 výročí smrti knížete Václava Svatého: OREL, Dobroslav: *Hudební prvky Svatováclavské*, in: Svatováclavský sborník, díl II., svazek 3., Praha 1937, 590 str. a také KLEINSCHNITZOVÁ, Flora: *Rukopisy svatováclavské v národní a universitní knihovně v Praze*, Praha 1939, 48 str.

<sup>125</sup> Text naší druhé nejstarší duchovní písně pochází z 12. století. Později se stává také písní válečnou a národní hymnou. Nejstarší nápěv je v rukopisném katolickém graduálu z roku 1473 uložený v Národním muzeu v Praze, pod č. XII. A1, list 219a. Lukášem použitý barokní nápěv je tedy o více než 200 let mladší.

díl	poddíl	tónina	počet taktů	text
A	a	e moll	18	„Svatý Václave“
	b	Es dur	7	„Kriste eleison“
	c	d moll	30	„pros za nás Boha“
B	d	d moll	40	„Svatý Václave“
C	e	Es dur	9	„kníže náš“
	f	g moll	35	celá píseň
Coda	g	D dur	12	„pros za nás Boha“
			celkem 151	

V rozvíjení malé hudební myšlenky byl Lukáš mistr podobně jako jeho vzor Miloslav Kabeláč. Dokonce i tajné módy byly typické pro oba skladatele. Lukáš mi je nikdy nechtěl prozradit. V případě chorálu Svatý Václave je evidentní modální, diatonické hudební myšlení a modální sloh Kyrie eleison dal vyniknout Lukášovu kompozičnímu umění. Z jednotlivých, většinou pomalých částí hudební koláže vyčnívá svižné fugato, díl „B“, jehož hlavu tématu tvoří čtyři tóny úvodního motivku „Svatý Václave“. Tempo se přitom nemění, pohybu je dosaženo změnou metra, rytmu a vnitřním členěním hodnot. Vedle modální techniky je to právě proměnlivý rytmus, který dává Lukášově hudbě kvalitativní znak. Vzrušení je vzápětí vystřídáno modlitbou chorálu v jeho nejpřirozenější podobě s podloženou barokní harmonií. Coda přináší jak tektonický vrchol díla, tak rozřešení do finálního D dur. Lukášovo *Kyrie eleison* má monumentální účinek, jež je navíc podpořený fenomenální instrumentací.

Orchestrace zcela odpovídá obsazení objednavatele, a to včetně - u Lukáše výjimečných - melodických žesťových nástrojů, tedy dvou hlasů křídlovek, dvou hlasů baskřídlovek a eufonia. Lukáš pojímá dechový orchestr jako ohromnou barevnou paletu, ze které si vybírá jen čisté barvy a pokud některé hlasy zdvojuje, tak zřídka více než dva a zásadně v oktávách. S výjimkou vrcholového tutti má jeho instrumentace komorní sazbu. Prodyšnost je zvláště patrná a zároveň jedinečná u skupiny saxofonů, s nimiž Lukáš pracuje jako se zcela nezávislou nástrojovou skupinou. Jeho uchopení saxofonů je tak specifické, že lze hovořit o „Lukášových saxofonech“. Ostatně již jeho slavná *Musica Boema* z roku 1976 se stala pilířem dechového repertoáru také díky čisté, komorní instrumentaci.

Její komorní obsazení s pouhými pětadvaceti hráči způsobuje, že ani nemůže být považována za skladbu pro symfonický dechový orchestr, ale spíše pro dechovou harmonii. Naproti tomu *Kyrie eleison* má obsazení více než dvojnásobné, avšak při zachování čisté zvukové výslednice.

Zdeněk Lukáš se zúčastnil několika orchestrálních zkoušek při přípravě premiéry, která se uskutečnila 28. září 2003 v kostele Nanebevzetí pany Marie ve Staré Boleslavi v rámci Svatováclavských slavností. Hudbu Hradní stráže a Policie ČR dirigoval Václav Blahunek. Lukáš trval na přísném dodržení jednoho stabilního tempa 60 M. M. Radil mi: „*Drž se neměnného tempa a neuhni*“. Taková interpretace vynese na povrch nejcharakterističtější rys Lukášovy hudby, kterou je rytmus. Podobně jako např. hudba Leoše Janáčka, tak i hudba Zdeňka Lukáše se v žádném případě nehraje sama. Vyžaduje od interpretů permanentní soustředěnost a v případě dirigenta schopnost tvořivého dirigování. Jedno tempo a stejné rázy neznamenaají jedno stereotypní gesto. Na jednu stranu má dirigent povinnost svou precizní technikou pomáhat hráčům v komplikovaných rytmech, na druhé straně musí do gesta implementovat obsah hudby, velikost zvuku a směr fráze. Souvislost s Janáčkem zde nápadně připomíná také několik zároveň probíhajících pásem, které je vhodné vypreparovat a secvičit nejprve každé zvlášť. Tento způsob hudební řeči však dává dirigentovi ohromnou volnost v interpretaci, zvláště co do balance zvuku jednotlivých vrstev. Poetika interpretačního výkonu zde dosahuje maxima jedinečnosti. Závěrem nemohu opomenout skutečnost, že se Zdeněk Lukáš považoval za pokračovatele Leoše Janáčka, když tvrdil: „*Janáčková duše bloudila celých devět dnů po světě, než jsem se narodil*“...<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Z rozhovorů se Zdeňkem Lukášem po orchestrálních zkouškách HHS a PČR, na které rád chodíval.

## **II. 6. Karel Husa – Hudba pro Prahu 1968**

*„Bylo to koncem srpna 1968, kdy jsem se rozhodl napsat skladbu a věnoval ji městu, ve kterém jsem se narodil. Myslel jsem dlouho na kompozici pro Prahu, neboť je to již řadu let, co jsem odešel (z Československa v roce 1946) a nejvíce si pamatuji její krásu. V mé představě vidím Prahu možná krásnější, než ve skutečnosti je...“*  
Karel Husa/1971<sup>127</sup>

Osudy skladatele a dirigenta Karla Husy v leckterém ohledu nápadně připomínají život Bohuslava Martinů: stejně jako Martinů odešel i Husa za odborným vzděláním do ciziny, stejně jako on se po druhé světové válce nemohl vrátit, stejně jako Martinů našel útočiště v Americe, stejně jako díla Bohuslava Martinů jsou skladby Karla Husy často hrány v celém světě, zatímco doma je provedení některé z jeho partitur událostí spíše výjimečnou. Zcela unikátní postavení co do počtu provedení a co do disproporcí uvedení ve světě a u nás má *Husova Hudba pro Prahu 1968*, která měla ve světě již přes 10.000 doložitelných repríz, zatímco u nás zazněla od sametové revoluce, tedy od doby kdy mohla být provozována, všehovšudy třikrát. Českou premiéru měla v květnu roku 1990 při koncertě Pražského jara, na kterém Českou filharmonii řídil Zdeněk Mácal, poté zazněla v roce 1991 v podání Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín pod taktovkou Miloše Machka a česká premiéra původní dechové instrumentace zazněla teprve v roce 2005, taktéž na Pražském jara, v podání Symfonického dechového orchestru Hudby Hradní stráže a Policie ČR. Nahrávka tohoto provedení je součástí interpretační analýzy této práce i přiloženého CD.

Všechny prameny rozborů *Hudby pro Prahu 1968* navazují na prvotní autorskou analýzu z roku 1971, ze které pochází i citace v úvodu této kapitoly. Karel Husa v ní na šesti stranách jednak líčí genezi díla, jednak rozebírá citované úryvky slavné písně *Ktož jsou boží bojovníci* a dále prezentuje vlastní hudební materiál, zvláště dvanáctitónové řady a vztahy mezi nimi. První „cizí“ analýzu vytvořil Lawrence W. Hartzell<sup>128</sup>, jež vyzdvihuje Husovo unikátní spojení mezi minulostí a současností a dále upozorňuje na odchylky v systémech řad.

<sup>127</sup> HUSA, Karel: *Music for Prague 1968*, in: *The College and University Band*, sestavil David Whitwell a Acton Ostling Jr., ed. Duke Johns, M.E.N.C 1977

<sup>128</sup> HARTZELL, Lawrence W.: *Karel Husa: The Man and the Music*, in: *The Musical Quarterly* č. 62, 1976.

Z německy psaných zdrojů to jsou dvou až třístránkové články, jejímiž autory jsou Dr. Wolfgang Suppan<sup>129</sup> či Achim Hofer,<sup>130</sup> kteří dávají Hudbu pro Prahu do souvislostí s celkovým vlivem Karla Husy na tvorbu pro dechové orchestry. Kalifornský muzikolog Byron Adams<sup>131</sup> v interpretační analýze díla sice nerozebírá žádný konkrétní nahraný snímek, ale určuje pět základních problémů, se kterými se musí dirigent při studiu a provádění Hudby pro Prahu vypořádat. Americký dirigent Mark D. Scatterday si ponejvíce všímá tempových vztahů mezi jednotlivými větami a dále svou studii<sup>132</sup> rozšířil o důkladný rozbor dechové instrumentace s mnoha citacemi Karla Husy. Geneze díla je kompletně popsána v rozsáhlé monografii Michaela Votty.<sup>133</sup>

V následující analýze vycházím ponejvíce z partitury pro Concert Band, tedy původní dechové verze a z vlastních zkušeností z jejího nastudování a provedení. Zvláště zajímavé je porovnání této partitury s následným autorským přepracováním do podoby smyčcové orchestrální, symfonické. Také zde zúročuji všechny poznatky výše zmíněných amerických a německých muzikologů, z nichž se nikdo cíleně nevěnoval pouze druhé větě Arii a dále rozšiřuji analýzu právě této věty o objev čísel v ní ukrytých, pro Čechy obzvláště symbolických: 21/8/68. V neposlední řadě jsem jako zdroj použil vlastní bakalářskou diplomovou práci na HAMU v Praze<sup>134</sup>, a také svou přednášku publikovanou ve sborníku příspěvků z muzikologické konference věnované vojenským hudbám.<sup>135</sup>

*Hudba pro Prahu 1968* vznikla z bezprostředního prožitku skladatelova na podzim 1968 a je spojena s tragickými událostmi v bývalé Československé socialistické republice ze srpna tohoto roku. Karel Husa v ní zobrazil svůj prožitek z invaze vojsk (někdejší) Varšavské smlouvy do Československa a vyjádřil mravní hodnotu odporu proti agresi. Vnější podnětem ke vzniku byla objednávka dechového orchestru ithacké univerzity – Ithaca College Concert

---

<sup>129</sup> SUPPAN, Wolfgang: *Karel Husa und sein Wirken für das Blasmusikwesen*, in: *Das Musikinstrument*, 39. Jahrgang, Heft 2-3/1990, a také: *Das Porträt: „Musik für Prag“*, in: *Österreichische Blasmusik-Zeitung* 38, březen 1990.

<sup>130</sup> HOFER, Achim: *Von Sousa bis Husa, Skizzen zur Entwicklung der Blasmusik in den USA*, in: *Clarino*, 5/1993.

<sup>131</sup> ADAMS, Byron: *Karel Husa's Music for Prague 1968: An Interpretative Analysis*, in: *The Instrumentalist*, 10/1987.

<sup>132</sup> SCATTERDAY, Mark D.: *Karel Husa: Music for Prague 1968*, in: *The Band's Music, A Series of Study/Performance Essays from BDGuide*, BDG, leden/únor 1993, 9 str.

<sup>133</sup> VOTTA, Michael: *The wind band and its repertoire: two decades of research as published in the College Band Directors National Association journal*, Alfred Publishing 2003, 251 str.

<sup>134</sup> BLAHUNEK, Václav: *Problematika práce s dechovým orchestrem*, Bc. diplomová práce, HAMU Praha, 2004.

<sup>135</sup> BLAHUNEK, Václav: *Karel Husa – Hudba pro Prahu 1968 – srovnání dvojí autorské instrumentace*, in: BAJGAROVÁ, Jitka, ed.: *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2007.

Band. Brzy po premiéře, která se konala v rámci koncertu zmíněného souboru ve Washingtonu pod taktovkou Kennetha Snappa 31. ledna 1969, vypracoval skladatel i partituru pro obsazení symfonického orchestru. V této verzi provedla skladbu poprvé Mnichovská filharmonie, řízená autorem, 31. ledna 1970.

Čtyři části kompozice jsou naplněny hudbou vysloveně programového ražení.

- I. Intruduction and Fanfare.....6:00 (107 taktů)
- II. Aria.....5:30 (68 t.)
- III. Interlude.....3:30 (20 t.)
- IV. Toccata a Chorale.....7:00 (331 t.)

Program Hudby pro Prahu 1968 vyjádřil Karel Husa v krátké anotaci, která by měla být, dle jeho přání přednesena či alespoň vytištěna při každém jejím provedení.

#### Předmluva

*Kompozici spojují tři hlavní ideje. První a nejdůležitější myšlenkou je stará husitská válečná píseň z 15. století, Ktož jsú Boží bojovníci, která se po staletí stala symbolem vzdoru a naděje, kdykoliv osud tížil český národ. Tento chorál použili také mnozí čeští skladatelé, včetně Bedřicha Smetany v symfonické básni Má vlast. Na začátku první věty jej přináší měkký tympán a čtvrtou větu – Chorale – uzavírá jeho silné unisono. Píseň nikdy nezazní celá.*

*Druhou myšlenkou je všude přítomný, velkolepý zvuk zvonů, jenž v Praze, nesoucí přídomek „stověžatá“, vyjadřuje na jedné straně zármutek a neštěstí, a na druhé straně je symbolem vítězství.*

*Poslední ideou je motiv tří akordů, které se poprvé, velice měkce, objeví pod pikolovým sólem na začátku skladby ve flétnách, klarinetech a hornách. Později vystupují v extrémně silné dynamice, např. uprostřed Arie.*



*V Hudbě pro Prahu 1968 je užita odlišná kompoziční technika a instrumentace, která odhaluje nové zvuky, jako například skupina bicích nástrojů v Interlude, závěr díla, apod. Nemálo symbolismu je navíc vyjádřeno – v úzkostlivém volání v první větě (Fanfare), - v nezlomitelné naději husitského chorálu, - ve zvuku zvonů, nebo – v tragedii (Aria). Úvodní ptačí zpěv (pikolové sólo) symbolizuje svobodu, které se Praze, během její tisícileté historie, příliš nedostalo.*

K. H.<sup>136</sup>

Po stránce formální je *Hudba pro Prahu 1968* symfonií pro dechový orchestr s velice kontrastními čtyřmi větami. Jistou hudební souvislost lze vyzorovat v krajních větách, a to jednak v citaci husitského chorálu Ktož jsou boží bojovníci a jednak v tónovém centru „D“, ve kterém jsou tyto věty umocněny (tonikalizovány). Třetí věta Interlude patří pouze skupině bicích nástrojů a tvoří ji podobně jako ostatní části důmyslná dodekafonická konstrukce. Druhá věta Aria přesvědčuje svým tragickým emocionálním nábojem, který je kromě dvanáctitónové kompoziční techniky zvýrazněn barevnou skupinovou instrumentací, v původní verzi s využitím saxofonů.

#### A) Aria - Formální analýza

Aria (*Moderato molto*) probíhá na půdorysu A B A' s volným tematickým vztahem krajních dílů. V porovnání s ostatními větami je Aria formálně subtilnější, ale obsahuje zase nejsystematičtější seriální techniku – dodekafonismus.<sup>137</sup> Tvoří ji jeden ohromný tektonický oblouk rozložený do šedesátiosmi taktů. Komplementární rytmus čtvrtých hodnot jí dodává pomalu kráčející, pochodový až strnulý ráz, nad nímž probíhá melodická linie jako nejvýraznější znak věty.

##### 1.) Melodie

Vstupuje ve čtvrtém taktu Arie a lze ji charakterizovat jako plíživou, sentimentální, tísnivou, skrytě stoupající linii se zvyšujícím se napětím, které

---

<sup>136</sup> in: Karel HUSA: *Music for Prague 1968 for Concert Band*, partitura, Associated Music Publishers, inc, New York 1969

<sup>137</sup> Srov.: KOHOUTEK, Ctirad: *Seriální technika – dodekafonismus, Seriální technika – strukturalismus*, in Novodobé skladebné směry v hudbě, SHV Praha, 1965, 270 str.

spěje k vrcholu celé věty. Podle kategorií Karla Janečka<sup>138</sup> se jedná o melodii s rozpětím přes oktávu a zároveň jde o svébytnou melodii, kterou lze označit za téma. Její rozpětí v notaci přesně odpovídá rozsahu saxofonu<sup>139</sup>, psané b - f<sup>3</sup>, tedy dvě a půl oktávy. Díky oktávovým zdvojením je však reálné rozpětí melodie přes 4 oktávy. I když má melodie takto výrazný rozsah, nemá jednoznačný vrchol, plyne rovnoměrně stoupajícím pohybem se zvyšujícím se napětím a nenápadně přechází do klimaxu celé věty, jenž přináší vertikální clustery žesťových nástrojů. Přestože je téma v dechové verzi, tedy v saxofonech a hlubokých dřevěných nástrojích na mnoha místech lomeno, jako celek má přímý stoupající charakter a lze jej současně označit za zvláštní případ skupinové melodie, neboť jej nelze interpretovat sólově.

Na samém konci 33 taktů dlouhého hlavního tématu se poprvé objevuje odlišný motivický prvek Arie, jenž by se dal charakterizovat jako sčasovka<sup>140</sup> a tvoří ji dvaatřicetinová figura. Lze ji považovat za ikonu dávky ze samopalů, kterou slyšíme i v I. a III. větě. Uvozuje vrchol věty a skládá se ze dvou rytmicky členěných tónů a svým charakterem tvoří absolutní kontrast k horizontálním a vertikálním liniím věty.

V průběhu tématu melodie se vyskytuje několik výrazných dramatických momentů, které úzce souvisí s jejím tónovým materiálem, a proto se nejprve zaměřím na analýzu řady.

## 2.) Dodekafonie

Na úvod je nutno zdůraznit, že se v Arii vyskytují řady dvě ve vzájemném vztahu transponované rači inverze. První z nich (řada I.) vytváří doprovodnou vrstvu a druhá (řada II.) melodii:

### ŘADA I.:



<sup>138</sup> in: JANEČEK, Karel: „*Melodika*“, SNKLHU, Praha 1956, 202 str.

<sup>139</sup> Jedině tady by bylo možno diskutovat o její určité vázanosti, ale smyčcová verze tuto polemiku vylučuje.

<sup>140</sup> *Sčasování* je Janáčkův termín označující hudební rytmus nebo rytmiku a *sčasovka* je výrazná rytmická figurka vytvořená z několika tónů kratších délkových hodnot, často ostinálně se opakující. Srov.: JANÁČEK, Leoš: *Hudebně teoretické dílo II., Supraphon, Praha 1974., zvl. kap. Můj názor o sčasování (rytmu)*, str. 15-62, *Základy hudebního sčasování*, str. 63-86.

Řadu lze rozčlenit na tři shluky po 4 – 5 – 3 tónech, v intervalech:

1 – 2 – 1 – (7) – 1 – 2 – 1 – 2 – (7) – 1 – 2

Průběh řady I. se po celou větu nemění a podle Hannse Jelinka se jedná o dvanáctitónovou řadu prvního stupně<sup>141</sup>. Rozprostírá se po délce celé II. věty nejprve dopředu (1 – 12) a od taktu 39 pozpátku (12 – 1). Začíná velkým G v tubách, pak As ve třetím taktu, barytony přináší za další tři takty Ges a dále zazní F opět v tubách, velké C hraje 2. a 3. trombon atd. až do závěrečného H v hornách. Předposlední tón B zazní poprvé v bicích nástrojích – druhé vrstvě I. řady, jeho uvedení v hlubokých žestích si Husa záměrně ponechal až do vrcholového dílu v taktu 39 (začátku raka řady). Račí postup řady pedálů doplňují od taktu 49 vysoká dřeva až do závěrečného tónu „g“, obě vrstvy se na tomto tónu opět spojí, aby skončily tím, čím začali. K finálnímu tónu Husa ovšem nepostupuje v důsledném pořadí 4-3-2-1, shora (f – ges – as – g), nýbrž půltónovým rozvodem zespodu (f – as – fis – g), quasi „citlivý tón“ do toniky, v pořadí 4-2-3-1. Zmíněnou druhou vrstvu řady I. tvoří čtvrtové ostinato, komplementární pohyb marimby a vibrafonu. Na každý basový pedál je promítnuta celá řada plus výchozí tón a na následujícím tónu se obě vrstvy vždy potkávají a vytvářejí tak výrazné, nepravidelné rytmicko-dodekafonické zářezy. Druhá vrstva tedy probíhá ve dvanáctinásobné diminuci. Princip vytvoření dvou vrstev v rámci jedné řady I. je patrný z následujícího grafu:

---

<sup>141</sup> Srov.: JELINEK, Hans: „Uvedení do dodekafonické skladby“, Supraphon, Praha 1967, 194 str.

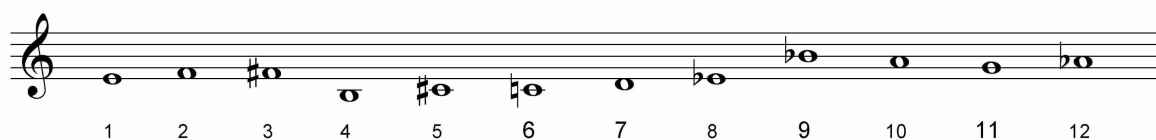
Graf I.: statické znázornění dvou vrstev řady I., tučné znamenají současné zaznění

<b>t<sub>1</sub></b>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>
<b>t<sub>2</sub></b>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>
<b>t<sub>3</sub></b>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>
<b>t<sub>4</sub></b>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>
<b>t<sub>5</sub></b>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>
<b>t<sub>6</sub></b>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>
<b>t<sub>7</sub></b>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>
<b>t<sub>8</sub></b>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>
<b>t<sub>9</sub></b>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>
<b>t<sub>10</sub></b>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>
t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>
<b>t<sub>12</sub></b>	t <sub>1</sub>	t <sub>2</sub>	t <sub>3</sub>	t <sub>4</sub>	t <sub>5</sub>	t <sub>6</sub>	t <sub>7</sub>	t <sub>8</sub>	t <sub>9</sub>	t <sub>10</sub>	t <sub>11</sub>	t <sub>12</sub>

Zajímavým zjištěním je počet opakování druhé vrstvy řady I. Na ploše 68 taktů je rotována celkem 21x, přičemž od vrcholu věty postupuje račím pohybem 8x. Na dotaz, zda právě tato čísla byla autorovým záměrem vzhledem k datu osudného vpádu spojeneckých vojsk 21/8/68, jsem dostal odpověď: „...O šedesáti osmi taktech jsem věděl (byl jsem v minulosti informován), ale to s 21 a 8 jsou náhody...“<sup>142</sup>

Druhá dvanáctitónová řada, která tvoří melodii Arie, používá opakovaných tónů v libovolném rytmu a dochází v ní i k několika sekvenčním permutacím, a proto se jedná o dodekafonické téma druhého stupně.<sup>143</sup> Tvoří ji následujících dvanáct tónů:

ŘADA II.:



<sup>142</sup> Z korespondence s prof. Karlem Husou během léta 2008, za kterou prof. Karlu Husovi děkuji.

<sup>143</sup> Srov.: Jelínek

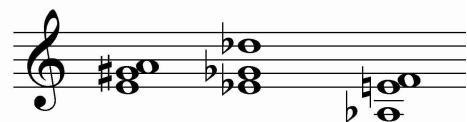
Téma řady II. podobně jako řada I. rotuje, nejprve dopředu (1 – 12) a od vrcholu věty pozpátku (12 – 1), začíná a končí tedy stejným tónem „e“. Stoupající napětí melodické linie je podpořeno jak opakováním tónů v různém rytmu, tak „sekvencemi“ krátkého motivku



v různých obměnách a rytmických modifikacích, zvláště patrných v taktech 19 – 24. Kvalitativním aspektem jsou půltónové vzestupy (inverze motivku), které Husa dokonce v taktu 21 podpořil jedinou vhodnou změnou druhé vrstvy řady I., a to místo postupu c – cis – dis – d, vynechává „dis“ a marimba podporuje unisono melodii v saxofonech c – cis – d.

Vzájemným střetnutím obou řad nahrává skutečnost, že jsou si příbuzné, vznikají inverzí račího pohybu:

Předěl mezi grade a retrograde tvoří tektonický vrchol věty – vertikální totály žesťových nástrojů. Jejich základem jsou tři chorální akordy,

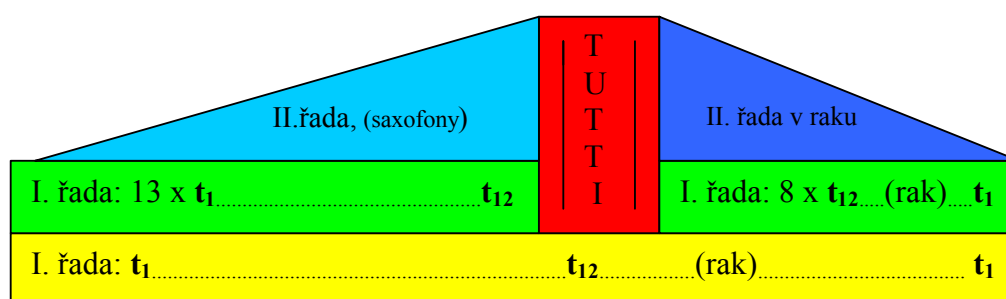


kteří se objevují na začátku I. věty ve slabé dynamice a v čisté podobě, nyní jsou exponovány ve forte až fortissimu a jsou zahuštěné, slovy Karla Husy jsou „harmonizovány“, společně se dřevy do dvanáctitónových clusterů. Jelikož se zde mění horizontální linie na vertikály, je na místě pokračovat v analýze tektoniky.

### 3.) Tektonika

Hudbu Arie lze dělit na tři kontrastní bloky.<sup>144</sup> Jak bylo zmíněno výše úvodní i závěrečná témata vycházejí z řady II. a rámují celou větu, plynule bez předělu přecházejí do vrcholu v taktech 36 - 45. Basové pedály a ostinato bicích postupují v řadě I. souběžně. Věta začíná čtyřtaktovým úvodem, první blok má 32 taktů, vrchol 10 taktů a závěr 23. Díky prolínání zvukových vrstev, pedálovým tónům a komplementárnímu rytmu plyne věta v jednom tahu, kvalitativně nejvýraznějším prvkem jsou tři chorální akordy žesťů v taktech 36, resp. 40. Tektonický profil vyjadřuje následující graf.

Graf II.: Aria - tektonika



Důmyslná stavba Arie podporuje jednoznačně monumentální až patetické výraz věty. V mnoha ohledech tektonických i zvukových se podobá partiturám Oliviera Messiaena, zvláště jeho majestátnímu *Et exspecto resurrectionem mortuorum*<sup>145</sup> pro dechové a bicí nástroje, které vzniklo v roce 1964.

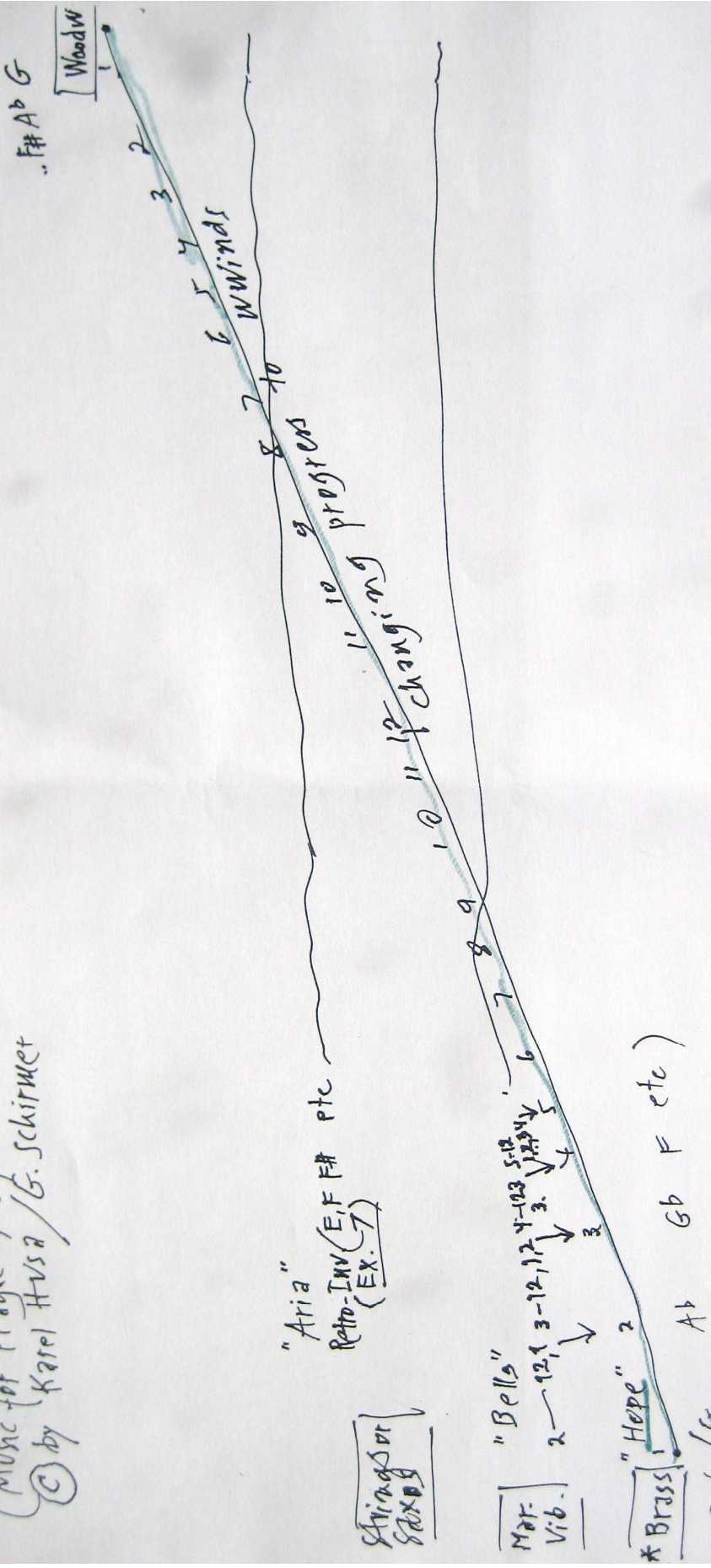
Základní charakteristikou Arie je stoupání jako symbol „víry“. Projevuje se jednak v mikrostruktuře již zmíněných řad, tedy jejich půltónově vzestupným trendům, jež jsou nejmarkantnější v saxofonové melodii a dále jednak makrostruktuře stoupání všech pásem hudby od basů přes bicí až po vysoká dřeva a pikolu po celou délku věty. Tento vcelku jednoduchý průběh Arie Husa nazval „linií naděje – směřující vzhůru“, je vyjádřený v dosud nepublikovaném autorském grafu<sup>146</sup> na následující straně:

<sup>144</sup> Srov.: JANEČEK, Karel: *Tektonika: nauka o stavbě skladeb*, Supraphon Praha 1968, 244 str.

<sup>145</sup> MESSIAEN, Olivier: *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, partitura, Alphonse Leduc, Paris, 1964.

<sup>146</sup> Pochází z korespondence s autorem, kterému tímto děkuji za jeho rady a připomínky.

II. Aria  
 (Music for Prague 1968)  
 © by Karel Husa / G. Schirmer



Strings or  
Sax

Met. Vib.

\* Brass

\* line of "note" - looking up

#### 4.) Instrumentace

*Byl jsem si jistý, že hudbu  
psanou pro Prahu  
zinstrumentuji pro concert  
band, tedy pro médium, které  
dlouhou dobu obdivuji...  
Karel Husa/1971<sup>147</sup>*

Orchestrace dechové verze *Hudby pro Prahu 1968* je šitá na míru Ithackému Concert bandu a Karel Husa využívá všech zvukových možností a předností právě tohoto souboru. V obsazení používá nástroje, které se u nás až do nedávna ani nevyskytovali, jako např.: basový saxofon, Es kontraaltový a B kontrabasový klarinet. Přestože mají tyto nástroje status „optional“ – nepovinný, doporučuje autor jejich použití, neboť jejich temná barva je důležitá pro posílení spodní, basové linky. Některé nejvyšší tóny navíc mohou být podle rozvahy hráče vynechány. Počet použitých šesti fléten a dvou pikol odpovídá praxi obsazení dechových orchestrů na amerických univerzitách. Když byl Husa tázán, proč předepsal např. bass saxofon či osm trubek, odpověděl: „*Kenneth Snapp*<sup>148</sup> požadoval, abych v partituře použil nástroje, které má ve svém orchestru, a proto jsem psal pouze to, o co jsem byl žádán.“<sup>149</sup> Z tohoto důvodu byl Karel Husa vždy více než ochotný, když byl dotazován na možnost větší flexibility obsazení orchestru a mnohá provedení *Hudby pro Prahu 1968* byla v minulosti hrána v různých velikostech dechových ansámbľů.<sup>150</sup> V optimálním obsazení autor počítá s velkým dechovým aparátem se sedmdesáti instrumentalisty. Originální verze pro Concert Band se skládá z 22 dřev, 19 žesťů, kontrabasu a 5 perkusí vč. tympanů. Toto obsazení svědčí o expanzi a rozvoje instrumentace jak dechových tak zvláště bicích nástrojů, která se modelovala od dvacátých let 20. století ve tvorbě mnohých skladatelů.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> HUSA, Karel: *Music for Prague 1968*, in: *The College and University Band*, sestavil David Whitwell a Acton Ostling Jr., ed. Duke Johns, M.E.N.C 1977

<sup>148</sup> SNAPP, Kenneth, Dr. Profesor Ithaca College a dirigent Ithaca College Concert Band objednal v květnu roku 1968 u Karla Husy kompozici pro školní dechový orchestr, byl také prvním dirigentem, který nastudoval *Hudbu pro Prahu 1968* pro první neoficiální provedení na půdě Ithaca College, 14. prosince 1968.

<sup>149</sup> in: SCATTERDAY, Mark D.: *Karel Husa: Music for Prague 1968*, in: *The Band's Music, A Series of Study/Performance Essays from BDGuide*, BDG, leden/únor 1993, 9 str.

<sup>150</sup> Tamtéž.

<sup>151</sup> Srov.: BATTISTI, Frank L.: „*The Winds of Change*“, Meredith Music Publications, 2002, 409 stran, dále: WHITWELL, David: „*The Contemporary Band – In Quest of an Aesthetic Concept of History*“, in: *The Instrumentalist* 23, květen 1969, 35 stran, a také: DYSON, George: „*The Composer and the Military Band*“, in: *Music and Letters* 2, leden 1921, 58 stran.



Nejvýraznějším znakem instrumentace Arie je skupinovitost, a to včetně bicích - dvou mallets – skupiny marimby s xylofonem. Žádný nástroj se neuplatňuje sólově. Rodina klarinetů má sedm členů, sedm rozdílných hlasů – Es, 3 party B, Es alt, B bas a B kontrabas. Ze žesťových nástrojů vyniká skupina osmi trubek. V taktu 49 mají předepsaná čtyři různá dusítka – Harmon mute stem in, Cup mute, Straight mute a Harmon mute stem out – což vytváří jedinečný zvukový efekt, který vyjadřuje „zvony v arii“. Nejvýraznější skupinou jsou však saxofony, dva altové a po jednom tenorovém, barytonovém a basovém. Tato pětičlenná skupina podpořená hlubokými klarinetem (bas a kontrabas) přináší unisono nebo v oktávách hlavní téma věty a po celých 50 taktů dominuje orchestrálnímu zvuku. Domnívám se, že pro vyjádření tragiky a žalu Arie Husa neměl lepšího výběru instrumentace v rámci dechového orchestru. Saxofony mají úzkostlivý, mučivý zvuk, kterým Husa znázornil barevný motiv vracejícího se lidského utrpení. V dechové literatuře nemá toto uchopení saxofonové skupiny srovnání.

Instrumentace Hudby pro Prahu 1968 pro Concert Band:

pikola (2)	B tenorový saxofon	bicí nástroje(5):
flétna I. (3)	Es barytonový saxofon (2)	tympány
flétna II. (3)	(+ Es kontrabas klarinet, ad lib.)	zvonkohra
hoboj I., II.	B basový saxofon (2)	marimba
anglický roh	(+ B kontrabas klarinet, ad lib.)	vibrafon
fagot I.,II.	B trubka / kornet I. (3) div.	xylofon
kontrafagot	B trubka / kornet II. (3) div.	3 krotaly
Es klarinet	B trubka / kornet III. (3) div.	3 zavěšené čin.
B klarinet I. (3) div.	B trubka / kornet IV. (3) div.	3 triangly
B klarinet II. (3) div.	F lesní roh I. – IV.	3 tam - tamy
B klarinet III. (3) div.	trombon I. (2), II., III.	3 tom - tomy
Es altový klarinet (2)	eufonium (2) div.	činely
B basklarinet (2)	tuba (6)	malý buben
Es altový saxofon I., II.	kontrabas	velký buben

Výše zmíněné instrumentační požadavky, technická náročnost a zvuková vytríbenost předurčuje provádění Husovy Hudby pro Prahu 1968 jen velkým profesionálním dechovým orchestrům, tedy v České republice výlučně vojenským hubdám. I ony jsou však vystaveny jistému handicapu, ke kterému je přivádí

tradice obsazení rakouské vojenské hudby. U amerických a západoevropských dechových orchestrů typu harmonie (concert band, symphonic band, wind ensemble) je vždy početná převaha dřevěných nástrojů nad žesti, a to v zájmu ideálního zvuku vyplývajícího z potřeb soudobé dechové hudby.<sup>152</sup> Pro orientaci uvádím procentuální poměry zastoupení nástrojů skupin dřevěných, žestových, bicích a saxofonů v několika našich a amerických velkých dechových orchestrech.:

Graf III. Obsazení dechových orchestrů v ČR a USA:

orchestr:	University of Illinois Conc. band	Eastman Wind Ensemble	Ithaca College Conc. band	ÚH AČR	HHS a PČR	VH Olomouc
počet hráčů:	123	44	70	70	60	48
dřevo:	64 (52%)	20 (46%)	28 (40%)	25(36%)	20(33%)	17 (36%)
saxofony:	9 (7%)	4 (9 %)	7 (10 %)	5 (7 %)	5 (8 %)	4 (8 %)
žestě:	43 (35%)	16 (36%)	30 (43%)	36(51%)	31(52%)	24(50 %)
bicí:	7 (6 %)	4 (9 %)	5 (7 %)	4 (6 %)	4 (7 %)	4 (8 %)

Použité zkratky:

ÚH AČR – Ústřední hudba Armády České republiky

HHS a PČR – Hudba Hradní stráže a Policie České republiky

VH – Vojenská hudba

## 5.) Dynamika

S ohledem na primární vlastnost Arie, kterou je jednoznačně barevnost zvuku, jeví se absolutní síla zvuku jako nejdůležitější fenomén přesvědčivé interpretace. Pečlivě vypracovaná dynamika v partituře dokládá autorovu mimořádnou pozornost tomuto faktoru. Kromě vrcholového tutti fortissimo

<sup>152</sup> Srov.: MAREN, Jaroslav: *Skladebné a aranžérské praktiky v dechové hudbě*, Středočeské krajské kulturní středisko, Praha 1990, str. 75.

(t. 42) není v Arie jediný takt, který by přinášel stejnou (ze shora dolů) blokovou dynamiku. Každá nástrojová skupina a často i každý jednotlivý hlas v rámci sekce je dynamicky odstíněn.

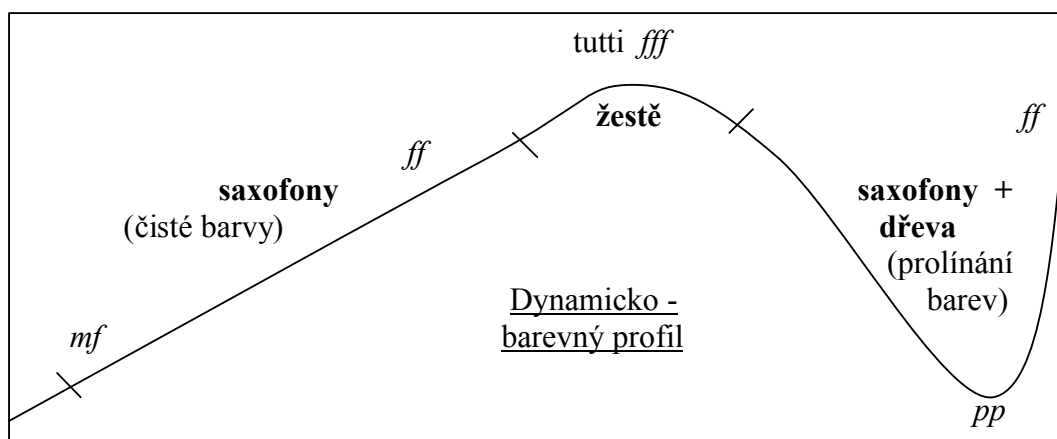
Řada I., spodní basová linie: Tóny 1 - 5, 8, 9 a 12 začínají *f sonore* a plynule zeslabují do *mf*. Provedení by se mělo co nejvíce blížit dynamickému průběhu úderu na velký tam-tam, který také několikrát hluboké žestě podporuje. Ostatní tóny řady (6, 7, 10 a 11) mají dynamický průběh odlišný - statický nebo zesilující což podporuje dramatickou akci v melodii saxofonů.

Řada I., ostinato bicích: Oba mallets, tedy marimba a vibrafon se střídají a vzájemně se doplňují. Nutná je vyrovnaná balance zvukové síly. Společně předjímají vrchol věty v taktu 37, kde by mělo jejich *ff sonore* být silnější než pouze *f not brassy* žestů.

Řada II., saxofony a hluboké klarinety: Rozlehlá melodická linie začíná *mf* a měla by po celých 33 taktů zesilovat, čemuž nebrání několik dílčích diminuend, které naznačují a zvýrazňují frázování. Důležité je nepolevovat v síle na dlouhých tónech.

V závěru od písmene M vyniká zvláště změna barevného spektra. Saxofony, hluboká dřeva spolu s flétnami odcházejí *mf > pp*, zatímco hoboje s klarinety se dostávají do prvního plánu *p < f*. Dynamický profil Arie probíhá stejně ve všech nástrojových skupinách, vytváří dva zvukové vrcholy, první je shodný s vrcholem tektonickým (*tutti* orchestr), druhý se zvedá v samém závěru věty jako pouhé barevné a zvukové vyvrcholení saxofonů, dřev a bicích. Mixování barev má stoupající charakter, skladba začíná čistými barvami a po vrcholovém *tutti* se barevná spektra zhusta prolínají, díky dynamickým profilům jednotlivých nástrojů a nástrojových skupin.

Graf IV. Aria – dynamický a barevný profil věty:



## B) Estetická analýza

### 1.) Srovnání dvojí autorské instrumentace

*„Nemohu nic namítat proti symfonickému orchestru, neboť jsem pro toto médium zkomponoval mnoho skladeb, a také jsem s mnoha tělesy spolupracoval coby dirigent nebo houslista. Avšak pro orchestr již bylo napsáno tolik vynikající hudby, že je obtížné vyprodukovat nová díla, která by orchestrální hráče zajímala.“*

*Karel Husa/1971<sup>153</sup>*

V instrumentaci orchestrální verze *Hudby pro Prahu 1968* Husa využívá obvyklého, univerzálního, obsazení (velkého) symfonického tělesa. V obsazení vynechává „nepovinné“ hluboké dřevěné nástroje, jež jsou typické pro americké dechové orchestry, dále nezdvouje hlasové linie dřev ani žestů a kromě smyčců přidává navíc harfu a klavír.

Vznik symfonické partitury z její originální verze dechové tvoří svou podstatou jistý precedens. Mohl by se stát dokonce i bohatým inspiračním zdrojem pro aranžéry dechové hudby, kteří při instrumentování postupují právě opačným směrem. Bohužel tomu podle mého názoru není. Původní dechová

<sup>153</sup> HUSA, Karel: *Music for Prague 1968*, in: *The College and University Band*, sestavil David Whitwell a Acton Ostling Jr., ed. Duke Johns, M.E.N.C 1977

instrumentace je zvukově dokonalá a odpovídá autorovu hudebnímu sdělení. Když se poté Husa rozhodl říci jinými slovy a jiným jazykem totéž, neměl na výběr více než jedno řešení, a to přepsat party saxofonů do smyčců. Hlasy harfy a klavíru vznikly zdvojením se dřevy. Instrumentaci symfonickou proto musím označit za čistě pragmatickou, za pouhý přepis. O to více lze obě verze konfrontovat po stránce estetické.

Hustá a masivní zvuková paleta dechového ansámblu výstižně charakterizuje atmosféru hrůzy a odporu, jež ve skladbě vládne. Nenechá ani na chvíli posluchače opájet krásou. Saxofony v dechové verzi tvoří celek, družinu, která po stránce zvukové síly a barvy ideálně vyplňuje dosti hlubokou mezeru mezi skupinami nástrojů dřevěných a žesťových při zachování silné osobitosti. Navíc jsou saxofony schopné zvukově splynout s nástroji žesťové skupiny, s trubkami, hornami, pozouny, což není dopřáno smyčcům ani dřevům. Smyčce v Husově Hudbě pro Prahu 1968 nemají svou typickou vůdčí úlohu. Ta patří jednoznačně nástrojům žesťovým a bicím. Vzdušnější a tenčí tónové skvrny smyčcových nástrojů, které jen na několik okamžiků ve skladbě problesknou, zkrášlují a tmelí ostré disonance, v tutti úsecích změkčují a neutralizují ostré hlasy žesťů, což v důsledku úplně neodpovídá autorovu původnímu záměru. Husa svojí dvojí instrumentací Hudby pro Prahu namaloval dvě plátna, jedno naturalistické a druhé idealistické.

Mezi sémiotické prvky Arie patří již zmíněná ikona střelby ze samopalů, která se objevuje ve vysokých dřevech a různě sordinovaných trubkách v obou verzích instrumentace a musí posluchače vždy upoutat. Dále za index<sup>154</sup> tragické atmosféry doby nástupu okupace bych označil celý žalostný zpěv saxofonové skupiny v dechové verzi. Přepis do smyčců dle mého názoru tento index do značné míry tlumí. Další ikonou je zvuk zvonů (marimba a vibrafon) jako symbol všudypřítomného zvuku po celé Praze.

Za primární vlastnost Arie lze označit její barevnost. Hudba se zdá být značně odosobněna díky matematickým operacím v ní použitých. Jedná se jak o horizontální i vertikální dvanáctitónové řady, tak o posluchači ukryté symboliky čísel. Nejvýraznějším symbolem Arie je počet taktů 68. Terciální vlastností působivosti této hudby je přesvědčivost.

---

<sup>154</sup> Srov.: POLEDŇÁK, Ivan: *Hudba jako problém estetiky*, UK Praha 2006, 287 str.

## C) Interpretační analýza

„...Když jsem v roce 1954 přišel do této země, byl jsem překvapen kvalitou symfonických dechových orchestrů na Ithaca College a Cornellově universitě. Hráli většinou soudobou hudbu. Pomyslel jsem si, že by bylo zábavné pro ně psát.“  
Karel Husa<sup>155</sup>

### 1.) Interpretační problémy

Má-li provedení *Hudby pro Prahu 1968* odpovídat uvažovaným představám a záměrům skladatele, je třeba, aby dirigent jako interpret správně pochopil určité zvláštnosti, jež vyplývají z Husova kompozičního slohu. Nejpůsobivější vlastností Husovy hudby je její barevnost.<sup>156</sup> Sofistikované dvanáctitónové systémy zůstávají přitom vždy až v druhém plánu. Orchestrální hráč by měl být srozuměn, že se nesmí vědomě bránit, že musí upustit předsudky, soustředit se pouze na svůj jedinečný výstup v rámci chaosu a vnímat svůj hlas jako jednu z mnoha barev na paletě skladatelovy partitury. Sytost a míru prolínání barev určuje dirigent, slovy Karla Husy: „*Hráči nemohou posoudit intenzitu, tragiku Arie sami, ani nemohou slyšet proporce zvuku. Pouze dirigent může zajistit správnost dynamiky, intenzity a gradace.*“<sup>157</sup> A dále pokračuje: „*Dirigent musí dosáhnout napětí v dlouhém saxofonovém sólu tím, že určí frázování, nádechy, dbá na postupné přidávání síly zvuku a progresivní výstavbu směrem k vrcholu.*“<sup>158</sup> Pečlivě vypracovanou dynamiku a zvukovou vyváženost považují v případě Arie za důležitější dirigentův úkol, než obvyklé přesně zvolené tempo.

Husův metronomický údaj nám dává vcelku značnou volnost (čtvrtřová 60 – 66 MM.). Tempovou benevolenci, která neubližuje charakteru hudby, potvrzují i dvě níže srovnávaná provedení. Přesto, že je Arie do značné míry pohybově a stylově volná, mělo by nasazené tempo zůstat co nejvíce identické po celou dobu

<sup>155</sup> Z rozhovoru s Karlem Husou: *O budoucnosti dechových orchestrů*, in: CAMPHOUSE, Mark, ed.: *Composers on Composing for Band*, GIA Publications, Chicago 2002, str. 224.

<sup>156</sup> Odtud nejspíš pramení Husova obliba instrumentovat pro concert band, který mu umožňuje objevovat nekonečné barevné kombinace dechů a bicích, jak dokládají zvláště jeho pozdější partitury *Les Couleurs Fauves* (Pestré barvy), Schirmer 1996 a *Cheetah* (Gepard), Schirmer 2007.

<sup>157</sup> Z rozhovoru s Karlem Husou, in: CAMPHOUSE, Mark, ed.: *Composers on Composing for Band*, GIA Chicago, 2002, str. 215.

<sup>158</sup> Tamtéž.

jejího trvání. Předepsaný tempový a výrazový údaj – *Moderato molto* – nenavádí k příliš pomalému tempu. Hrozí však, pokud čtvrtkový pohyb klesne příliš pod 50 rázů za minutu, že Aria ztratí napětí a zmizí souvislost vrstev řady I. - marimby a xylofonu k basovým pedálům a navíc saxofonisté své 33 taktů dlouhé sólo jednoduše „neudýchají“. Husa jim předepisuje *espressivo, sempre cantando*, musí mít tedy na jedné straně dostatek času na zpěvnost a na druhé straně dostatek dechu. Při návratu saxofonů s hlubokými dřevy v račím tématu od taktu 42 bych doporučoval být spíše aktivní (ale nezrychlovat!), aby se předešlo uvolnění v řidší struktuře a slábnoucí linii. Nejrychlejší hranice tempa pak nesmí ublížit šíři šestnáctinových, resp. čitelnosti dvaatřicetinových not a domnívám se, že by neměla přesáhnout 72 MM. Z čehož vyplývá, že rozpětí tempa Arie v pomyslné rovině estetického vkusu je vyšší než 20 rázů za minutu. V rámci celé symfonie *Hudby pro Prahu 1968* se však jedná spíše o výjimku, neboť přesné vnitřní tempové vztahy, tzv. pacing zvláště první a čtvrté věty jsou nesmírně důležité. Pro druhou větu lze vyslovit přímou úměru čím pomalejší, tím tragičtější a katastrofické (zvláště pro saxofonisty).

Efekt, jenž Husa zamýšlel vytvořit bicími nástroji, má symbolizovat po Praze všudypřítomný zvuk zvonů. K tomu jsou zapotřebí velké tvrdé paličky na vibrafon a marimbu. Ze závěru věty se nesmí vytratit souvislost s následujícím Interlude, a melodické bicí nástroje proto nesmí zpomalit.

## 2.) Interpretáční postoje

*Analýza interpretačních problémů, jež byla obsahem předcházejících odstavců, mě přivedla k možnosti porovnat rozdíly v interpretačních přístupech a postojích. Ke srovnání jsem vybral tři interpretační problémy – 1. tempo, 2. barvu a 3. balanci zvuku, které budu analyzovat ve dvou nahrávkách.*

ad 1) Kromě absolutních měřitelných hodnot tempa, jako duraty a metronomických údajů se zaměřuji na tempové odchylky zvláště ve vrcholu věty a na jejím závěru. Rozhodujícím faktorem je průběžné ostinato bicích nástrojů.

ad 2) V první řadě mě zajímá barva žalujících saxofonů, zda se mění jejich barevný odstín v nesmírně náročné 33 taktů dlouhé úvodní frázi. Poté zkonfrontuji prolínání barev od písmene M.

ad 3) Vyváženost zvuku je z velké míry ovlivněna nesouměrností obou nahrávek, neboť první byla vytvořena v nahrávacím studiu a druhá je „live“ snímaná pouze

dvěma mikrofony. Avšak když odečtu handicap druhé nahrávky tím, že nebudu počítat očividné nedostatky způsobené umístěním mikrofonů, lze obě nahrávky objektivně posoudit.

#### 1. Temple University Wind Symphony

Conductor Arthur D. Chodoroff, guest conductor Karel Husa

Karel Husa: Music for Prague 1968

Rimsky – Korsakov: Variations on a Theme of Glinka for Solo Oboe  
 Concerto for Trombone & Military Band  
 Concerto for Clarinet & Military Band

Sergei Prokofiev: Athletic Festival March

nahráno v Giandomenico Studios, Collingswood, New Jersey v dubnu a květnu 1995,

vydáno: 1997, TT: 55:28, Albany Records U. S., TROY 271

ad 1) Karel Husa začíná Arii v rozvážném tempu 56 rázů za minutu, po celou větu zůstává pohyb neměnný až na poslední čtyři takty, které poněkud rozšíří, zpomaluje na nich plynule až na 48 M. M. Ostinato bicích je po celou větu čitelné a strojově přesné.

ad2) Saxofonová skupina Temple University je obdivuhodně vyrovnaná ve zvuku, v celém dynamickém i rozsahovém rejstříku zní jednobarevně. Dynamické odstíny působí poněkud monotónně, výraznější crescendo se objevuje až na samém konci melodické linie v taktu 33 a dál. Prolínání barevných rastrů po písmeni M je velice působivé až na přílišnou podobnost zvuků klarinetů a fléten. Skupina fléten o šesti hráčích totiž produkuje zcela odlišný, měkčí zvuk, než flétna jedna a ztrácí se typický kovový nádech flétnového tónu.

ad 3) Největší předností studiové nahrávky amerického orchestru je přehlednost bicího ostinata po celou dobu věty, ve všech dynamických stupních. Zvláště vrchol věty tím pádem zní ohromně barevně a plasticky. Skupina žesťů však kryje dřeva a její náhlý vstup překvapí a strhává na sebe všechnu pozornost.

Graf V. Srovnání duraty a tempa:

Aria	Karel Husa	Václav Blahunek
Tempo	čtvrtřová = 56	čtvrtřová = 64
Durata	5:35 min.	5:07 min



## 2. Hudba Hradní stráže a Policie ČR

Dirigent Václav Blahunek, sólista Pavel Eret – housle

Bedřich Smetana: Pochod národní gardy

Zdeněk Lukáš: Musica Boema

Eleuterio Lovreglio: Preludio e Andante

Aram Chačaturjan: Šavlový tanec

Edward Grieg: Salut d'amour

Josef Suk: V nový život

Karel Husa: Hudba pro Prahu 1968

Rudolf Nováček: Castaldo

nahráno: 24. května 2005 ve Smetanově síni Obecního domu v Praze při koncertu v rámci Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro, zvuková a hudební režie: Václav Zamazal

nevydáno, TT: 73:45

Ad 1) Aria začíná v tempu 64 rázů za minutu a pohyb zůstává neměnný pouze do nástupu žesťů, kde se projeví jakési vrcholové povolení. Tempo klesne na 62 a dále až na 60 M. M., v němž věta – bez závěrečného zvolnění – skončí, jakoby „přestane“. Ostinato bicích se ve forte bohužel ztrácí pod masou dechových nástrojů.

Ad 2) Saxofonová skupina je poněkud rytmicky rozhozená a barevně z ní vyčuhuje nejvyšší hlas. Velice přesvědčivě vycházejí malá crescenda a decrescenda se stále stoupajícím napětím, které připraví nástup vrcholu věty. Prolínání barev v závěru není tolik přesvědčivé jako u Temple University. Největším nedostatkem je pokles napětí v saxofonech, které se náhle vytratí již 10 – 12 taktů před koncem. Zeslabují totiž příliš prudce namísto *sempre poco e poco dim.*, jak je předepsáno.

Ad3) Dva mikrofony nad dirigentem sice zachytily celkově plastický zvuk HHS a PČR, ale ve větší dynamice se ztratily detaily partitury, zvláště již zmíněné melodické bicí nástroje. Paradoxem ovšem je, že tento způsob snímání zesílil skupinu dřev na úkor žesťů, a proto jsou jejich proporce velice dobře vyvážené.

V celkovém hodnocení musím kriticky konstatovat, že nahrávka Temple University Wind Symphony s dirigentem Karlem Husou je zvukově kvalitnější a v balanci zvuku díky studiovým podmínkám čitelnější. Symbolika zvukové hrůzy a živelnost provedení však vychází lépe u „live“ nahrávky Hudby Hradní stráže a Policie ČR. Navíc některé aspekty rytmického členění, které odpovídají

podloženému textu písně Ktož jsú Boží bojovníci vycházejí americkému orchestru nepřirozeně. Český akcent na každé první slabice se musí v imitaci projevit. Na tom nejspíš ani český dirigent Karel Husa nemohl nic změnit. Můžeme jen litovat, že neexistuje více českých nahrávek, které by tento interpretační detail potvrdily.

Graf VI. Obsazení orchestrů, počet hráčů u jednotlivých nástrojů:

Aria	Temple University Wind Symphony	Hudba Hradní stráže a Policie ČR
Píkola	2	1
Flétna	6	2
Hoboj + angl. roh	2 + 1	2 + 1
Fagot + kontrafagot	2 + 1	2 + 1
Klarinet Es	1	1
Klarinet B	9	10
Klarinet Es alt	1	-
Klarinet B bas	1	1
Klarinet B kontrabas	1	-
Saxofon Es alt	2	2
Saxofon B tenor	1	2
Saxofon Es baryton	1	1
Saxofon B bas	-	1
Trubka	8	8
Lesní roh	5	5
Trombon	4	5
Eufonium	3	2
Tuba	3	4
Kontrabas	1	2
Tympány + bicí nástroje	1 + 5	1 + 5
Celkem:	61 hráčů	59 hráčů

Další kompozice vybraných autorů pro SDO:

Karel Husa (\*1921):

Concerto for Alto Saxophone and Concert Band (1967)

Music for Prague 1968 for Concert Band (1968),

Apotheosis of this Earth (1970)

Concerto for Percussion and Wind Ensemble (1971)

Concert for Trumpet (1973)

Al Fresco (1975)

An American Te Deum (1976)

Concerto for Wind Ensemble (1982)

Concert for Piano and Wind Ensemble (1984)

Smetana Fanfare (1984)

Le Couleurs Fauves (1995)

Cheetah (2006)

Zdeněk Lukáš (1928 – 2007)

Musica Boema, dvě věty pro dechové a bicí nástroje, harfu, xylofon a zvonkohru,  
op. 137 (1976)

Finale, pro velký dechový orchestr, op. 83 (1972)

Sinfonia brevis, pro dechový symfonický orchestr (1995)

Musica Bohemica, předehra pro velký dechový orchestr, op. 285. (1997)

Messaggio, symfonická báseň pro velký dechový orchestr, op. 295 (1998)

Prager Festmusik (Pražská slavnostní hudba), op. 267 (1995)

Slavia – galopp, pro velký dechový orchestr, op. 273 (1995)

Choral – Preludium pro velký dechový orchestr, op. 282 (1996)

Metamorfosy, pro velký symfonický dechový orchestr, op. 299 (1998).

### **III. Problematika práce se SDO z pozice dirigenta**

Způsob práce se SDO je do značné míry identický s přístupem k jiným typům instrumentálních těles, jako jsou orchestry symfonické či komorní, ve stylu práce s dechem se v určitých aspektech blíží metodice sborové.<sup>159</sup> Zvukově estetický výsledek SDO se naopak od jiných orchestrálních médií značně liší. Dirigentova příprava partitury vyžaduje důkladnou znalost vlastností a interpretačních možností dechových a bicích nástrojů. Za tři základní faktory, jež se do práce s klasickým SO nepromítají v takové míře jako se SDO, bych označil 1. ladění, 2. fyzickou zátěž a 3. interpretační myšlení hráčů.

Ad 1) Rozdílná ladění jednotlivých nástrojových skupin přinášejí rozdílné řady alikvotních tónů, jež někdy mohou budít dojem absolutního ladění a tím pádem i dojem chromatického rozladění a navíc například saxofony nebo klarinety mají ve skupině i několik různých ladění. Dechový orchestr v minulosti používal nástroje v B, F či Es ladění právě z důvodu lepší intonační čistoty a zároveň se jejich repertoár včetně transkripcí orientoval na tóniny s béčky. Moderní SDO jednak tyto nástroje jako jsou Des flétny nebo Es trubky již nepoužívá a jednak se SDO tonálně nevymezuje. U dřevěných nástrojů je výhodné když skladatelé využívají kompletní nástrojové rodiny, čímž nejenom rozšiřují barevné spektrum orchestru, ale zároveň přispívají k lepší intonační čistotě. Naopak rozdílná barva žesťových nástrojů, jež vzniká při hře s a bez dusítka může měnit intonaci těchto nástrojů. Z tohoto důvodu je téměř neřešitelné sladit trubku s křídlovkou. Pro kontrolu intonace napříč orchestrem doporučuje Jindřich Praveček (1909 – 2000) tzv. křížové ladění bez zdvojování hlasů.<sup>160</sup> Předpokladem dobrého ladění je slyšení, jež u SDO značně souvisí s dynamikou. Zvuková představa dirigenta by měla začít u nejnižší hladiny zvuku, kterou pak musí důsledně vyžadovat. Platí zde přímá úměra, že čím decentněji orchestr hraje, tím lépe ladí. V tutti úsecích nemá hráč na dechový nástroj příliš šanci slyšet sám sebe a musí svůj nástroj ovládat intuitivně. Hráč na smyčcový nástroj se i v nejvyšší dynamice slyší. Psychologický efekt u dechařů roztáčí spirálu, „abych se mohl přiladit, musím se slyšet, a proto zesílím“. Dynamický rozsah dechových nástrojů je objektivně menší, než rozsah

---

<sup>159</sup> Navazuji zde na bakalářskou diplomovou práci: BLAHUNEK, Václav: *Problematika práce s dechovým orchestrem*, HAMU, Praha 2004, 23 str., sign. 2288.

<sup>160</sup> Srov.: PRAVEČEK, Jindřich: *Dechový orchestr*, Panton, Praha 1987, str. 13 – 15.

nástrojů smyčcových.<sup>161</sup> Dirigent proto musí dbát jak na důsledné vyvažování zvuku i za cenu zásahů do partitury, tak na intonační čistotu, jež kromě slyšení také souvisí s instrumentací a dynamikou. Konečně důležitým předpokladem dokonalého ladění je správné brániční dýchání a celková kondice hráčů, jež úzce souvisí s fyzickou zátěží.

Ad 2) Hrát na dechový nástroj čtyři hodiny v rámci dechového nebo smyčcového orchestru je rozdíl. Těžiště hudebního sdělení SO je většinou svěřeno smyčcům, zatímco zvuk SDO vytvářejí kromě bicích nástrojů pouze dechy, které zaujmají vícero funkcí, než dechy v SO. V moderní literatuře jsou po této stránce mimořádně exponované lesní rohy. A právě v hledání nových či odlišných funkcí dechových nástrojů je SDO se svým stále se měnícím nemodifikovaným tvarem výzvou pro skladatele.<sup>162</sup> Fyzická zátěž pak úměrně souvisí s instrumentační sazbu. Hráč musí sám či s pomocí dirigenta rozpoznat funkce svého nástroje ve skladbě. Dirigent by měl počítat s limitovanou výdrží SDO již při rozvržení zkoušky a takticky s ní zacházet v jejím průběhu. Prvním signálem bývá jistá neschopnost či nevěle hráčů dodržovat hodnoty not, jež také souvisí s jejich interpretačními schopnostmi.

Ad 3) Interpretační myšlení hráčů na dechové nástroje je jiné v SDO a jiné v SO. Frázování v SO je dáno jednotným pohybem smyčců, v SDO je nutné frázování vytvářet pro technicky a tvorbou tónu rozdílné nástroje, to znamená vnucovat celému orchestru svou vůli ještě složitější a zdlouhavější cestou, než v SO. Stejně členění rytmických hodnot je v SDO podmíněno stejnou artikulací, výslovností. Dirigent sjednocuje hlásky podle hudebního stylu buď na „t“ nebo „d“, případně vyžaduje měkké nasazení bez jazyka, pouze dechem. Důležité jsou dotažené konce frází a společné uzavírání tónů, což současně brání intonačnímu a barevnému rozkolísání. Rozvíjení interpretačního myšlení hráčů je jednoznačnou povinností dirigenta a dramaturga SDO. Metodika instrumentální hry na našich konzervatořích nenabízí tolik možností poznat současnou hudbu, jakou lze objevovat v moderní symfonické dechové tvorbě. Koncepce programů s minimálně jednou premiérou se jeví jako standart. Pravidelný kontakt se soudobou hudbou navíc zlepšuje společenské vztahy a interpersonální komunikaci.

---

<sup>161</sup> Srov.: BURGAHAUSER, Jarmil – ŠPELDA, Antonín: *Akustické základy orchestrace*, Panton, Praha 1967, str. 147: Dynamické rozpětí *pp* – *ff* je u smyčců 35,5 dB, u dřevěných nástrojů 12,5 dB a u žesťových nástrojů 17,5 dB.

<sup>162</sup> Např. instrumentace Symfonie pro dechový orchestr č. 4 z roku 1994 Davida Maslanky (\*1943) zcela popírá vžitě představy o funkcích dechových nástrojů.

#### **IV. Současné aktivity Hudby Hradní stráže a Policie ČR na poli symfonické dechové hudby**

Jako praktickou část disertace předkládám výčet uměleckých výkonů v oblasti symfonické dechové hudby, v součtu pět koncertů a jeden nahrávací projekt, nastudovaných a provedených s Hudbou Hradní stráže a Policie ČR.

##### 23. května 2005, Smetanova síň, Obecní dům, Praha, Pražské jaro

sólista Pavel Eret – housle

Bedřich Smetana: Pochod národní gardy (1848)

Zdeněk Lukáš: Musica Boema, op. 137 (1976)

Eleuterio Lovreglio: Preludio e Andante (1941, česká premiéra)

Aram Chačaturjan: Šavlový tanec (1942)

Edward Grieg: Salut d'amour, op. 12 (1888), přídavek

Josef Suk: V nový život, op. 35c (1919)

Karel Husa: Hudba pro Prahu 1968 (1968, česká premiéra původní instrumentace)

Rudolf Nováček: Castaldo (1884), přídavek

##### 16. května 2007, Sál Martinů HAMU, Praha, doktorandský koncert

sólista Pavel Eret - housle

Ralph Vaughan Williams: Scherzo alla Marcia (1956, česká premiéra)

Kurt Weil: Koncert pro housle a dechový orchestr op. 12 (1924)

Antonín Dvořák: Serenáda d moll pro dechové nástroje op. 44 (1878)

##### 1. dubna 2008, Sál Martinů HAMU, Praha, doktorandský koncert

sólista Radoslav Kvapil – klavír

Gustav Holst: Second Suite in F Op. 12 (1911, česká premiéra)

Zdeněk Lukáš: Sonata concertata op. 49 (1966)

Václav Nelhybel: Appassionato (1967, česká premiéra)

Vincent Persichetti: Symphony for Band No. 6, Op. 69 (1956, česká premiéra)

Zdeněk Lukáš: Finále op. 190 (1984)

21. března 2009, Dvořákova síň, Rudolfinum, Praha, Pražské premiéry

sólistka Kateřina Stupková – barytonový saxofon

John Kinsella: Prelude and Toccata for Wind Ensemble (2007, česká premiéra)

Ivo Bláha: Aeroterapie – Léčba dechem pro dechovou harmonii a bicí nástroje (2007, světová premiéra)

Zdeněk Lukáš: Malá humoreska pro klarinet, fagot a dechový orchestr (2006, světová premiéra)

Joe Duddell: The Redwood Tree for symphonic wind band (2008, česká premiéra)

Jonathan Dove: Across the Walls for brass and percussion (2004, česká premiéra)

Jindra Nečasová Nardelli: Duše Michiganského jezera pro dechový symfonický orchestr (2008, světová premiéra)

Bernard van Beurden: Concerto for baritone saxophone and wind orchestra (2007, česká premiéra)

Karel Husa: Cheetah for Concert Band (2007, evropská premiéra)

23. května 2010, Letní scéna HAMU, Praha, doktorandský koncert

sólisté - studenti Katedry bicích nástrojů Hudební fakulty AMU

Jan Vičar: Vivat Universitas! (2000)

Jan Dušek: Exclamatio muta (2010, světová premiéra)

Karel Husa: Concerto for Percussion and Wind Ensemble (1970, česká premiéra)

Václav Nelhybel: Symphonic Movement (1966, česká premiéra)

Evžen Zámečník: Bitva u Slavkova aneb souboj signálů 1805 (1994)

Září 2007, CD Violin and Winds, Violin art, Praha 2008, Pavel Eret – housle

Kurt Weil: Concerto for Violin and Wind Orchestra, Op. 12 (1924)

Eleuterio Lovreglio: Preludio e Andante (1941)

Evžen Zámečník: Concertino for Violin Solo and Wind Orchestra (1999)

Adam Skoumal: Variations on a Gypsy Melody (2002, světová premiéra)

## **Na závěr aneb Midwest Clinic, Mezinárodní konference dechových a symfonických orchestrů Chicago, USA<sup>163</sup>**

Ve dnech 15. – 19. prosince 2009 se v americkém Chicagu konal již 63. ročník mezinárodní konference dechových a symfonických orchestrů Midwest Clinic. Myšlenka hudebních metodických seminářů (clinic) zaměřených na poznávání nového, převážně dechového orchestrálního repertoáru vznikla na americkém středozápadě (midwest) v roce 1946 a od té doby se všechny ročníky konaly v nevelkých prostorách chicagského hotelu Hilton. Pro více než patnáct tisíc účastníků loňské prosincové konference přišlo vhod rozhodnutí pořadatelů přemístit akci do nově otevřeného gigantického paláce *McCormick Place West* na břehu Michiganského jezera. Zázemí bylo dostačující jak pro zhruba 350 vystavovatelů všeho, co souvisí s hudbou, tedy hudebních vydavatelství, výrobců hudebních nástrojů, pomůcek či příslušenství, tak pro dva současně probíhající bloky, jež obsahovaly v součtu celkem 48 koncertů a 89 přednášek. Součástí několika metodických seminářů byly i tzv. demonstrativní orchestry a soubory, a proto se na konferenci představilo celkem 54 hudebních těles. Většinou to byly vynikající americké orchestry školní, jichž účinkovalo 27, dále patnáct souborů univerzitních a dvanáct profesionálních. Převažovaly ansámby dechové. Jednotlivá orchestrální média zastupovalo 28 symfonických dechových orchestrů či ansámbľů (Symphonic Band/Wind Ensemble), jedenáct symfonických orchestrů (Symphonic Orchestra), šest komorních orchestrů a deset souborů jazzových (Jazz Ensemble, Big Band). Aby byla stručná statistika konference úplná, je třeba zmínit 337 provedených skladeb, z nichž více než polovina, přesně 181, byla premiérami.

Hlavním smyslem a posláním Midwest Clinic je kromě nabídky novinek současných trendů repertoárových také prezentace nejmodernějších metodických postupů práce s instrumentálními soubory, a to ve všech výkonnostních kategoriích. Nejdůležitější cílovou skupinou konference jsou hudební pedagogové, dirigenti, vzdělavatelé (educators), skladatelé a instrumentalisté, převážně hráči na dechové a bicí nástroje. Jako lektoři jsou zvaní ředitelé hudebních fakult, dirigenti orchestrů a bandů, profesori instrumentálních oborů, jež ve Spojených státech často představují učitele souborové hry.

---

<sup>163</sup> Publikovaná recenze z konference: BLAHUNEK, Václav: *Midwest Clinic, mezinárodní konference dechových a symfonických orchestrů*, in: *Hudební rozhledy* č. 3/2010, str. 35 – 37.



Z reprezentativního vzorku konference v podobě šesti vyslechnutých koncertů a deseti přednášek, zaměřených převážně na symfonickou dechovou hudbu a symfonický dechový orchestr, bych rád zhodnotil některé obzvláště výjimečné. Při posuzování kvalit amerických univerzitních orchestrů se mohou podepsat již pod jednou zde uveřejněný citát z dopisu *Karla Boleslava Jiráka*, který poslal v květnu 1950 z Chicaga svému příteli Jaroslavu Kříčkovi: „... teď píšu pro dechový orchestr (*Symfonické scherzo*, pozn. autora). To je zde ohromná věc, některé univerzity mají dechové orchestry (24 klarinetů, 16 kornetů apod.), které hrají lépe než Česká filharmonie!, a je to první věc, na kterou jsem zde dostal objednávku (tzv. *commission* – Martinů žije jen z *commissions*). Rozhodl jsem se k povaze zvuku pro scherzo, a bude to, doufám, dobré.“

I po téměř šedesáti letech lze srovnat výkony některých amerických symfonických dechových orchestrů s interpretační úrovní Česká filharmonie. Mezi dechovými orchestry amerických univerzit a tělesy profesionálních vojenských hudeb není rozdíl, ba dokonce druhé dohánějí první. Mimochodem další český hudební skladatel *Václav Nelhybel* přijel do Spojených států také nepoznamenan symfonickou dechovou hudbou. Poté, co jí zcela propadl, mu byla v roce 1981 orchestrem United States Air Force Band s dirigentem *Arnaldem Gabrielem* právě na Midwest konferenci v Chicagu premiérována interpretačně mimořádně exponovaná *Sinfonia Resurrectionis*.

Eastman Wind Ensemble dnes patří mezi legendu světových symfonických dechových orchestrů. Tento soubor, který založil v roce 1952 *Frederick Fennel*, se na loňském Midwest Clinic představil s náročným programem od hudby renesance přes impresionismus až po moderní jazzovou koláž. Dirigoval *Mark Davis Scatterday*. V transkripci *Hommage à Rameau z Obrazů Clauda Debussyho* se ukázala ohromná barevná šíře kompletních skupin dřevěných nástrojů v instrumentaci *Donalda Hunsbergera*, který byl dirigentem EWE v letech 1965 - 2002. Koncepce převahy dřev nad žesti pochází od zakladatele orchestru a ovlivnila jak zvukovou představu mnoha skladatelů (orchestr premiéroval přes 200 nových skladeb), tak nápodobu u mnoha dalších dechových ansámbľů. Komorní *Aria della Battaglia* od *Andrea Gabrieliho* z roku 1580 pro 2 hoboje, 2 anglické rohy, 4 fagoty na jedné straně a 3 trubky, 5 pozounů a tympány na druhé straně pódia, však odhalila interpretační tápání souboru. Dirigent nechal pouze odeznít krásné tóny dvou soupeřících táborů. Hudební smysl mu unikal a bohužel se ani na chvíli neodvážil vstoupit do světa emocí a vášní, kterých bylo

v kompoziční struktuře této zvukové fresky plno. Světová premiéra skladby *Jeffa Tyzika* s názvem *RIFFS* nabídla jedinečné spojení sólové bicí soupravy s dechovým orchestrem. Autor píše: „*Byl jsem vždy uchvácen dovednostmi rozvíjení jednoduché hudební myšlenky mistrů od Beethovena po Bernsteina. Na jazzové straně mého života mě fascinuje opakování a obměňování krátké fráze, které jazzoví hudebníci říkají riffs.*“ Skladba kombinuje jazz s klasickou kompoziční technikou ve třech větách: fast swing, heavy medium swing a afro-kubánskou salsu. Sólista na perkuse Michael Burritt uchvátil svým výkonem na tři tisíce posluchačů. Vrcholem večera se stala *Symfonie č. 4 Davida Maslanky* z roku 1994. Tato půlhodinová, souvislá skladba je zkomponována v modálním slohu s ohromným smyslem pro velkolepou architekturu. Dirigentovi se ji podařilo přesvědčivě vystavět bez sebemenší újmy mnoha detailů náročné partitury. Kontrastní bloky Maslankovy hudby s množstvím odlišných nálad lze přirovnat snad jen k hudební řeči Gustava Mahlera. Mezi autorovy inspirační zdroje *Symfonie č. 4* patřily převážně žalmy z poloviny 16. století, jež zhudebnil J. S. Bach („*Old Hundred*“, „*Only Trust in God to Guide You*“, „*Christ Who Makes Us Holy*“). Samostatnou kapitolou symfonie je její instrumentace, která zcela popírá vžitě představy o využití nástrojů v rámci symfonického dechového orchestru.

Z cyklu metodických přednášek bych se rád zmínil o dvou dirigentských seminářích, kterých se zúčastnilo přes čtyři tisíce dirigentů z celého světa. Eugene Corporon, profesor dirigování na Texas University hovořil o *Anatomii instrumentálního dirigování*. Skrze dialog, unikátní video ukázky a zobrazení lidského těla demonstroval mechanismy dirigentského gesta. Ukázal, jak mohou jednotlivé části trupu a rukou nondiskursívně působit a jak na ně hráči v orchestru intuitivně reagují. *Expresivní dirigování aneb jak nejlépe investovat do vašich studentů a do vašich orchestrálních zkoušek* bylo téma, jež naplnil Craig Kirchhoff, ředitel dechových orchestrů na University of Minnesota. Přednášející názorně předvedl, jak může výrazové dirigování, tedy obsažné gesto, efektivně ovlivnit orchestrální zkoušku, vlastní hudební produkci a jak lze zlepšit tónovou kvalitu, balanci zvuku, intonaci, dynamiku a celkový hudební výraz souborů všech úrovní. Za základní filozofický princip dirigování považuje Kirchhoff „*umění naslouchat*“, schopnost reagovat a nechat se vést tím, co při dirigování slyšíme. Výsledek takového přístupu pak nevede například k apelu na hudebníky „*dívejte se, sledujte gesto*“, nýbrž „*naslouchejte gesto*“. Charakteristika zvuku musí být v gestu obsažena. Nutno poznamenat, že

americké orchestry jsou v tomto směru mimořádně citlivé a vnímavé, což je předpokladem úspěchu každého tělesa. Hráči spontánně reagují na sebemenší dirigentovy nuance, jsou od svých začátků vedeni k porozumění gestům a zároveň berou svou pozici v orchestru jako tvořivou, sounáležející část tělesa. K orchestrálnímu partu nepřistupují jako k sólovému koncertu, nýbrž jako k dílčí části celku, která vždy souvisí s jinou, ať už stejnou nebo rozdílnou složkou. Craig Kirchoff pak na mnoha praktických ukázkách prezentoval účinné a fungující strategie vedení orchestrální zkoušky a přenášení dirigentova interpretačního pojetí na orchestr. Technice nácvi (rehearsal technic) věnoval stejnou pozornost jako technice taktování (baton technic). Dle něj: „*hudebníci odemykají zvuk z not; dirigent odemyká magii zvuku*“.

Neméně zajímavá byla přednáška – rozhovor s Donaldem Hunsbergerem, emeritním profesorem dirigování na Eastman School of Music při Rochester University. Konverzace, jež vedl muzikolog Dr. Michael Votta, se týkala v zásadě tří okruhů problémů symfonického dechového prostředí ve Spojených státech amerických: historie, instrumentace a dramaturgie. Hunsberger osvětlil jednotlivé historické milníky dechového média, kdy např. v padesátých letech 20. století nebylo skladatelů a vycházelo se z tradice britských vojenských hudeb a jejich prvního původního repertoáru (Gustav Holst, Jordan Jacob, Ralph V. Williams, Percy Grainger, Vincent Persichetti, ad.). K radikální změně, jež nastala koncem šedesátých let, přispěli mnozí skladatelé, kteří začali dechový orchestr vyhledávat jako prostředek k jejich přesvědčivé hudební výpovědi. Patřili k nim podle Hunsbergera i čeští autoři Václav Nelhybel a Karel Husa. Umělecká dechová hudba odstartovala zájem hráčů a dirigentů o zlepšování jejich schopností. Prvním krokem k odstranění tradiční instrumentace založené na zdvojování hlasů bylo zavedení kompletních rodin dřevěných dechových nástrojů a rozvíjení jejich zvukových vlastností. Jednodruhové soubory, tzv. sbory (např. fléten, klarinetů, saxofonů, ale také trubek, trombonů, ad.) jsou součástí učebních plánů instrumentální metodiky amerických hudebních škol a univerzit. Od 70. let minulého století byla dle Hunsbergera prosazována dramaturgie s minimálně jednou novou původní dechovou skladbou a hlavně s jasně promyšlenou koncepcí, neboť: „*lidé rádi přistoupí na program, když vidí, kam směřuje*“. V odpovědi na otázku ohledně budoucnosti symfonického dechového orchestru Donald Hunsberger uvedl - již zde jednou zmíněnou - důležitou skutečnost, že „*symfonický dechový orchestr funguje (works), a tedy nemusí obhajovat svou existenci tak, jak tomu bylo v minulosti, kdy se hledala jeho tvář*“.

*a jeho možnosti. Smyslem existence dnešního symfonického dechového orchestru je hudba. Hudba je cíl, symfonický dechový orchestr je prostředek k dosažení cíle a nikoliv naopak!"*

Závěrem bych chtěl na základě výše zmíněného krátce reflektovat české symfonické dechové prostředí. Chápu, že model hudebního vzdělávání, který funguje v USA a který v různých modifikacích existuje v západní Evropě nelze *en bloc* zkopírovat. Mohlo by se dokonce zdát, že české dechové orchestry mohou jít svou vlastní cestou. Domnívám se naopak, že nemají cestu žádnou. Vždyť ani jedna naše vzdělávací instituce, jež vychovává budoucí profesionální hudebníky, nemá ve svých studijních plánech symfonický dechový orchestr! Pokud někde taková tělesa vznikla či dodnes fungují, jsou vedením škol trpěna. Macešský vztah našeho hudebního školství k dechovému prostředí má za následek jeho zakrnění a potažmo i úbytek některých souborů profesionálních. Největší nedostatek spatřuji v absenci cíleně školených dirigentů v symfonickém dechovém repertoáru. Umělecká dechová hudba není dechovka! Umělecká dechová hudba vyžaduje vedle vynikajících instrumentalistů také vyškolené profesionální dirigenty, kteří jsou (podobně jako v zahraničí) garanty vysoké interpretační úrovně dechových ansámbľů jak profesionálních, tak univerzitních, studentských a zájmových. Změna by měla začít u vymýcení předsudků, které mají k dechovému prostředí mnozí ředitelé a pedagogové našich hudebních institucí. Jsem přesvědčený, že symfonická dechová hudba nikomu neškodí a naopak studenti dechových a bicích oborů včetně dirigentů se v ní mohou bez následků umělecky realizovat. Oslovuji tímto ředitele našich konzervatoří s nabídkou vytvořit učební plány pro symfonický dechový orchestr. Vznikl by tím u nás nový, ve světě však ověřený, naprosto čitelný profil některé z našich konzervatoří a zároveň (při ubývajícím počtu vojenských hudeb) přirozený pokračovatel naší národní tradice – kvalitní symfonické dechové hudby.

## Seznam pramenů a literatury

- AKIYAMA, Takeushi: *Band Music Index*, Tokio 1998.
- BAJGAROVÁ, Jitka, ed.: *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2007.
- BARTOŠ, Milan: *Dechový orchestr*, metodická příručka pro vedoucí a členy souborů lidové tvořivosti, Praha 1956.
- BATTISTI, Frank L.: *The Winds of Change, The Evolution of the Contemporary American Wind Band/Ensemble and its Conductor*, Meredith 2002.
- BERLIOZ, Hector: *Paměti*, Praha 1954.
- BIRD, John: *Percy Grainger*, Oxford University Press, 1999.
- BLAHUNEK, Václav: *Leoš Janáček – Sinfonietta; Genese a interpretační problémy díla*, magisterská diplomová práce, HAMU, Praha 2006.
- BLAHUNEK, Václav: *Problematika práce s dechovým orchestrem*, bakalářská diplomová práce, HAMU, Praha 2004.
- BRIXEL, Eugen – MARTIN, Gunther – PILSE, Gottfried: *Das ist österreichische Militärmusik*, Verlag Studia Edition Kaleidoskop, Graz Wien Koln 1982.
- BURGAHAUSER, Jarmil – ŠPELDA, Antonín: *Akustické základy orchestrace*, Panton, Praha 1967.
- CAMPHOUSE, Mark, ed.: *Composers on Composing for Band*, GIA Publications, Chicago 2002.
- ERBEN, Karel Jaromír: *Prostonárodní české písně a říkadla: s nápěvy vřaděnými do textu*, Panton 1990, Sv. 6.
- HOLLAND, Harry: *British Wind Music of Four Decades, 1951 – 1991*, Royal Northern College of Music, Manchester 1991.
- JANÁČEK, Leoš: *Hudebně teoretické dílo II.*, Supraphon, Praha 1974.
- JANDA, Bedřich: *Dechová hudba a dnešek*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1972.
- JANEČEK, Karel: *Melodika*, SNKLHU, Praha 1956.
- JANEČEK, Karel: *Hudební formy*, SNKLHU, Praha 1955.
- JANEČEK, Karel: *Tektonika: nauka o stavbě skladeb*, Supraphon, Praha 1968.
- JELINEK, Hans: *Uvedení do dodekafonické skladby*, Supraphon, Praha 1967.
- JIRÁK, Karel Boleslav: *Nauka o hudebních formách*, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1946.
- KAPUSTA, Jan: *Dechové kapely, pochod a František Kmoch*, Supraphon, Praha 1974.

KLEINSCHNITZOVÁ, Flora: *Rukopisy svatováclavské v národní a universitní knihovně v Praze*, Praha 1939.

KOHOUTEK, Ctirad: *Novodobé skladebné směry v hudbě*, SHV, Praha 1965.

KOTEK, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*, Academia, Praha 1998.

KOVARŽÍK, Jiří: *Napoleonova tažení*, díl I. Vítězné roky, Akcent, Třebíč 2003.

KUNA, Milan: *Exultantem proti své vůli, život a dílo Karla Boleslava Jiráka*, Editio Bärenreiter, Praha 2003.

LUDVOVÁ, Jitka: *Dokonalý antivágnerián Eduard Hanslick*, Paměti, fejetony, kritiky, výbor z díla, Supraphon, Praha 1992.

MAREN, Jaroslav: *Skladebné a aranžérské praktiky v dechové hudbě*, Středočeské krajské kulturní středisko, Praha 1990.

NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana VII*, Orbis, Praha 1953.

OREL, Dobroslav: *Svatováclavský sborník*, díl II., svazek 3., Praha 1937.

OSTLING, Jr., Acton Eric: *An Evaluation of Compositions for Wind-Band According to Specific Criteria of Serious Artistic Merit*, Ph.D. disertace, University of Iowa, 1978.

PODGORNÝ, Oleg: *Vojenské dechové orchestry po roce 1945*, nepublikovaný strojopis, ČHF, Praha 1983.

PÁDIVÝ, Karol - PRAVEČEK, Jindřich: *Inštrumentácia pre dychovú hudbu*, Osveta, Martin 1954.

POLEDŇÁK, Ivan: *Hudba jako problém estetiky*, UK Praha 2006.

PRAVEČEK, Jindřich: *Dechový orchestr*, Panton, Praha 1987.

STANĚK, Pavel: *Zkušenosti z práce s instrumentálními soubory*, Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, Praha 1963.

STONEHAM, Marshall – GILLASPIE, Stoneham Joe A. – CLARK, David Lindsey: *Wind Ensemble Sourcebook and Biographical Guide*, Westport 1997.

ŠÁLEK, Robert: *Česká dechová hudba 1890 – 1960*, nepublikovaný strojopis, ČHF, Praha 1965.

ŠÁLEK, Robert: *Vojenská hudba – stručné dějiny*, IVH, Praha 1956.

UHLÍŘ, Dušan: *Bitva tří císařů, Slavkov / Austerlitz 1805*, AVE, Brno 1995.

VAČKÁŘ, Václav a VAČKÁŘ, Dalibor: *Instrumentace symfonického orchestru a hudby dechové*, I. a II. díl, SNKLHU, Praha 1954.

VIČAROVÁ, Eva: *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, Universita Palackého, Olomouc 2002.

VOTTA, Michael: *The Wind Band and Its Repertoire, Two Decades of Research as Published in the College Band Directors National Association Journal*, CBDNA, 2003.

WHITWELL, David: *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*, Northridge 1982.

ZICH, Jaroslav: *Instrumentační práce se skupinami*, Knihnice Hudebních rozhledů, Praha 1957.

### **Články a recenze z periodik:**

„S Jindřichem Pravečkem o dechové hudbě“, in: *Dechový orchestr* 1973, č. 2, str. 9.

ADAMS, Byron: *Karel Husa's Music for Prague 1968: An Interpretative Analysis*, in: *The Instrumentalist*, 10/1987.

AYOUB, Kenneth: *Worldwide Conference in Boston*, in: *The Instrumentalist* č. 42, 11/1987, str. 93.

BLAHNIK, Joel: *Václav Nelhybel the Man and his Music*, in: *Music News from Prague*, 7 – 8, 1992.

BLAHNIK, Joel: *Vaclav Nelhybel's Concept of Conducting*, in: *The Instrumentalist* č. 12/1968, str. 33 – 36.

BLAHUNEK, Václav: *Midwest Clinic, mezinárodní konference dechových a symfonických orchestrů*, in: *Hudební rozhledy* č. 3/2010, str. 35 – 37.

Dopis K. B. Jiráka Miloslavu Kabeláčovi z Chicaga, 15. 2. 1962, in: *Výbor z Kabeláčovy korespondence*, in: *Hudební věda* 2 – 3/1999, str. 281.

DYSON, George: „*The Composer and the Military Band*“, in: *Music and Letters* 2, leden 1921, 58 stran.

GABRIEL, Arnald: *New Concert Band Repertoire*, in: *The Instrumentalist*, č. 39, 12/1984, str. 13.

HARTZELL, Lawrence W.: *Karel Husa: The Man and the Music*, in: *The Musical Quarterly* č. 62, 1976.

HOFER, Achim: *Von Sousa bis Husa, Skizzen zur Entwicklung der Blasmusik in den USA*, in: *Clarino*, 5/1993.

HUSA, Karel: *Music for Prague 1968*, in: *The College and University Band*, sestavil David Whitwell a Acton Ostling Jr., ed. Duke Johns, M.E.N.C 1977.

JANDA, Bedřich: *Dechová hudba u nás a jinde*, in: *Dechový orchestr* 1973, duben – červen, str. 3 – 6.

- JANDA, Bedřich: *O novou tvorbu pro velké dechové orchestry*, in: Dechový orchestr roč. III, 1973, č. 2, str. 2 - 6.
- KABELÁČ, Miloslav: *Vzpomínka k pětasedmdesátinám K. B. Jiráka*, in: Hudební rozhledy, XIX/1966, str. 46.
- KODL, Alois: *Leoš Janáček a Písek*, in: Otavan 12, 1929 č. 6-7, str. 91.
- KRÁL, Jaroslav: *Ze stránek kronik*, in: Polanský zpravodaj, č. 2, květen 2001, str. 4.
- MÁCHA, Jaroslav: *Leoš Janáček a Písek*, in: Písecká čítanka, řada II., Okresní knihovna v Písku 1984, str. 12.
- NOUZA, Zdeněk: *Seznam skladeb Miloslava Kabeláče*, in: Hudební věda XXXVI, 2-3/1999, V. oddíl, str. 421.
- Prohlášení tvůrčí komise SČS pro obor dechové hudby k článku mjr. Dr. Roberta Šálka: Poznámky k otázkám orchestrace dechových orchestrů*, in: Hudební rozhledy, 1954, roč. VII., č. 16, str. 749.
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava: *Hádanka života*, Opus musicum, Brno 1990.
- REYNOLDS, H. Robert: *CBDNA Position*, in: The Instrumentalist, č. 25, 10/1970, str. 8.
- SCATTERDAY, Mark D.: *Karel Husa: Music for Prague 1968*, in: The Band's Music, A Series of Study/Performance Essays from BDGuide, BDG, leden/únor 1993, 9 str.
- SUPPAN, Wolfgang: *Karel Husa und sein Wirken für das Blasmusikwesen*, in: Das Musikinstrument, 39. Jahrgang, Heft 2-3/1990, a také: *Das Porträt: „Musik für Prag“*, in: Österreichische Blasmusik-Zeitung 38, březen 1990.
- ŠÁLEK, Robert: *Poznámky k otázkám orchestrace dechového orchestru*, in: Hudební rozhledy, 1954, roč. VII, č. 5, str. 179 - 184.
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír: *Zemští trubači a tympanisté*, Vlastivědný věstník moravský, VII / 3, Brno 1952.
- WHITWELL, David: *The Contemporary Band – In Quest of an Aesthetic Concept of History*, in: The Instrumentalist 23, květen 1969, 35 str.
- Z besedy s Miloslavem Kabeláčem, in: *Československý rozhlas, programový týdeník*, roč. 35, č. 31, 29.7. - 4. 8. 1968, str. 12-13.
- ZAPLETAL, Petar: *Hudebníci v uniformách znovu na festivalu*, in Hudební rozhledy č. 7/ 2005, str. 20.



### **Sborníky:**

BAJGAROVÁ, Jitka – ŠEBESTA, Josef: *Osvětová funkce vojenských hudeb v 19. století v českých zemích*, in: BLÁHOVÁ, Kateřina – PETRBOK, Václav, ed.: *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století*, Praha 2004, str. 296-312. Sborník z konference, která se konala 4. - 5. března 2004 v Plzni.

BLAHUNEK, Václav: *Karel Husa – Hudba pro Prahu 1968 – srovnání dvojí autorské instrumentace*, in: BAJGAROVÁ, Jitka, ed.: *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, Etnologický ústav AV ČR, Praha 2007.

BOKUVKOVÁ, Vlasta: *Smetanova studentská léta v Plzni*. In: Bedřich Smetana a Plzeň, Sborník Pedagogické fakulty v Plzni, sv. Umění X, řada hudebně výchovná č. 2, SPN, Praha 1974, str. 7-24.

ČECHOVÁ, Olga – FOJTÍKOVÁ, Jana: *Bedřich Smetana I (inventář fondu)*, Národní muzeum v Praze – Muzeum české hudby, oddělení hudebního archivu, Praha 1984, str. 200.

HANČL, Tomáš: *Několik glos k problematice exponovaných partů dechových nástrojů v díle Leoše Janáčka*, in: *Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra*, Janáčkova společnost, Brno 1983.

ŠTEYER, Václav Matěj: *Kancýonal český: Více než osmset a padesáte pesnj na wssecky přes celý rok slavnosti, neděle a zasvěcené svátky...*, Staré Město Pražské, Jiří Czernoch 1683.

### **Partitury:**

GRAINGER, Percy Aldridge: *Lincolnshire Posy for Band*, Schott & CO., London 1940.

HUSA, Karel: *Music for Prague 1968 for Concert Band*, Associated Music Publishers, New York 1969.

JIRÁK, Karel B.: *Symphonic Scherzo For Band Op. 65a*, BLAHNIK Joel, ed., API 2001.

MESSIAEN, Olivier: *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, Alphonse Leduc, Paris 1964.

NELHYBEL, Václav: *Sinfonia Resurrectionis*, nevydaná partitura, copyright J. Christopher Music 1983, a také Barta Music 2009.

ZÁMEČNÍK, Evžen: *Bitva u Slavkova aneb Souboj signálů 1805*, Alliance Publications, Fish Creek 1998.