

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

**Komorní hra jako prostředek
rozvoje hudebnosti a kreativity**

Diplomová práce

červenec 2008

Magdalena Klinecká

Autor: Magdalena Klinecká

Studijní obor: Hudební výchova - Nástroj

Typ studia: Magisterský

Název diplomové práce: Komorní hra jako prostředek rozvoje
hudebnosti a kreativity

Univerzita, fakulta, katedra : Univerzita Karlova v Praze,
Pedagogická fakulta,
Katedra hudební výchovy

Vedoucí diplomové práce: prof. Jiří Tomášek

Oponent: Doc. MgA. Jana Palkovská

Abstrakt

V této práci pohlížíme na komorní hudbu z různých úhlů pohledu. Jednak na komorní hudbu jako takovou, pak také v jejím vztahu k interpretovi a dále i k posluchačům. Co se týče vztahu interpreta a komorní hudby, poznáváme zde různá stádia či úrovně jejího provozování - dětmi, studenty, amatéry a profesionálními hudebníky. Také zjišťujeme, jak je to s působením komorní hudby na člověka, který ji poslouchá. Uvidíme, že tato hudba může pozitivně působit i na lidi nemocné či různým způsobem hendikepované. Dozvíme se o různých soutěžích pro komorní soubory. Nakonec se seznámíme s provozováním komorní hudby v rámci mé "výchozí" rodiny a s příkladem úpravy lidových písní pro děti.

Abstract

This work treats of chamber music in several points of view. First, it deals with chamber music in itself; second, with its relation to the interpret; third, with its reference to the audience.

Concerning the relation between the interpret and chamber music, we recognize different stages and levels of its prosecution - by children, pupils, amateurs and professional musicians. Further, we detect the impact of chamber music on a person listening to it. We find the positive influence of that music on diseased or handicapped people. We get knowledge of various competitions for chamber ensembles. In the end we acquaint with playing chamber music within my "initial" family and with an extract from arrangement of folksongs for children.

Prohlášení diplomanta

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně a v seznamu pramenů a literatury uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

Nemám závažný důvod proti užití tohoto školního díla ve smyslu § 60 Zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon).

V Praze dne 26.8.2008

Magdalena Káinec

Poděkování

Chtěla bych poděkovat především celé své rodině, která mi ochotně pomáhala. Zvláště svým rodičům Janě Vlachové a Mikaelu Ericssonovi, babičce Danuši Vlachové a sestře Marii Ericsson Vlach, kteří mi poskytli cenné informace, prameny a notový materiál. Dále bych chtěla poděkovat pedagogům: vedoucímu diplomové práce prof. Jiřímu Tomáškoví; Martě Marečkové, Ludmile Růžičkové a Marii Stadtherrové, se kterými jsem zadané téma konzultovala. Děkuji i všem, kteří mi pomohli s grafickou úpravou diplomové práce.

Obsah

Úvod.....	1
Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity obecně.....	3
Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a komorní a symfonická tělesa....	13
Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a děti.....	17
Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a mentálně postižení.....	31
Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a duševní poruchy.....	33
Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity z pohledu mé rodinné tradice....	34
Skákal smyčec, aneb vyletěla struna.....	51
Závěr.....	53
Prameny.....	54
Seznam ukázek.....	56
Fotografická příloha.....	61

Úvod

S hudbou je můj život spojen od začátku a zvláště komorní hra je pro mne srdeční záležitostí. U mnohých členů mé rodiny je to i jejich povolání a náplň jejich uměleckého života. Moji rodiče i prarodiče byli a jsou špičkovými hudebníky - zvláště v komorní sféře. Dědečkové Josef Vlach a Gunnar Ericsson, babička Danuše Trellová, tatínek Mikael Ericsson, maminka Jana Vlachová, [obr.č.7]

Rodiče doma cvičili sami i s kvartetem a my děti jsme se v tom přirozeně pohybovaly. Také když jsem začínala hrát na housle, nebylo to jen "sólové hraní", ale velmi brzy jsem hrála s někým - s tátou, s dědou a babičkou, se starší sestrou a s ostatními sourozenci.

Uvědomila jsem si, jak pozitivně působí komorní hra nejen na samotné interprety, ale i na její posluchače. Díky jejímu bohatému a rozmanitému repertoáru ji mohou aktivně provozovat jak profesionálové, tak amatéři; studenti základních, středních, vysokých uměleckých škol, děti škol základních i děti problematické (hyperaktivní, úzkostlivé, dyslektické). Pasivně - při poslechu - pomáhá lidem s různými duševními poruchami, tělesně nemocným, starým, postiženým, osamoceným a zkoušeným životem. Těm všem pomáhá se uklidnit, ztláčit jejich bolest či prudkost v chování a třídí a koncentruje jejich mysl.

Komorní hudba tak skrze interprety dělá radost a obohacuje publikum na celém světě.

Přemýšlela jsem o společných znacích účinků komorní hudby pro všechny tyto lidi a tedy při její jiné než koncertní produkci. Komorní hudba rozvíjí tak důležitou součást lidské osobnosti a povahy, jakou je kreativita. Tato vlastnost a schopnost provází člověka již od dětství. Každý jsme v nějakém smyslu více či méně kreativní. V práci, kuchyni, doma, na zahrádce, při výběru oblečení... Zejména děti - při hraní atd.

Další vlastností komorní hry je, že zdokonaluje technické schopnosti hráče (ve snaze o bezchybnou interpretaci) a vyvíjí (u vnímavého člověka) cit pro frázování, rytmus, metrům. Přináší nové náhledy a nápady na interpretaci daného díla a celkově tak formuje hudebnost člověka.

Tím, co všechny výše jmenované lidi tedy spojuje a co jim pomáhá nebo je těší, je, že **komorní hra rozvíjí jejich hudebnost a kreativitu**. Z tohoto důvodu se pokouším o jakýsi náhled na "komorní hudbu jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity".

Přestože je komorní hudba profesionální náplní životů mnoha lidí, dá se říci, že nějaké souborné pojednání na toto téma neexistuje. Mé prameny tedy pocházejí zejména z rodinného archívu rodičů. Jsou to rozhovory, novinové články, poznámky, dopisy, náčrtky různých úvah Josefa Vlacha atd. Dále rozhovory na toto téma se zkušenými pedagogy, interprety a se členy naší rodiny. Naše rodina je vlastně taková ukázka, jak dokáže komorní hudba svými vlastnostmi ovlivnit osudy několika generací.

Další informace jsem čerpala na internetu a z různých publikací.

Nejprve se blíže podívám na komorní hudbu jako takovou, zejména na smyčcové kvarteto, na způsoby práce v komorní hře; tím nastiňuji pohled na to, jak dokáže tato poctivá práce rozvíjet hudebnost a kreativitu i u profesionálů. Dále se blíže podívám na tuto skutečnost i ve světle větších těles u další kapitoly. V tomto pohledu pokračuji přes děti, mládež, lidi duševně nemocné či mentálně postižené až k bližšímu pohledu na naší rodinnou tradici.

Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity obecně

Co je to vlastně komorní hra a komorní soubor? V encyklopedii se toho mnoho nedočteme. Josef Vlach říkal: „*Hovořit o komorní hudbě objektivně nebo dokonce akademicky je pro mne velmi nesnadné. To je asi tak jako bychom chtěli na zamilovaném člověku, aby o své lásce mluvil objektivně a střízlivě*“. Hudba se často nazývá "mezinárodním hudebním jazykem", je také vyšším způsobem vyjadřování, než je pohyb nebo slovo. Spojuje tak lidi různého vzdělání, kultur, ras i celých kontinentů. Slovy čínského mudrce S'-ma-Čchieny: „**Hudba je to, co sjednocuje**“.

Komorní hudba je niterná, její nejintimnější variantou je smyčcové kvarteto. Kolik emocí a krásných prožitků, které povznášejí lidského ducha, se často odehrává na pódiu mezi umělci, kteří je zprostředkovávají pro publikum. Jsou to krásné zážitky, které se nedají popsat a které může vyjádřit opět jen hudba.

Pojďme si přiblížit základní **typy komorních souborů**. Jsou to duo, trio a kvarteto. Ostatní - kvinteto, sexteto, septeto, okteto, noneto - jsou vlastně jejich variantami. Mnoho velkých skladatelů psalo pro tyto soubory krásné skladby, ale já se budu spíše věnovat „nejkomornějšímu“ a nejhomogeničtějšímu souboru a tím je **smyčcové kvarteto**. Také pro ně byly napsány nejhodnotnější skladby. Kromě toho je též nejlepší školou ansámblové hry. Josef Vlach říkával, že kvarteto je - v tomto slova smyslu - „*ze všech hodnot nejhodnotnější*“.

„Hudba je hodnota srdce, lásky a přátelství a kvartetní hudbu považuji za něco nejvyššího - to není jenom hudba, je to vzájemná rozprava umělců, a když se to daří, když je to dobře nastudované - je to taková zvláštní, posvěcená radost.“ [7]

Někdy je až s podivem, jak se někteří vynikající instrumentalisté nedokážou přizpůsobit svému kolegovi, když spolu hrají kvartet. Ovšem zkušený komorní hráč ví, že do komorního souboru se hodí interpreti, kteří mají svůj nástroj zvládnutý po stránce technické i instrumentální vlastně jako sólisté, ale současně se musí umět poslouchat a přizpůsobit svým kolegům. Neméně důležitá je dobrá vůle společně hledat a soustavně pracovat na vyrovnanosti souboru a přizpůsobovat se v názorech na studium společných znaků různých stylů a skladatelů. Dávat tak svůj talent do služeb společného díla, podle svých nejlepších možností a schopností. "Já" jednotlivce se tak proměňuje ve společné "my". Nikdy není dobré, když to někdo cítí jako oběť. To se stává v případech, kdy si dobrý interpret jde do kvarteta spíše „odskočit“ a bere hru v kvartetu spíše jako „doplněk ke své sólové činnosti“. Z dějin hudby ovšem víme, že je něco zcela jiného, když se občas sejdou vynikající umělci a geniální sólisté, aby si zahráli kvartet (Ysaye, Oistrach, Kocian, Ondříček, Zuckermann). U nich bylo jasné, že své poslání vidí hlavně v činnosti sólové.

Je smutné, když se někteří hráči utíkají do kvarteta spíše schovat - to se týká zejména středních hlasů, tj. druhé housle a viola. Promítá se to do zvukových a intonačních kvalit souboru a je tím tedy způsobená velká nevyrovnanost souboru. *„Bohužel ještě diletantský pohled na úlohu druhých houslí napáchá někdy dosti škody.“* Zahrát dokonale part druhých houslí je velice těžké. Často musí hrát v neznělých polohách a spíše na hlubších, méně ostrých strunách doprovodný hlas a vzápětí se blýsknout ve výrazném sóle jako primárius. Určuje také rytmickou a tempovou pulzaci v souboru, což platí také pro violu. Oba hráči spolu musí mít dobrý kontakt a měli by být vyrovnaní. Viole dávali v kvartetu velkou úlohu zejména čeští skladatelé. Vzpomeňme na sóla ze smyčcových kvartetů Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka a Leoše Janáčka.

Směr nastudování určuje partitura - zápis skladatele, nikoliv upravovatele. Někdy je kolegy jeden člen kvarteta vybrán (nebo se vybere sám, ale to nemusí být vždy šťastné), aby určoval směr a způsob studia a bývá - často nevhodně - nazýván „duší kvarteta“. Nesmíme také opomenout úlohu tzv. „pátého člena kvarteta“, což bývá učitel nebo profesor.

Každý soubor má tedy své zásady, na kterých si často zakládá a tak přináší do vývoje komorní hudby stále něco nového. To se pak tak trochu stává "majetkem" i souborů ostatních. Některá kvarteta mají svojí specifickou (například zvukovou nebo výrazovou) charakteristiku, kterou pak při poslechu rozeznáváme. Je to hlavně frázování, používání vibráta, tvoření tónu, rytmizace, kontrapunktická plasticita, vytváření různých barev, neobvyklé vynášení různých motivů atd.

V našem českém národě je tradice komorní hudby silná. Byla totiž propojena s životem českého lidu. Češi mají a měli přirozené hudební nadání a dříve i solidní hudební vzdělání. Učitelé a řídící na venkovských školách v osmnáctém, devatenáctém a počátkem dvacátého století byli všestranně vzdělaní, znali základy hudební teorie, uměli zpívat (odtud kantor, cantare je latinsky zpívat) a hrát na smyčcové nástroje, zejména na housle. Řídící hráli většinou ještě na klavír a na varhany, působili jako regenschori v kostelích a vedli malé místní sbory a vlastně kulturní a hudební život vůbec. O tom se mnoho dočteme např. v Zapadlých vlastencích Karla Václava Raise. Od těch dob slýcháme i za hranicemi *"co Čech to muzikant"*.

Dnes už to bohužel tolik pravda není. Jsou asi nenávratně pryč doby, kdy skoro každý lékař nebo lékárník, právník či učitel hrál na nějaký hudební nástroj, často na smyčcový. Proč by Simrock tlačil na Dvořáka, aby napsal nová díla, kdyby to neměl jako vydavatel komu prodat. Před 100 až 150ti lety se hrálo (nemluvím o profesionálech, ale o amatérech, lépe řečeno těch, kteří hrají rádi - německy: „Liebhaber“) téměř v každém městečku a "hlad" po komorní hudbě byl asi veliký. Musíme si uvědomit, že ještě nebyl rozhlas nebo gramofon, natož televize. Pokud lidé chtěli něco slyšet, museli buď navštívit koncert ve větším městě nebo oratorium ve větším kostele. Většinu lidí na venkově ale nezbylo, než aby si zahráli sám, nebo v menším či větším okruhu přátel. *„Starší lidé ve Švédsku mi vyprávěli, jak se před válkou brodili sněhem, protože ve vedlejší vesničce byl někdo, kdo měl noty na Beethovenovy nebo Schubertovy kvartety a kdo hrál obstojně na housle nebo na violu. Často tito lidé uměli hrát spoustu lidových písniček, ale to jim jak je vidět nestačilo. Toužili po něčem vyšším a krásnějším."*

[18]

Byli to lidé, kteří se chtěli sami aktivně zúčastnit na vytváření něčeho krásného. Můžeme si samozřejmě představit, jak to asi znělo. Velmi daleko od ideálu profesionála. Ale jak už bylo řečeno, pokud chtěli tyto krásné skladby slyšet, museli si je zahrát sami. Dnes sedíme pasivně v obývacím pokoji a pouštíme si nahrávky nejlepších možných interpretů. Ovšem má to jeden háček. Jak říkával Béla Bartók: *„S nahrávkou a koncertem je to asi tak, jako mezi konzervovaným ovocem a čerstvým. V tom konzervovaném nejsou vitamíny. Proto nabádám lidi, aby nejen poslouchali doma vážnou hudbu (mám radši výraz: „kvalitní hudba“, protože ne veškerá vážná hudba je vážná, spíš možná ve srovnání s populární hudbou závažná), ale aby chodili na koncerty, kde slyší hudbu naživo a pokaždé jinak. Když zazní hudba, není to jako obraz. Na obraze je vše dané a neměnné. V notovém zápisu je to také všechno dané, ale zazní to podle interpreta, nástroje, prostoru atd. v nekonečných obměnách. To je přece jedno z kouzel paní hudby, že zazní a nelze uchopit.. Ani tzv. „live“ snímky nedokážou stoprocentně zachytit tu správnou atmosféru.“ [18]*

V posledních letech půjčuje vláda v Rakousku každému dítěti nástroj, který zkušený pedagog podle schopností dítěte vybere, a děti mají povinnost se na něj učit. Je to velmi záslužný počín, neboť z těchto dětí nebudou vandalové a při hře rozvíjejí děti (nejen) své hudební vlohy.

Vraťme se k českým kantorům sedmnáctého století. Z této tradice vyrůstalo mnoho skladatelů (Jan Dismas Zelenka, Karel a Václav Stamic, František a Václav Benda, Josef Mysliveček, Vladimír Pichl, František Vincenc Kramář - Krommer, Vojtěch Matyáš Jírovec, Leopold Koželuh, Jan Křtitel Vaňhal, Jan Zach, Pavel Josef Vejvanovský, Antonín Rejcha a další), kteří nejčastěji z existenčních důvodů odcházeli za hranice. Naše území také zasahovala taková jména jako Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven nebo Wolfgang Amadeus Mozart. Je důležité si toto uvědomit, neboť z tohoto "podhoubí" vyrůstaly později takové osobnosti jako Antonín Benewitz, Ferdinand Laub, Josef Slavík, František Ondříček, Hanuš Wihan, Otakar Ševčík, Jan Kubelík, Jaroslav Kocián, Váša Příhoda a další. Ale i České kvarteto, které bylo zakladatelem vyššího typu komorního souboru v Čechách.

Tento rozkvět byl také zásadním způsobem ovlivněn založením Pražské konzervatoře v roce 1811 (Ústav pro zvelebení hudby v Čechách), kde mohli nadaní studenti naplnit svá studia u renomovaných pedagogů a zvláště, když byl na tento ústav povolán a později ho i vedl sám Antonín Dvořák. Také založení a postavení Národního divadla za přispění celého českého národa mělo na českou hudbu a úroveň souborů i interpretů obrovský vliv. Zvláště nesmíme opomenout zásluhu Bedřicha Smetany, který se zasloužil o rozkvět české opery i hudby komorní (dva nádherné smyčcové kvartety, klavírní trio g - moll). [7]

V roce 1888 byl na pražskou konzervatoř povolán violoncellista Hanuš Wihan, vynikající hráč vybavený obrovskými zkušenostmi (v Německu se např. seznámil s názory Richarda Wagnera na interpretaci posledních kvartet Ludwiga van Beethovena). Ve své třídě založil v roce 1891 České kvarteto (ve složení Karel Hoffmann - prim, Josef Suk - sekund, Oskar Nedbal, od roku 1906 Jiří Herold - viola a Otto Berger, od roku 1894 Hanuš Wihan a od roku 1918 Ladislav Zelenka - violoncello), které pod jeho vedením přišlo s úplně novým pojetím a výrazem typicky českým. V dobové kritice od Bohuslava Foerstera čteme: *„První koncertní produkce Českého kvarteta měla výsledek skvělý... Křišťálová intonace, vroucnost melodické fráze, přesnost a oheň rytmu, výrazné pointování tematické práce zajišťují mladým umělcům vždy znamenitý úspěch. Tu plyne vše zjedné duše, neboť každý člen kvarteta zná nejen svůj hlas, nýbrž i všechny ostatní a vznikl studiem partitury k jádru skladby.“*

České kvarteto bylo proslulé obrovskou skromností společnou všem opravdovým umělcům a dávalo příklad svým tvůrčím idealismem dokonalým prováděním děl. Nezapomenutelné pro posluchače byly jejich souborné cykly Ludwiga van Beethovena a Antonína Dvořáka, dále historický cyklus české i světové komorní hudby i rehabilitace druhého smyčcového kvartetu Bedřicha Smetany. Vedle toho se také nesmírně zasloužili o českou modernu premiérovým prováděním děl Vítězslava Nováka, Josefa Suka, Leoše Janáčka a Zdeňka Fibicha. Svým uměním oslňovali publikum po celé Evropě. Když byli v roce 1922 všichni členové jmenováni profesory Pražské konzervatoře, omezili svou koncertní činnost výlučně na Holandsko, Německo a Československo.

Podívejme se na České kvarteto očima Josefa Vlacha. Ten se na svých studiích setkal se třemi osobnostmi české kultury, které České kvarteto zásadně ovlivnilo.

Prvním byl jeho houslový profesor, koncertní mistr České filharmonie a žák primária Českého kvarteta Karla Hoffmanna Stanislav Novák. Byl to velice systematický pedagog, důsledně a nekompromisně pomáhal Josefu Vlachovi překonávat zejména technická úskalí houslové hry.

Druhým z nich byl prof. Karel Moravec na Akademii múzických umění, který u Českého kvarteta obdivoval neomšlý způsob interpretace. *„Často nám předváděl a zpíval sóla např. H. Wihana s obdivuhodnou přesvědčivostí, takže jsme pociťovali velikost a hloubku poselství Českého kvarteta“.* [12]

Třetí a pro Josefa Vlacha nejvýznamnější osobností byl Václav Talich, se kterým se setkával pravidelně s ostatními spolužáky v Českém komorním orchestru. Václav Talich hrával s Českým kvartetem part druhé violy, a jak sám říkal, byla to pro něj největší škola. Při své práci s mladými studenty nadšeně o Českém kvartetu hovořil. Popisoval a učil je jejich zásadám při vyrovnávání jednotlivých hlasů, úměrné dynamice, o správných poměrech temp jednotlivých vět ve vztahu k celku a o celkové stavbě díla. Pro tyto zásady a neuvěřitelné množství nápadů našel v Českém komorním orchestru zvědavé a otevřené oči, uši, ale i srdce. To bylo pro Václava Talicha snad nejdůležitější - cítit, že ho lidé mají rádi. Ne nadarmo říkal jeden z nejvýznamnějších dirigentů Bruno Walter: *„Kdyby nebyl tak přecitlivělý, byl by největší z nás“.* Václava Talicha nejvíce roztrpčovala nesoustředěnost, *„rozumářský přístup, který vedl k šetření sil, k menší koncentraci a citlivosti přijímat jeho pokyny“.* Nesnášel rutinérství a primitivismus, který již tehdy byl patrný mezi hudebníky. [6]

Po těchto zkušenostech si dovedl Josef Vlach představit, jak vysoké měl Hanuš Wihan požadavky z pohledu interpretačního - zejména u Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Antonína Dvořáka, Bedřicha Smetany. O tom, jakou mělo České kvarteto úctu a respekt k Wolfgangu Amadeu Mozartovi svědčí také skutečnost, že ho nikdy v programech nezařazovali na začátek svých koncertů.

Tuto zodpovědnost, ale zároveň radost pociťoval i Václav Talich. „*To už když jsme ho potkali před Rudolfinem, jak šel na zkoušku koncertu Pražského jara, bylo znát, že už myslí na Mozarta. Byl svátečně oblečen, usmíval se, rozhlížel se kolem sebe, jako by chtěl do sebe nasát z té pražské jarní atmosféry co nejvíce, a když se jeho básnické oči setkaly s našimi, oznámil nám významně - "dnes budeme studovat Mozarta". Každý z nás věděl, že to bude krásná práce, ale byli jsme vždy rozechvěni, zda budeme schopni vyhovět jeho nárokům.*“ Václav Talich nechal studenty přehrát expozici studované skladby a zaposlouchal se jako *"bezelstnýposluchač do nedokonale zahrané skladby"*. Poté pracoval se středními hlasy určujícími pulz, vyladovoval je a vyrovnával zvukově, smykově i dynamicky. Jako vynikající houslista radil i vhodnější místo na smyčci nebo lepší prstoklad. K této "kostřičce" přidal bas a až nakonec part prvních houslí. Zdá se to jako jednoduchý způsob, ale u většiny souborů amatérských i profesionálních se postupuje spíše naopak, podle prvních houslí. Primáři hrají melodii agogicky uvolněně a jeho kolegové spíše *"odhadují kam noty zasadit"*. Tento postup je dobrý také proto, že hráči, kteří hrají spíše doprovod a "nic tam nemají" (zejména u autorů klasické hudby) mají spíše sklony utíkat - zejména v místech, kdy má primáři těžší part. Ovšem *"každá zásada nemá naději na úspěch, když se přežene"*. Není dobré hrát rytmickou pulzaci jako "voják". Zejména u Mozarta nesmí být nic násilného nebo snad nepřirozeného. [6]

Dále používal Talich hojně metody Otakara Ševčíka - vypisoval svým žákům různá "cvičeníčka" zejména u šestnáctinových běhů, které bývají hlavně u skladatelů klasické hudby hodně podceňovány a mohou tak být snadno "sešmírované". Někdy bývají tyto běhy hrány s přehnanou "bravurou", což nesnášel. [5]

Václav Talich své "komorníčky" podporoval i v tom, aby si zakládali různé vlastní komorní soubory a v nich si všechny tyto nové zásady osvojovali. Byla to vlastně "nejvyšší škola komorní hry". Josef Vlach později pracoval tak, že nechával hrát hráče své party po kvartetech. Je sice pravda, že hráči bývají nervóznější, ale pokud jsou připraveni, lépe se slyší - *"zostřují intonaci podle harmonického cítění, všímají si polyfonního vedení hlasů, na které je eventuelně*

upozorním a mohu zřetelně ukázat, co je ještě třeba vylepšit". Výsledkem je pročištění zvukové, intonační, rytmické a výrazové. [7]

V dnešní době klademe veliký zřetel na urtext - zejména u klasiků. Romantická doba poznamenala některá vydání v dynamice, ozdobách i ve frázování. Hanuš Wihan i Václav Talich se snažili o co nejsprávnější pojetí interpretace. Přistupovali ke skladbám s velikou pokorou a úctou, která je ovšem nescházela natolik, aby se jim při nastudování vytratila osobitost a vroucí fantazii. Pablo Casals říkal: „*Ne úcta k zápisu, ale ke skladateli*“. [5]

Druhým extrémem je, když se interpret drží křečovitě urtextu, který neměl často skladatel čas pořádně zapsat, a neuvědomují si, že některé nástroje nebyly tak znělé jako dnes. Skladby v jejich podání mohou působit křečovitě a nepřesvědčivě.

Na těchto příkladech je patrné, jak je v komorní hudbě důležité mít smysl pro nejmenší detail a nuanci. Mnoho muzikantů může namítnout, "že stačí si pouze sednout a hrát". Proto je také důležité a inspirující náročné publikum, které interpreta posouvá na jeho cestě k dokonalosti.

Přibližme si nyní **interpretaci** jako takovou, neboť při snaze o správnou a dokonalou interpretaci, zvláště v komorní hře, člověk vlastně rozvíjí svou fantazii - kreativní stránku své osobnosti a hudebnost vůbec (zvláště u mimořádně nadaných jedinců). Za jeden z nejlepších a nejhodnotnějších pramenů v tomto směru považuji myšlenky Pabla Casalse. Pokusím se proto o stručný výtah ze dvou knih (viz níže).

V interpretaci je tvůrčí duch nutný a samozřejmý. Interpret musí vyčíst ze značek smysl díla a pochopit ducha a myšlenku tvůrce. Proto je interpretace skutečně - znovutvoření. Umělec se musí cítit osvobozen od všeho, co je už hotové, od všeho, čemu se naučil, a přesvědčit sebe sama. Cítit se osvobozen je jeho povinností a cílem. Interpret musí poslouchat, obrazně řečeno, hlasů své manželky, hlasů své umělecké duše, za předpokladů ovšem, že nějakou má. Závazné je to, co cítíme a to právě musíme umět vyjádřit. Někteří jsou přesvědčeni, že existuje styl bachovský, mozartovský atd., což je spojeno

s otázkou tzv. historické věrnosti interpretace, o které se často mluví a která bere zřetel ke zvykům a obyčejům doby, kníž dílo náleží. Je úplně přirozené a samozřejmé, že každý mistr má svůj vlastní styl, avšak interpret, který dílo provádí prostřednictvím partitury, se musí snažit obnovit rozmanitost duševních stavů, které daly skladbě vznik a to v duchu dojmů, které na nás dílo udělalo. Všechny historické poznatky jsou zajímavé a užitečné, avšak výkonný umělec se musí pustit do hudby pro ní samu. Dnešní umělec nemůže vědět, ani si nemůže bezpečně představit, jak byla hudba hrána dříve. Chceme-li pak jít cestou historické věrnosti, riskujeme, že dojdeme k nemístným fantaziím, které se považují za "věrné" anebo k nátlaku, který obtěžuje a je v rozporu s osobním a soudobým pojetím.

Notový zápis je jen velmi omezeným prostředkem uměleckého výrazu, veškerá rozmanitost se nedá notami vyjádřit a přece je to nutné z not obnovit. Hodnota interpretovy práce spočívá vtom, aby se vracel do duševního stavu skladatele, když koncipoval své dílo, aby se přiblížil co možná nejvíce hlubokému smyslu hudby, kterou hraje, smyslu, který je u velikého díla bohatě složitý a který psaná znaménka - noty - mohou přeložit jen neúplně. Výkonný umělec je interpretem a obnovuje dílo prostřednictvím sebe sama.

Protože se doby mění, je zde snaha sjednotit různé doby do jednoho společného pohledu, snaha založená na přesvědčení, že všechna hudba má něco společného z hlediska lidského a duchovního. Proto musíme interpretovat kteréhokoliv mistra podle toho, čím nás jeho hudba inspiruje, a musíme na to jít přímo a bez předsudků. Pokud jde o vztah inteligence v interpretaci, je to v jádru intuice, která nejen vytváří, ale také řídí. Inteligence slouží procesu rozvoje a je mohutným pomocníkem, ale intuice zůstává rozhodujícím činitelem. Intelkt chápe jen znaménka, ale intuice, fantazie, tvůrčí nadání musí z těchto znamének vyhmátat ideu. Podstatou toho všeho je oživit předepsané a vyvolat život, ne se ho stranit. Oživit dílo, oživit co je napsáno, to je to, co je třeba. Je zapotřebí odstranit vše, co by mohlo budit dojem umělosti. Není často nic obtížnějšího, než hledání prostoty živých forem. **Je to práce, která nemá konce.**

Jsou umělci, kteří nemají odvalu oddat se sobě a oddávají se místo toho rutině, často pod záminkou, že hledají technickou dokonalost. Rutina končí mechanisticky ztuhlým provedením, které je v největším rozporu s uměním. Kdo

chce tvořit a životně se rozvíjet, musí všechna opakování ve výrazu neustále měnit, tedy neustále hledat. Největší svoboda se musí pojit s největší ukázněností.

V dnešní době se vyžaduje na umělci neomylnost a na druhé straně je zde potřeba vymanit se z otroctví mechanizmu. Desky vyžadující přinejmenším vnější dokonalost, svádějí k mechanizaci a vynucují si otroctví nebezpečné pro uměleckou inspiraci a pro hudební cit. Určité stránky interpretace, jako jsou ojedinělé omyly, by měly zůstat druhotnými. Stává se zvykem kritizovat každý výkon, který není provázen mechanickou dokonalostí. Následkem toho je zrychlování temp.

Tento vliv mechanizace pokládal Casals za velmi důležitý a snažil se mu zabránit. Byl přesvědčen, že hudebník musí mít techniku a obecnou koncepci, která se přizpůsobuje osobitosti každého díla. [11]

Důležité je pracovat, hledat, měnit a zase pracovat.

Komorní hra je tak nejlepší školou pro rozvíjení hudebních a výrazových schopností interpreta, ale i lidských, mravních a lepších vlastností člověka. Hráč se stále učí poslouchat své kolegy, reagovat na podněty momentální inspirace, usměrňovat a rozvíjet své hudební názory a cítění. Musí volit přiměřené reakce s ohledem na své kolegy, být zodpovědně připraven, aby zbytečnými chybami ostatní nezdržoval a nerozčiloval. Musí stejně cítit frázi ve skladbách (s ohledem na jejich celek) a hlavně se musí umět přizpůsobit a v zájmu všech i třeba ustoupit ze svého uměleckého přesvědčení.

Z tohoto výčtu vidíme, že se jedná o zásady společného soužití lidí a vlastně dodržování demokratických principů vůbec. Do komorní hry stejně jako do umění politika nepatří, ale umění patří do politiky a hlavně mezi politiky (zejména některým politikům by velice prospělo).

Vzdělaní lidé jsou kulturní a není náhoda, že jedni z nevdělanějších lidí s nejtěžším studiem - lékaři - mají ke komorní hudbě tak vřelý vztah a sami často hrají na nějaký hudební nástroj. Neboť stejně jako lékař léčí tělo, tak léčí umělec ducha.

Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a komorní a symfonická tělesa

Bylo by velikým omylem si myslet, že zásady komorní hry do symfonických těles nepatří - právě naopak. U našeho největšího dirigenta Václava Talicha vidíme, jak díky důslednosti v **používání zásad komorní hry** "udělal" z České filharmonie světový orchestr (o zásadách jeho práce výše).

Velká a světoznámá symfonická tělesa podporují u svých členů to, aby spolu vytvářeli různá komorní tělesa (Berlínská filharmonie, Vídeňská filharmonie, Izraelská filharmonie a New Yorkská filharmonie). Hra v symfonickém orchestru je náročná zejména díky obrovskému penzu práce a množství not, které musí člověk dobře zahrát. To ovšem zanechává na každém špatné návyky a zlovyky (špatné držení těla, "boulování" uprostřed dlouhých not, používání mezzoforte jako jediné dynamiky, vyražení not v diminuendu i uprostřed fráze atd.). V komorních souborech si pročistí - díky menšímu obsazení - intonaci i synchron. Musí se také stále "udržovat" - mít představu a dávat si pozor na kvalitu tónu a přesnost ve frázování. Tak i zkušeným profesionálům pomáhá komorní hra, aby na sobě stále pracovali a rozvíjeli své schopnosti.

Toto byly hlavní důvody, které vedly v roce 1957 k opětovnému vzniku Českého komorního orchestru. (Po únoru roku 1948 byl na Ústřední akční výbor Národní fronty předvolán Ivan Medek, kde mu bylo sděleno, že orchestr smí pokračovat ve své činnosti pouze pod podmínkou, že se zřekne spolupráce s Václavem Talichem. Orchestr však jednohlasně na tuto podmínku nepřistoupil a tak byl oficiálně rozpuštěn.)

Již dříve se kolem Josefa Vlacha seskupovali umělci (většina z nich hrála v "Talichově" Českém komorním orchestru), kteří chtěli svou často rutinérskou práci osvěžit prací umělečtější a namáhavější. Josef Vlach (primárius Vlachova kvarteta - viz níže) se rozhodl přenést způsob kvartetní - detailní práce na velký komorní orchestr. *„Jde nám o úplné pochopení a vyčerpání díla, které studujeme. Snažíme se, aby naše hra vycházela z kvartetní hry. Znamená to vypracování každého hlasu tak detailně, aby se nikdo nemohl skrývat ve zvuku celé skupiny. Každý*

musí nebo má umět svůj part jakoby ho hrál v kvartetu", říká Vladimír Rejšek - nynější profesor Pražské konzervatoře. [14]

Josef Vlach s úžasem sledoval, jak na zkoušky přicházeli lidé a pracovali bez nároku na honorář, když dobře věděl, že jinak chtějí být za svou práci dobře zaplacení. Věděl také, že někdo musí celou práci organizovat *"...dávat směr, řekněme dirigovat, ovšem nenásilně, s vědomím, že před ním sedí citliví lidé - umělci. Jestliže se fantazie tohoto režiséra ubírá správným směrem, který znamená vůli sloužit záměru skladatele hraného díla, má velkou naději na porozumění u svých kolegů..."* Josef Vlach nechtěl "poslušné" hráče, ale tvořivé spolupracovníky.

Jako příklad studia Českého komorního orchestru uvádím a popisuji první čtyři takty z Mozartovy "Malé noční hudby", které si jistě každý vybaví. Je tam problém vyrovnávání hlasů v unisonu a v oktávách celého kvinteta již od začátku. Dále je důležité dát pozor na správnou délku první čtvrtky, která končí začátkem osminové pauzy. Může se stát, že je akord příliš přetlačený, když se hrává divizi. Při snaze toto vylepšit a tolik netlačit bývá zase příliš měkký a nejvyšší tón není dost jasný. Dále osminka mezi prvními dvěma akordy, která bývá hraná smykem nahoru a na spodnějších strunách bývá slabší, může tak být akordem pohlcena. Pokud tomu chceme zabránit, bývá naopak vyražena. Pokud se hráči snaží vyrovnávat další osminové noty, stává se jim, že je vyražena poslední čtvrtka, protože je na vyšších strunách, atd. *„K tomu musí mít interpreti na zřeteli konečný hudební výsledek, výraz i sloh. Talich tomu říkával "interpretační gramatika" a ta se musí dostat hráčům do krve, aby ji dovedli správně používat."* [7]

Josef Vlach začínal s hráči ovšem často úplně od začátku - správným posazením na židli. Dále sjednocoval vibráto, vedení smyku, vytvářel různé barvy tím, že volil obtížné prstoklady atd.

Český komorní orchestr často neměl kde zkoušet a také neměl mnoho koncertů. Jejich debut byl na Salzburském festivalu. *„Za uměleckého vedení Josefa Vlacha (Český komorní orchestr hrál bez dirigenta) se sólistou Ivanem Moravcem zahrál Český komorní orchestr před udivenými posluchači Bendovu symfonii B - dur, Mozartův klavírní koncert Es - dur a Adagio a fugu, Bachův*

Braniborský koncert a Dvořákovu serenádu. Proč udivenými? Prostě proto, že něco takového i zhýčkaní a nedůvěřiví posluchači a kritici mezinárodního festivalu nečekali. V Salzburgu se takřka nikdy nepřidává. Český komorní orchestr přidával dvakrát. Jeho koncert vysílalo přes sto osmdesát rozhlasových a televizních stanic, které pro přidavky dokonce změnilly program svého vysílání. Hudební redakce Římského rozhlasu již o přestávce koncertu telefonovala našim umělcům do Salzburgu svou gratulaci a žádala dokonce i fotografie s podpisy. O přestávce přišel za Josefem Vlachem slavný rakouský dirigent Herbert von Karajan, umělecký ředitel Salzburského festivalu, s nepokrytým obdivem a se slovy nejvyššího uznání. Již sama tato skutečnost vzbudila mezi kritiky a posluchači senzaci... Kritici i posluchači se přesvědčili, že mají před sebou jeden z nejlepších souborů na světě."

O tom se přesvědčilo také publikum na festivalu v Japonské Ósace.

Vrcholem byla dozajista Sukova Serenáda. Český komorní orchestr hrál tak úchvatně, že se zdálo jako by tu krásnou hudbu zpíval celým srdcem..." (Hyogo Shimbun Kobe) "...Není to zmenšený orchestr, ale rozšířený smyčcový kvartet. Souhra souboru je skvělá a přitom volná, vzdálená jakékoli strojovosti...Tón je jemný, má světlý lesk a teplo, což je pro českou školu typické..." (Yomiuri Shimbun Tokyo) "...Na světě je celá řada výborných komorních orchestrů a tento patří mezi nejlepší z nich. Je to nejvyšší světová třída. ..."(prof. Yamane, Tokyo).

Josef Vlach měl radost, že *„...neděláme ostudu, ale současně jsme si říkali, že to není pravda, že to nemůže být pravda, protože doma by to přece poznali a nebyly bychom tak ignorováni..."*

Další úspěchy měl ČKO na festivalu v norském Bergenu, v Dubrovniku, ve Francii a Anglii. ČKO doprovázel mnoho významných sólistů, např. H. Szerynga, I. Moravce, J. Suka, V. Hudečka, Františka Poštu atd. Leonid Kogan měl dokonce podmínku, že bude vystupovat v ČSSR pouze s ČKO. [obr.č.5]

Úspěchy Českého komorního orchestru dokazují, jak dokáže poctivá práce a dodržování "interpretační gramatiky" komorní hudby povznést - pod dobrým vedením - i "obyčejné hráče" z různých (často podprůměrných) těles. Rozvoj jejich hudebnosti tak po ukončení studií neustrne, ale dále pokračuje.

Po zkouškách Českého komorního orchestru se členové ihned nerozprchli, ale ještě si chvíli povídali (třeba u piva) a rozebírali s Josefem Vlachem své otázky a názory. Formovali tak své hudební myšlenky a představy. **Při práci tak byli v nejlepším slova smyslu kreativní.**

Josef Vlach stejně obětavě pracoval s orchestrem České filharmonie, Symfonickým orchestrem hlavního města Prahy, Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu, Východočeským orchestrem v Pardubicích a se Sukovým komorním orchestrem. Spolupracoval i s mnoha zahraničními orchestry, hlavně ve Švédsku.

Členové těchto orchestrů vzpomínají: *„On nebyl vyslovený detailista, ale vedl člověka od detailu k detailu, aby pochopil vůbec, o čem ta hudba je. V člověku zůstala vlastně hlavně ta hloubka, to jsou nezapomenutelné zážitky, které si člověk nese celý život.“* (Jiří Kuchválek) [15] *„Mozartovy symfonie s Josefem Vlachem byly pro mne nezapomenutelným zážitkem... uměl nádherně rozeznít smyčce...“* (Jiří Seidl)

Není náhoda, že mezi nejlepší dirigenty patří či patřili vynikající interpreti, kteří si rádi "komořinu" zahrají. Např. Arturo Toscanini - violoncello, Václav Talich - housle a viola, Leonard Bernstein - klavír, Daniel Barenboim - klavír, Zubin Mehta - kontrabas, Sakaro Oramu - housle. Vynikají citem pro frázi doprovobenou strhující rytmizací, citem pro zvuk a to vše s ohledem na celek. Do skladeb (ne ovšem na jejich úkor) promítají svou osobitost. Jejich pojetí nejsou stejná. Nemůžeme ani říci, že některé je špatné. Jsou všechna jinak krásná.

Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a komorní a symfonická tělesa

Člověk se celý život něco učí. Dnes je již vědecky prokázáno, že i starším lidem prodlužuje učení psychickou kondici a oddaluje nebo pomáhá předcházet např. Alzheimerově chorobě.

Víme také, že malé dítě vnímá hudbu ještě před narozením. Mnoho maminek cítí (svým instinktem i na reakci miminka - je klidné nebo "kope") jak hudba na miminko působí. Dá se říci, že to, co působí dobře na matku, působí dobře i na dítě. Když se miminko narodí, rozezná brzy bezpečně zvuk hlasu maminky i tatínka. Uspávají ho písničky a ukolébavky a samo si také vlastní řečí brouká. Tyto zážitky zůstávají u dítěte v podvědomí. Kolem druhého roku věku (což může být zvláště u "zázračných dětí" individuální), vzniká pojmově - logické myšlení, které se dále rozvíjí učním - hrou a zdokonalováním v rodném jazyce (nebo jazycích). U některých dětí ovšem stále převládá myšlení obrazové (dyslektici - viz níže).

Pokud si v této nebo pozdější době rodina povšimne, že má dítě talent, je na místě uvažovat o vhodném hudebním nástroji pro něj. Někdy si dítě samo vybere, jaký nástroj se mu např. podle poslechu líbí.

Když malé děti dosáhnou prvních pokroků na nástroj, mohou hrát podle možností (hudební školy, učitele na daný nástroj) v nějakém komorním souboru.

U smyčcových nástrojů - zejména houslí, kterým se budu věnovat - bývá prvním spoluhráčem učitel. Ten může doprovázet malého žáčka, už když hraje jen na prázdných strunách (Houslové školy Otakara Ševčíka, Jana Maláta, nebo Zdeňka Goly). Malé dítě toho má mnoho na práci - vše je pro něj nové a neautomatizované. Musí myslet na to, jak správně stát, jak držet housle, smyčec atd. a tak když hraje učitel s ním, má hned pocit, že mu to jde o něco lépe a nebojí se tolik hrát sám. Avšak skutečnost, že učitel hraje lépe a že "už to umí", může v dítěti vyvolat pocit, že to není spravedlivé. Pedagog však může vhodně

zvoleným slovem žáka motivovat, aby to nevzdával, případně se nevztekal. Např. „No vidíš, jak Ti to jde!“ nebo „Ty jsi tak šikovný, to já, když jsem byl malý...“ atd.

Japonec Schinisch Suzuki je zvláštní tím, že jeho houslová škola je již pro tříleté i dvouleté děti. V České republice i v Evropě vůbec je častější pozdější věk pro začátek učení - pět let; většinou začínají děti hrát, když začnou chodit na základní školu. Schinisch Suzuki proto nezačíná dlouhými notami na prázdných strunách, ale malým rytmizovaným motivem střídavě na A a E struně. Tento pohyb je pro děti velice blízký, je to vlastně tak trochu vrzání a i nejmenším dětem "to hned jde". Dále samozřejmě na různých variacích písničky „Twinkle, twinkle star“ smyk rozšiřuje a pak se dále věnuje dalším technickým problémům. Učitel může žáka doprovodit sám na klavír, anebo může použít úpravy doprovodu pro kvartet a zapojit tak již zkušenější a starší spolužáky.

Když už dělá dítě větší pokroky a nároky (i na učitele) se zvětšují, bývá dítě zapojeno do komorních souborů, případně orchestříku lidové školy umění.

Snad největším problémem je - zvláště pro ženy učitelky - udržet si kázeň. Je to problém i na školách obecně. Učitel dělá někdy tu chybu, že se k žákům moc brzy chová jako kamarád. Děti využívají toho, že si mohou mnoho dovolit, aniž by směl učitel zasáhnout. Vychovatelská činnost je proto opravdu nezáviděníhodná. Je tedy velkou devízou mít přirozenou autoritu.

Děti v menších souborech by měly hrát lehčí, vtipně upravované skladbičky nebo lidové a umělé písně a skladby hlavně barokních a ranně klasicistních, ale i jiných, autorů jako je např. Georg Phillip Telemann, Giovanni Batista Sammartini, Johan Sebastian Bach, Bert Kaempfert, Antonio Scarlati, Jaroslav Křička, F. Kuhler, F. Rodinov, Daniel Francois Auber, Christian Bach, Jan Malát, J Koreš, Vojtěch Říhovský, Jaroslav Foltýn, Jiří Mindl, Jiří Teml, Pavel Jurkovič, František Mazas a Otakar Ševčík.

Komorní hra v souborech přináší všem dětem větší **radost ze hry**, než cvičení na nástroj o samotě. Jde tedy o motivaci vydržet dřinu a nezáživnost denního cvičení. Kromě čistě sólových skladeb, kterých je samozřejmě menšina,

jsou i tzv. sólové skladby s "doprovodem" klavíru. Je velice důležité, aby dítě nacvičené skladby hrálo co nejdříve s klavírem.

Je to ten **cíl** cvičení, zahrát skladbu tak, jak byla zkomponována. Teprve potom získá dítě opravdu celkový dojem ze skladby. Učí se pronikat do jejích tajů. To, co žák úmorně cvičil - nějaké náročné místo - je najednou pouze doprovod a v klavíru je krásná hlavní melodie, kterou je "potřeba pustit". Takže se objevuje plasticita skladby. Často je též potřeba ubrat v doprovodech a přidat ve vedoucím hlasu, nebo když je hustě napsán klavírní part, musí hrát žák silněji. Další výhodou společné hry je pojem o harmonii a z toho vyplývající intonace.

Děti se v komorních souborech pomalu učí základům komorní hry. Učí se poslouchat, reagovat a přizpůsobit se tomu, co se kolem nich děje. Rozvíjejí své tonální a harmonické cítění a tím rozšiřují i svou hudební představivost a fantazii vůbec. Rozšiřují také svůj repertoár a pomalu poznávají (nejen z poslechu) různé hudební styly a skladatele. Dříve znali děti více lidových písní než dnes, ovšem děti znají mnoho jiných populárních písní, které, jsou-li vhodně upraveny, děti velice baví.

Postupně se u dětí zvětšují hráčské dovednosti, mají již zautomatizované základy hry na nástroje a učitel nebo vedoucí souboru může citlivě klást stále větší nároky. Více zdůrazňovat a dodržovat dynamiku, učí děti dát si nástup, společně začít, dodržovat hodnoty not a pomalu tvořit fráze. Pomáhá dětem zlepšovat rytmické metrické cítění např. cvičným zdůrazněním basové nebo doprovodné linky ve skladbě.

Děti mají v komorní hře stále větší **motivaci pro zdokonalování** svých schopností a technických dovedností na nástroj. Rozšiřuje se jim také povědomí o hudbě vůbec. Jsou postupně zařazovány i do větších souborů a komorních i symfonických orchestrů. V tom je veliká výhoda základních uměleckých škol oproti soukromým lekcím. Každá ZUŠ má malé i větší komorní soubory, komorní i symfonické orchestry.

Pro děti, které třeba nemají tak veliké hudební nadání, nebo se s hudbou teprve seznamují, jsou vhodné "Orffovy nástroje" (triangl, předladěná tamburína s rolničkami, prstové činely, caracas, dřevěný válec, rolničky, náramkové zvonky, kastaněty, zvonkohra nebo metalofon).

Carl Orff (1895 - 1982) byl německý hudební skladatel, pedagog a humanista. Orffovy nástroje neboli Orffův instrumentál jsou rytmické a melodické bicí nástroje, které používal při své práci s dětmi. V roce 1930 vzniká "Orffův Schulwerk" při přípravě na Orffovu pedagogickou činnost na škole Dorothee Gunter. V něm se snažil sjednotit prvky hudby a pohybu. Při čtrnáctileté spolupráci s bavorským rozhlasem v cyklu "Hudba pro děti" (požadavkem bylo, aby děti mohly sami hrát) se toto dílo postupně rozrostlo na pět centrálních svazků, ve kterých se spojuje řeč, píseň, pohyb, rytmicko - melodická cvičení a skladbičky pro "Orffovy nástroje". Z pedagogického hlediska jsou dodnes často nedostupné. Např. postup od činnosti k teorii, vokální a instrumentální improvizace a hra na tělo - jako příprava hry na nástroje "Orffova instrumentála".

Ráda bych se zmínila o "splněném americkém snu" českého emigranta "Otce Waltera Marka", který měl tu ideu umožnit dětem zažít radost z komorní i symfonické hudby na Letních hudebních táborech (Blue Lake Fine Artist Camp). Chtěl, aby hlavním požadavkem na děti byla hlavně chuť se zúčastnit a zprostředkovat tak pěkné chvíle při poznávání hudby všem dětem, ne jen těm nejtalentovanějším. Tento nápad se setkal s obrovským ohlasem, tábor se koná každoročně již čtyřicet let a počet účastníků se často blíží tisícovce.

Po revoluci usiloval Walter Marek o založení hudebního tábora i v České republice a na konec se mu to roku 1996 v Horním Jelení na Pardubicku opravdu podařilo. Účastníci jsou rozděleni do dvou turnusů - symfonického a dechového. Děti mají možnost si zahrát na závěrečném koncertu díla světové hudební literatury: symfonie Josepha Haydna, symfonie a Slovanské tance Antonína Dvořáka, symfonie a klavírní koncerty Ludwiga van Beethovena a Sergeje Rachmaninova (se sólistou Lukášem Vondráčkem), Vltavu Bedřicha Smetany atd. Mimoto mají každý den koncerty v různých komorních uskupeních i se svými učiteli.

Není třeba dodávat, že tato provedení mají k dokonalosti daleko, jde zde spíše o radost ze hry a děti se na tyto tábory rády vracejí i s novými kamarády. Je pěkné si takto vychovávat budoucí profesionály i budoucí publikum. V dnešní době je radost vidět děti, jak se baví i jinak než u počítače nebo se sluchátky na uších. Od svých bratrů, kteří tam téměř každý rok jezdí, vím, jak hodně děti cvičí a zkouší a jak jsou tak zabráněni do práce, že jim to *"ani nepřijde"*. Setkávají se tam děti z celé Evropy, USA, východní Asie a jejich společnou řečí i radostí se stává hudba. Od roku 2001 mají také speciální výuku pro děti handicapované a mentálně postižené. Všichni se tak učí ještě větší toleranci. Děti tedy společně poznávají nejen nové kamarády, ale i skladby a jejich komponisty.

„Někteří se musí se učit úplným základům komorní hry a je vidět jak se strašně moc snaží. Klidně i do noci cvičí své party. Na zkouškách si užijeme spoustu legrace. Američtí dirigenti s námi mají neskutečnou trpělivost a vysvětlují nám frázování, upozorňují na to, abychom dodržovali pauzy, a hlavně na nás přenášejí optimismus a důvěru, že to zvládneme. A tak i ti, kteří se ze začátku bojí hrát naplno, se pomalu odvažou. .."[21,22]

Zvláště úzkostlivějším dětem, které při vystoupeních svazuje přílišná tréma a nemohou tak podat svůj standardní výkon, může hra v komorním souboru velice Pomoci. Radost ze společného výsledku, radost z hudby jako takové a pocit, že "nehraju sám" pomáhá dětem se více od trémy oprostit. Josef Vlach svým dcerám říkával: *„Hlavně hrajte s chutí"*. Učitel by měl mít vždy na zřeteli, aby pomáhal dětem rozvíjet vztah k hudbě a vhodně je motivovat. Dále je také potřeba, aby děti měly možnost "se předvést" na koncertech, soutěžích, festivalech a různých Přehlídkách uměleckých škol. V mnoha Evropských zemích i u nás v České republice je hudebním školám dáván veliký prostor. Pro děti je důležité se zúčastnit a cítit, že je o ně zájem (hlavně ze strany rodiny) a vždy se musí ocenit snaha dítěte.

Je jasné, že všechny děti nemohou dosahovat profesionálních výsledků. Ale i tak se mohou stále zlepšovat, učit a zdokonalovat. Jednou z nich třeba vyroste organizátor hudebního života. Bez těchto lidí - bez publika by Profesionálové nemohli existovat. Nepomohl by jim sebelepší manažer.

„Naše čtyřručky nejsou na úrovni profesionálů. Co na tom. Důležité je, že se děti snaží dodržovat rytmus a vytvářet nejjednodušší komorní hru. ... Hlavní věc je, že do toho nadšené dítě vloží své poctivé srdce, lásku, svůj volný čas a také kus odvahy to předvést svým kamarádům a být mladším dobrým příkladem. ...Co na tom, že patnáctiletí nemohou zvládnout předepsané tempo, důležité je, že se o to pokouší a že si za tím účelem vyposlechnou doma CD. I jejich rodiče a malé děti tak budou, díky jim, nadosmrti vědět, jak vypadají Slovanské tance Antonína Dvořáka nebo fragmenty Beethovenových symfonií". [23]

Hrou se děti nejvíce učí. Nejlepší pro ně je hrát si v kolektivu, kde se musí učit komunikaci s ostatními dětmi a spolupracovat s nimi. Kdybychom přirovnali např. fotbal s komorní hrou, zjistili bychom, že je to také týmová práce. Děti se učí spolupráci a postřehu. V komorní hře se ale učí postřehu jemnějšímu a více formují své myšlení, svou hudební představu, dochází k bystření sluchu a tím ke konfrontaci vnitřní představy s technickou dovedností.

Komorní hudba a hudba samotná působí tak blahodárně i na děti problematické a hyperaktivní. Děti jsou klidnější a lépe se soustředí. Kromě výše uvedeného se děti učí komunikaci mezi sebou a vyvíjí se u nich dobrý vkus. (Josef Vlach neměl rád všechno, co kazí vkus, hlavně dětem.) [10] Jaký je to rozdíl, když děti hrají často nevhodné hry na počítači nebo "chatují" s lidmi, se kterými nemají kontakt "z očí do očí". V určité míře to samozřejmě špatné není, ale je těžké tuto míru určit a ještě těžší pro rodiče tuto míru ohlídat. Možná chybí i na základních školách větší osvěta, aby rodiče věděli, že "komořinou" svým dětem velice prospějí.

Asi před deseti lety vyšel v českých novinách článek o vlivu hudební výuky na děti ve školách. Tým vědců z Anglie nebo USA zjistil při porovnávacích testech, že děti, které mají mimo školu zájmovou aktivitu, česky řečeno „zájmové kroužky", mají lepší výsledky ve škole. Platí to obecně, ale zvláště u dětí, které hrají na hudební nástroj. **Lépe se soustředí, delší dobu vydrží u daného úkolu a mají lepší prospěch,** než děti, které se nezabývají hudbou vůbec nebo ještě hůř - nemají vůbec žádné aktivity.

Veliká vděčnost patří také všem pedagogům, kteří se svým žákům obětavě věnují. Vedou děti k lepším výsledkům, k zdokonalování sebe sama a pomáhají jim tak k radosti z hudby.

„Aktivita jednotlivce, pokud je vedena správným směrem, je v jakémkoli souboru prospěšná“. [8]

Soutěže komorní hry pro děti a mládež

Soutěž Základních uměleckých škol v hudebním oboru:

Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky každoročně vypisuje soutěž hudebního oboru Základních uměleckých škol. Školská rada školy a okresu pak rozhodne o termínu konání školního kola, dále okresního a krajského kola. Dále je vyhlášeno celostátní kolo. Této soutěže se mohou zúčastnit žáci krajských, církevních, obecních a soukromých Základních uměleckých škol.

Concertino Praga:

Soutěž Concertino Praga vznikla v roce 1966 pod Českým rozhlasem s cílem podporovat mladé hudebníky na počátku jejich umělecké kariéry. Je to jedna z našich nevýznamnějších soutěží pro mladé.

Po tříletém cyklu se zde střídají: 1) klavír, housle a violoncello 2) flétna, klarinet, hoboj, lesní roh a trubka 3) duo, trio, kvarteto a kvinteto. Zprvu byla určena pro soutěžící od čtrnácti do šestnácti let. Kandidáti musí vytvořit nahrávku v příslušné rozhlasové stanici (v České republice je to Český rozhlas). Tu si anonymně vyslechne a ohodnotí porota. V národním kole udílí pětičlenná porota ceny a čestná uznání a vybírá nejlepší nahrávky, které postupují do mezinárodní soutěže. Po vyhlášení výsledků jsou laureáti pozváni na cyklus koncertů, kde vystupují živě.

Z mnoha českých laureátů v komorní hře této soutěže jmenujme alespoň:

4. ročník (1969) DUO 1. Cena: Schizuka Ischikawa - housle, Mariko Horie -klavír
TRIO 2. Cena: Pavel Hůla - housle, Daniel Weis - violoncello, Helena Snítlová - klavír
KVARTETO 1. cena: Jana Vlachová - housle, Dana Vlachová - housle, Jan Pospíchal - viola, Petr Hejný - violoncello
22. ročník (1987) TRIO Čestné uznání: Daniela Erhartová - klavír, Pavel Šporcl - housle, Jiří Šlechta - violoncello
25. ročník (1990) DUO 2. Cena: Pavel Šporcl - housle, Jitka Fraňková - klavír
31. ročník (1996) DUO 2. Cena: Jan Fišer - housle, František Souček - housle
34. ročník (1999) TRIO Čestné uznání: Renata Poliaková - housle, Monika

Vavřínková - housle, Petr Nouzovský - violoncello

KVARTETO 2. Cena: Roman Hranička - housle, Petra Vilánková
- housle, Barbora Veisová - viola, Šimon Veis - violoncello

40. ročník (2006) DUO 1. cena: Jakub Junek - housle, Ivan Vokáč - violoncello

TRIO 1. Cena: Petr Matěják - housle, Marie Šimková -
violoncello, Lukáš Klánský - klavír

Vidíme, že se zde objevují známá jména, která v tradici české komorní hry mnoho znamenají nebo, doufejme, znamenat budou.

„Krásný zážitek a dá se říci životní předěl pro mne byl koncert vítězů v přeplněném Rudolfinu. K cenám patřil čtrnáctidenní pobyt v Jindřichově Hradci. Konaly se tam výlety po Jižních Čechách a koncertovali jsme v překrásných sálech v Jindřichově Hradci, v Českém Krumlově, na Hluboké, v Třeboni a v Červené Lhotě. Byla tam krásná atmosféra, vznikala tam dlouhá přátelství a mladý umělec získával pódiové zkušenosti, důležité pro další uměleckou dráhu. Za iniciativu hrstky osvícených lidí (Karásková, Lukařová, Turek) založit tuto prestižní, dnes již světoznámou soutěž, jsou vděční dnes již renomovaní umělci.“ [17]

Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a komorní a symfonická tělesa

K velmi chytrým a talentovaným dětem patří děti dyslektické. Ve školách vidíme, jak jsou na jedné straně plné emocí a touhy se realizovat a na druhé straně plaché a plné nedůvěry sami v sebe. Ta pramení ze špatných známek z českého jazyka, čtení a psaní, které je zapotřebí všude.

Dyslektici v pořadu vysílaném německou televizí mluvili o neustálém strachu. Strachu z kontaktů, strachu mluvit, strachu, že ti druzí něco poznají. V praktickém životě to jde tak daleko, že se bojí úřadů, protože neumějí vyplnit žádný formulář. Bojí se pošťáka, protože jen s největšími obtížemi zvládnou podpis. Bojí se, že si v restauraci nedokážou přečíst jídelní lístek. Přestože se věda tímto problémem zabývá několik let (v západních zemích se tímto problémem zabývají od začátku šedesátých let) a o dyslexii toho bylo již mnoho napsáno, v praktickém vyučování nebyl nalezen žádný jednotný model, jak tento problém vyřešit. Tyto děti potřebují především trpělivost ze strany rodičů i učitelů, jejich pochopení a podporu. Jinak jsou tyto děti velmi nešťastné. Podle své povahy a temperamentu buď rezignují, nebo s učitelem "bojují" a ruší tak vyučování. S těmito dětmi se nesmí zacházet jako s hloupými. Svůj handicap nejenže můžou zvládnout, ale dokonce i využít.

Americký pedagog, psycholog a spisovatel Ronald D. Davis (sám dyslektik) seřadil základní schopnosti, které mají dyslektici:

1. Využívají schopnosti mozku měnit a utvářet smyslové vnímání
2. Svě okolí vnímají uvědoměle
3. Jejich touha po vědění je nadprůměrná
4. Myslí především v obrazech a ne ve slovech
5. Prožívají myšlení jako reálné
6. Disponují velmi živou fantazií

»Pokud nejsou tyto schopnosti potlačeny nebo zničeny, mohou vést k neobyčejné kreativitě a nadprůměrné inteligenci«.

Mezi slavné dyslektiky patří: Dwight Eisenhower, Woodrow Wilson, John F. Kennedy, Winston Churchill, Albert Einstein, Thomas A. Edison, Auguste Rodin, Hans CH. Andersen, Walt Disney nebo současný švédský král Karl Gustaf.

Dyslektické děti (díky spíše obrazově - názornému myšlení) tedy vnímají slova spíše jako znaky, které musí dešifrovat. Pletou si souhlásky, ztrácí souvislost s textem a *"jejich sešit se spíše podobá cestovní mapě s přehuštěnou zónou komunikací"*. Dítě se tak může stát terčem posměchu svých spolužáků a mnohdy i dnes se setkat s nepochopením u učitelů (*"...dřív žádná dyslexie nebyla..."*). [23]

Jediným faktem, který je vědecky dokázán, je, že těmto dětem pomáhá ke koncentraci poslech zejména klasické hudby. Jedná se především o skladby Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga van Beethovena. Ale také Johanna Sebastiana Bacha či Antonia Vivaldiho. Zde vidíme, že nejen přímo hra komorních skladeb (tito autoři psali hlavně pro menší - komornější soubory), ale i jejich **samotný poslech může pomáhat**. Děti se lépe soustředí, jsou klidné a uvolněné.

Práce Marty Marečkové je v tomto směru unikátní. Jako pedagožka klavírní hry se již několik let věnuje právě dyslektickým dětem. Je přesvědčena, že je pro děti dobré, když v sobě naleznou něco, v čem mohou oproti jiným spolužákům vyniknout. *„Klavír dokáže řešit několik závažných problémů najednou: Procvičuje jemnou motoriku matematickými výpočty nepravidelného sčítání ve dvou linkách, současně rozvíjí abstraktní představivost, zlepšuje čtení vůbec a posiluje paměť"*.

Dyslektické děti tak nemusí číst slabiky (noty se načítají), pokud zpívají písničku, pomáhá jim melodická linka zapamatovat si slova - takže se tolik nestresují. Zdokonalování ve hře vede k podporování přirozené hudebnosti, která **rozvíjí** emoce, sebevědomí a odvalu. Melodická linka také pomáhá dítěti se lépe Přes notový zápis překlenout i tím, že si vytvoří různé "opěrné body". Dítě se zdaleka tolik "nezadrhává" jako v textu.

Ještě větší radost mají děti, když si společně mohou zahrát čtyřručně. Když jsou např. obě děti dyslektické, pomáhají si a nemají také pocit, že jsou jediní, které dyslexie trápí. [23]

Je samozřejmě vhodné, aby se tyto děti učily hrát i na jiné nástroje. U smyčcových nástrojů sice nemusíme číst dva odlišné řádky, nicméně každá ruka má "na práci" něco úplně jiného. Překonáváním těchto technických obtíží při hře na smyčcové nástroje se velice zdokonaluje schopnost koncentrace.

Možná, že se někdy opravdu vědecky zjistí, že hudba těmto dětem natolik pomáhá, že budou mít ve škole automaticky přiřazen nějaký hudební nástroj, bude dán větší prostor pro poslech hudby a budou mít společné hodiny. S výsledky své práce překvapí své ostatní spolužáky a budou tak mít (nejen) zdravé sebevědomí.

Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a komorní a symfonická tělesa

Jak je to se studenty na uměleckých školách jako je konzervatoř nebo Akademie múzických umění? Není dobré, když jsou studenti vychováváni jen jako budoucí sólisté - zvláště pokud je zřejmé, že jim k tomu chybí potenciál a přitom berou komorní hru jako nutné zlo. To samé se dá říci o studiu orchestrálních partů nebo o různých pedagogických seminářích. A kolik studentů se po ukončení svých studií uplatní jako sólisté? Končí v různých souborech a školách a často neznají ani základní pravidla své práce.

Jaký je to veliký rozdíl, když studenti na hodiny komorní hry „občas zajdou z povinnosti“, než když tam chodí se zájmem a z vlastní iniciativy založí nějaký soubor. V tu chvíli je úloha kantora přirozenější, ale na druhou stranu také zodpovědnější. Studenti zakládají soubory se svými spolužáky a kamarády, jsou plni elánu a nejsou zatíženi takovými starostmi jako později v životě. Úloha učitele je v tu dobu velice důležitá. Měl by umět vhodně využít jejich nadšení a, jak říkal Josef Vlach: *„Aby jistý romantismus nenápadně usměrnil ve skladbách tam, kde by narušoval, ale aby v nich přes všechny požadavky nepřestal vidět mladé lidi“*.

[8]

Je velice dobré umožnit ostatním - téměř všem - studentům studovat komorní hudbu. Ať už se v budoucnu uplatní jako sólisté, komorní nebo orchestrální hráči, je to pro ně vždy veliké plus. Vždyť na mnoha významných kursech studenti informují, jaké mají zkušenosti v oblasti komorní hry. Zvláště na vysoké škole mají studenti více času a možností ověřovat si svoje názory a poznatky se zkušenostmi renomovaných pedagogů a ukázat i obhájit výsledky své práce na seminářích, koncertech a soutěžích. [9]

Patří k hudebnímu vzdělání znát stěžejní skladby komorní hry. Patří mezi ně tria - Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena, Johanesse Brahmsa nebo Bedřicha Smetany, eventuelně Antonína Dvořáka, Maurice Ravela či Petra Iljiče

Čajkovského. Z kvartet jsou to známější kvarteta Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta, "Americký" Antonína Dvořáka, "Z mého života" Bedřicha Smetany nebo Alexandra Borodina. *„Je důležité znát tyto skladby nejen z Dějin hudby, ale snažit si je s někým zahrát, třeba s amatéry, ale hlavně tuto hudbu neignorovat.“* [8]

Josef Vlach byl přesvědčen, že výchova studenta (zvláště na Akademii múzických umění) musí mít dvě hlediska: lidské (společenské) a umělecké (instrumentálně - interpretační). Obojí vnímal jako stejně důležité. Přirovnával to k chirurgovi, který je sice velmi laskavý, ale není ve svém oboru na výši (jeho jednání nás může potěšit, ale neuklidní nás). Na druhé straně vynikající chirurgové, kteří postrádají lidskost, se mohou na lidech dopouštět hrůzných činů (koncentrační tábory druhé světové války). Říkával tomu "pěstovat charakter". [8]

Josef Vlach vždy rád vzpomínal na mezinárodní kurzy, které vedl po celé Evropě. *„Ze své dlouholeté zkušenosti jsem poznal, jaký výchovný vliv má na estetické a mravní citění právě komorní hudba. Tito mladí lidé, ať už ji provozují aktivně nebo jsou jejími ctiteli, posluchači nebo organizátory, se stávají pro společnost platnými a ušlechtilými lidmi.“* [12]

Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a komorní a symfonická tělesa

„V Německu jsme hráli s kvartetem ve Waldorfské škole pro lidi různě mentálně postižené - děti, mládež a jejich vychovatele. Reakce publika je pro nás dodnes velkým zážitkem. Při "klidné hudbě" tiše poslouchali, při radostné hudbě se často smáli a radostně "výskali". Stejně emotivně reagovali na dramatická a dojemná místa ve skladbě. Vychovatelé nám říkali, že vážná hudba, zvláště klasická a romantická, na ně působí léčivě. Proto také pořádají koncerty pravidelně. Na podobném koncertě ve Švédsku, kde ovšem byli tito lidé dospělí, reagovali ještě výrazněji." [17]

Tito mladí lidé tak dostanou obrovský tvůrčí impulz a rozvíjejí dále svou kreativitu např. v chráněných dílnách, kde vyrábí keramiku, batikují látky, zpracovávají vlnu a malují v rámci art terapie obrazy.

Speciální pedagožka Ludmila Růžičková, jejíž specializací jsou těžce postižené autistické děti, říká, jak se děti nejvíce těší na středeční hodiny hudební výchovy. I ty nejvíce postižené děti říkají již v pondělí: „*Bude hudba, bude hudba!*“ nebo „*Paní učitelko klasiku, klasiku!*“ Nejraději poslouchají hudbu spíše svým charakterem komorní, klidnou či takovou, která vyjadřuje nějaký děj. Ten jim musí Paní učitelka nejprve vysvětlit. Děti napjatě poslouchají a jsou zticha "jako pěny". Např. Petra Iljiče Čajkovského Louskáčka, Popelku; Wolfganga Amadea Mozarta Malou noční hudbu; Bedřicha Smetanu Mou vlast, Fanfáry z Libuše; Edvarda Griega Suitu Peer Gynt; Antonia Vivaldiho Čtvero ročních dob nebo Antonína Dvořáka či Johanna Sebastiana Bacha. Opera nebo pozdně romantická výrazově vypjatá hudba pro ně již tolik vhodná není.

„Když vidím jak děti reagují na tuto hudbu, jak se lépe soustředí a jak ji prožívají (přestože jinak neprožívají věci tak jako my) a srovnám to s dětmi v ostatních třídách, kde jim pouštějí hudbu populární, je to markantní rozdíl. Děti hlasitá hudba a neúnavný rytmus v bicích spíše rozčiluje. Náš ředitel si tohoto faktu povšiml, a proto není populární hudbě příliš nakloněn". [24]

Znám i osobně některé méně postižené děti a dospělé. Jejich reakce na hudbu je velmi živá a dojemná. Velice hudbu prožívají a emočně na ně působí. Je proto vhodné jim pomoci s výběrem hudby k poslechu nebo je i (pokud je to možné) pozvat na koncert. Odměnou nám je upřímná reakce bez přetvářky a bez neosobních komentářů.

Tyto děti také mohou hrát na Orffovy nástroje (viz výše), učit se písničky a doprovázet se navzájem. Rozvíjejí tak svůj cit pro rytmus a metrům (těžká a lehká doba), zdokonalují svou paměť (texty písniček, melodická linka).

Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a komorní a symfonická tělesa

Hudba a zvláště hudba komorní má tedy vliv nejen při jejím aktivním provádění (viz výše), ale i při pasivním. I samotný poslech uklidňuje, koncentruje a "třídí" myšlenky člověka.

U různých neuróz, traumat (tragédie v rodině) nebo depresí může poslech vhodné hudby výrazně pomoci. Komorní hudba (zejména autorů jako Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Antonín Dvořák) pomáhá těmto lidem ke zklidnění a tak k navození příjemnějšího pocitu. Muzikoterapie ("léčení hudbou") ať aktivní (hra v amatérském souboru nebo s pacienty a terapeutem) či pasivní (poslech hudby), která je jedním ze stále častěji používaných léčebných prostředků, je toho důkazem.

Dá se říci, že provozování i poslouchání hudby jsou takové "lázně" pro ducha. Dříve bylo "domácí muzicírování" častější. Lidé se tak měli na co těšit, kde si odpočinout a osvěžit se společně se svými přáteli. Pro naši stále uspěchanější dobu je možná právě provozování a poslouchání komorní hudby tím pravým receptem, jak se udržovat "fit" i duševně.

Komorní hra jako prostředek rozvoje hudebnosti a kreativity a k o m o r n í a s y m f o n i c k á t ě l e s a

Po tomto všeobecném úvodu se na toto téma podíváme z pohledu mé „rodinné tradice“. Dá se říci, že vlastně zde jsou nejbohatší a pro mne rozhodně nejcennější prameny pro tuto práci. Nejen v rodině maminky a tatínka, ale i v rodině mých prarodičů sehrála komorní hra - provozovaná od malička - klíčovou roli v uměleckém i osobním životě. Začnu tedy od počátků této tradice tak jak ji znám a jak si ji v naší rodině předáváme.

Moje babička **Danuše Vlachová** vyrůstala v hudbymilovné rodině. *„Tatínek byl vyučený umělecký truhlář a moc rád hrál na housle (dokonce si sám housle postavil). V první světové válce se dostal na ruskou frontu a tam si jeho nadání všimli ruští šlechtici, kteří ho přizvali, aby s nimi hrál kvartet. Dostal se tak do klidnějších oblastí, procestoval celé Rusko a vlastně se dá říci, že mu komorní hra zachránila život.“*

Po válce se živil jako houslista v salónním orchestru v biografu, kde hrál různě upravené populáry, operety atd. k němým filmům. Později se oženil a narodily se mu dvě dcery. U starší z nich, Danuše, zjistil výrazné hudební nadání, a protože dělala rychlé pokroky, začali spolu brzy hrát. A tak se každou neděli hrávaly "u Trelů" dueta. Malou Danuši to moc bavilo - slyšela vedle sebe druhý hlas a mohla také ukázat své pokroky. Začali u lehkých duet Jan Maláta, Otakara Ševčíka, až se dostali k těžším koncertním duetům od Ignáce Pleyela, Charlese de Beriota, Ludwiga Spohra a Giovanni Battisty Viottiho. Hráli většinou z listu a k oblíbeným skladbám se často rádi vraceli. *„Někdy přiletěl i pohlavek“,* ale protože to babička nevzdala a stále se zdokonalovala, byla později vyhledávanou houslistkou.

Po válce byla přijata na právnickou fakultu, ale po chvíli jí bylo jasné, že své Morální a lidské ideály nachází spíše v hudbě - zejména ve skladbách Johanna

Sebastiana Bacha. Rozhodla se studium ukončit a pět let měla soukromé konzultace u vynikajícího houslisty a pedagoga prof. Alexandra Plocka. Jako první žena houslistka byla přijata do orchestru činohry Národního divadla.

Danuše Vlachová udivovala křišťálově čistou intonací, bohatým plným tónem a pohotovou, bezchybnou hrou z listu. A právě tam se naplno ukázalo, jak moc jí pomohla pravidelná "nedělní dueta".

V orchestru činohry Národního divadla se také seznámila s Josefem Vlachem, který jí zaujal svým "muzikantským" talentem a velikou pílí. Jeho výjimečnost vycítila natolik, že se rozhodla vzdát se svojí kariéry a být v domácnosti. Svého manžela Josefa Vlacha podporovala i umělecky - jako zkušený hráč a vzdělaný člověk se zájmem o filozofii a psychologii. Danuše Vlachová se naplno věnovala i mojí mamince Janě a tetě Daně Vlachové. Svou pozornou péčí jim tak cestu k hudbě velice usnadnila. [16]

Později - když už se narodila moje starší sestra, já a moji další sourozenci - věnovala se babička Danuše i nám. Hlídala nás a hrála s námi. Pod jejím citlivým vedením jsme si mohli "*zamuzicírovat*" a ověřit si také to, co jsme se nového naučili.

Babičce Danuši je nyní osmdesát šest let a nedávno - i když je nemocná a třese se jí ruka - si zahrála s mým nejmladším bratrem Jonášem (12 let) písničky, které pro nás upravil náš tatínek Mikael Ericsson, a bylo na ní vidět, jak pookřála. Všichni jsme se shodli na tom, že se několik dní i lépe pohybovala a bylo zajímavé, jak babičce chvilka komorní hry - po bezmála patnácti letech - udělala dobře. A co se týká duševní pohody - nejvíce jí potěší, když poslouchá koncert provedený komorním souborem po všech stránkách krásně. [16]

Pro hudební veřejnost jsou ale známější osudy mého dědečka **Josefa Vlacha**. N9 jeho životě je snad nejvíce patrný vliv komorní hudby. Jeho tatínek byl vyučený řezník a uzenář a měl i hospodu. [1] V té měl veliký sál, kde pořádal - hlavně o posvícení - zábavy a sám také hrál ve venkovské kapele na housle. [obr.č.1] Malý Josef brzy uměl různé písničky a sóla z paměti a na každou zábavu

se moc těšil. Brzy se sám učil hrát na housličky a starší bratr Věna s ním hrával dueta Františka Mazase, Charlese de Bériota, Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga Spohra. Josef Vlach s úsměvem vzpomínal, že bratr zrovna neměl "Komenského metody" vedení žáka a že tatínkovy pokyny při hře se omezovaly na „*vejš! níž! netlač! neforzíruj!*“ [2] Jednou přivezl bratr Věna rádio a tak slyšel Josef Vlach poprvé smyčcový kvartet. Poslouchal jako ve vidění Ondříčkovo kvarteto, dokud nedošly baterie. Zanedlouho na to mu dal pan učitel ve škole nějaké noty, aby se je naučil a zahrál na školní akademii. Byl to part prvních houslí "Alla polka" ze smyčcového kvarteta d - moll Antonína Dvořáka op. 34.

Josef Vlach překonal trému radostí z muzicírování a byl moc rád, když po té, co dohráli, volalo obecenstvo: "*Vlach neumřel, Vlach stále žije!*" Jeho tatínek mu totiž krátce před tím zemřel. Vzpomínal vždy na toto vystoupení jako na osudové - snad právě proto, že bylo ve smyčcovém kvartetu. [3]

Později byl přijat na Pražskou konzervatoř a jeho spolužáci na něj vzpomínali jako na studenta nesmírně zvědavého a pilného. Právě pílí a trpělivostí překonával handicap, že byl z venkova a nejvíce znal hudbu lidovou - koncerty a opery znal jen z vyprávění, a proto bylo jeho hraní snad trochu neumělé. Ovšem nespokojil se jen s tím, že postupně překonával technické problémy, ale chtěl vědět co nejvíc o vedení hlasů - melodických i doprovodných, dynamice, harmonii, rytmu nejen teoreticky, ale hlavně v praxi. Rád vzpomínal na hodiny komorní hry u Profesora Ladislava Černého. Líbily se mu jeho „originální náhledy“, velká fantazie a muzikantská i lidská přirozenost. Při studiích se seznámil s Václavem Neumannem (pozdějším šéfdirigentem České filharmonie) a začal s jeho bratrem a violoncellistou Tauberem hrát v kvartetu. Tak začal Josef Vlach „zblízka“ poznávat smyčcové kvartety Ludwiga van Beethovena, Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka a Vítězslava Nováka. Poznávání a přemýšlení o nově objevovaných zásadách vedlo Josefa Vlacha k větší systematičnosti a upřímnosti sama k sobě i v jeho soukromém životě. Formoval své názory, svědomí a mravní i umělecké cíle^a hlavně stále hledal. Hledal náročný ideál, který mladý člověk tolik potřebuje. Jako zjevení na něj proto zapůsobilo setkání s Václavem Talichem, „*jehož génius °zářil a ovlivnil vše, co mu bylo nablízku.*“ [4]

Josef Vlach se stal členem "Talichova" Českého komorního orchestru (viz kapitole) a setkával se tak s Václavem Talichem velice často, [obr.č.2] Obdivoval

jeho soustavnou práci, jeho obrovskou fantazii a básnický smysl pro vše krásné. Stejně náročný byl i na své "mladé komorníčky".

„Dával nám za příklad Hoffmanny, Hubermanny a Ysaye, které samozřejmě nikdo z nás neslyšel a už se zdálo, že to nezvládneme. Jednou to bylo moc sentimentální, potom napařémované, dále některé noty moc vyřážené, málo vyrovnané, málo vylehčené a když to bylo prosté jako luční kvítí s kapkami rosy, jak říkal, tehdy byl Václav Talich trochu spokojen.“

Starší kolegové říkali: *„Talich si často vymyslel nějaký nesmysl.“* Josef Vlach ho však hájil: *„Možná nesmysl, ale zato krásný.“* To se také ukázalo na koncertě. [6]

Po válce a po ukončení studií se stal Josef Vlach koncertním mistrem činoherního orchestru Národního divadla. Tam se seznámil s Danuší Trellovou, kterou si vzal brzy za manželku, [obr.č.3] Jeho touhou bylo hrát ve smyčcovém kvartetu.

Dobře věděl, že budoucí členové musí být na stejné úrovni jako instrumentalisté a musí si rozumět umělecky i lidsky. [12]

„V dobrovolnosti jsem nikdy neviděl anarchii, naopak větší kázeň a plnění Povinností v zájmu kvarteta. Cíl jsem nevytyčil. Říkal jsem svým přátelům: Bude-li to k něčemu, všechno se samo přihlásí... Čím bude naše umění přesvědčivější, tím lépe pro nás. A bude-li naše scházení jen epizodou, musí to být epizoda taková, aby měla pro každého z nás nějakou hodnotu.“ Začali hrát ve složení Josef Vlach - housle, Václav Snítal - housle, Soběslav Soukup a od roku 1954 Josef Kodřousek - viola a Viktor Moučka - violoncello, [obr.č.4] Scházeli se pětkrát týdně. Václav Snítal vždy vzpomíná, s jakým idealismem a pokorou se k jednotlivým skladbám přistupovalo a jak mu tato "duše" u jiných kvartet chybí. [13]

V roce 1955 se přihlásili na tenkrát nejobtížnější a nejprestižnější kvartetní soutěž v belgickém Liege. Ve finále hráli jako volně zvolenou skladbu "Listy důvěrné" Leoše Janáčka (které tenkrát nikdo neznal). Sál pro tři tisíce lidí byl úplně přeplněný. Byl tam celý diplomatický sbor i s královnou Alžbětou, která měla Partituru Leoše Janáčka v ruce. [15]

Na této soutěži do té doby úplně neznámé Vlachovo kvarteto triumfovalo. Získali první cenu "se zvláštním uznáním", přičemž druhá cena nebyla udělena. Jeden z porotců napsal: *"Vlachovo kvarteto hrálo opravdu kvartet, zatímco ti ostatní se o to jen snažili"*.

V českém tisku znělo: *„Vlachovo kvarteto je chloubou mladé české hudby, neboť vítězství v Mezinárodní soutěži smyčcových kvartet v Liege jim získalo čelné místo ve světové komorní hudbě. ... Celá naše hudební veřejnost se raduje z tohoto světového úspěchu mladých umělců"*.

Vlachovci se posléze stali kvartetem Československého rozhlasu, který má ve svém archivu přes 160 nahrávek z velkého repertoáru tohoto kvarteta. Josef Vlach si nejvíce cenil cyklu k 10. výročí založení kvarteta, který byl rozdělený na večery klasiků, romantiků, české hudby, impresionistů a skladatelů 20. století. A také cyklu v sezóně 1966/67, na kterém zazněla všechna kvarteta L. van Beethovena. Velikým zážitkem pro posluchače byl koncert, na kterém zazněl 2. kvartet J. Suka, který se i dnes pro složitost ve smyslu interpretačním téměř nehraje.

»Slyšet Vlachovo kvarteto, to je svým způsobem svátek, to je něco, co dává a znásobuje potěšení a radost ze života." (Irish Times) *„Hrají mistři svého oboru - čeští hudebníci, kteří fascinují svoje posluchače..."* (Irish Press) *„Jen těžko si lze Představit jiný komorní soubor, který by svým mistrovstvím převyšoval Vlachovo kvarteto."* (Westdeutsche Rundschau) *„Vlachovo kvarteto poskytuje senzační zážitek."* (Die Welt)

Josef Vlach si nedovedl představit, že by hrál nějakou hudbu a neměl k ní vztah. Věděl, že čím více je skladba ryzí, tím toho "člověk na sebe více prozradí". *»Člověk si může něco nalhávat a namlouvat, může hrát technicky dokonale, ale sťáčipár tónů - zejména u Beethovena - a na člověka se všechno pozná."*

Při studiu skladeb mu pomáhalo si představit skladatele, jak sedí opodál. *"Tento tichý dozor mi pomáhá nezaobírat se jen svými představami."* [12]

V jednom rozhovoru Josef Vlach říká, že hraje spíše pro vybrané noblesní duše. Kvarteto totiž tyto rozumějící a chápající duše potřebuje. Člověk se mu musí otevřít.

„Jako Božímu hlasu, ten zaslechneme jen v tichu. Proto hrajeme čtyři a převážně tiše. Spíše napovídáme, než konstatujeme. Spíše vedeme za ruku, než někoho tlačíme. Vábíme tak, jako umí růže.“

Josef Vlach pomáhal rozvíjet hudebnost podpořenou technickou dokonalostí a kreativitu u mnoha hudebníků v Českém komorním orchestru, České filharmonii, Symfonickém orchestru hlavního města Prahy FOK, Sukově komorním orchestru, na Akademii múzických umění atd. (viz výše).

Mezi tyto osobnosti patří: Ivo Krejčí, Jaroslav Foltýn, František Pospíšil, Karel Vik, Stanislav Vích, Vladimír Rejšek, Václav Jírovec, Bohuslav Malotín, František Pošta, Václav Benda, Ondřej Kukul, Petr Škvor, dcery Jana a Dana Vlachovy a další.

Maminka **Jana Vlachová** vypravuje: *„Komorní hudba mě provázela od útlého dětství. Obklopovala mne a dostávala se mi do podvědomí. Tatínek mne i nojí sestru uspával houslemi a houslemi nás i bavil - hrál nám písničky a polky, vždy dvojhlasně v dvojhmatech. Pamatuji si, jak na mne nejvíce tenkrát působil zvuk komorního orchestru. Koncert Českého komorního orchestru v Dubrovníku (tehdejší Jugoslávie), kde hrál orchestr mimo jiné Čajkovského serenádu, zůstává pro mne jedním znejvětších hudebních zážitků. Bylo mi tehdy osm let. Zvuk úvodních akordů serenády si v sobě nesu celý život. Vnímala jsem tu plnost a čistotu krásně barevného zvuku a to ovlivnilo moje směřování a představy u hudbě. Všechny koncerty Českého komorního orchestru i jeho nahrávky byly pro mne vždy velkým uměleckým i profesionálním zážitkem. Jako malá houslistka jsem chodila do souboru hudební školy v Bajkalské. Já i moje sestra jsme se tam těšily a prožívaly jsme tam opravdu hezké a radostné chvíle (...také jsme tam dostávaly záchvaty smíchu a tak...) a nejenom my - všechny děti tam rády chodily. Pan učitel Kořínek i pan učitel Jůzek (můj první učitel na housle) obětavě sháněli, opravovali a sami rozepisovali party (nebyla kopírka) všech možných skladbiček a*

dokonce i sami komponovali. Party nebyly nikdy nad naše síly, takže se nikdo nebál, že na to nestačí. Jezdili jsme se souborem na soutěže i mimo Prahu a to byl obzvlášť zážitek - i společenský. Dítě přijde do nového prostředí, potká jiné hudebníky, dostane nové impulzy a získá větší rozhled. Velké díky patří práci všech učitelů, kteří se souboru - často ve svém volném čase - věnovali.

Další zkušenost s "komořinou" byla hra v různých uskupeních. Obětavý pan učitel Jůzek nám sháněl a upravoval množství skladbiček různé obtížnosti pro dvoje, troje nebo čtvery housle. Hrávali jsme jeden čas pravidelně na vítání občánek a vždy jsme se těšili. Vznikala přátelství (i mezi rodiči, kteří nás, děti doprovázeli) a zkušenosti z hraní před lidmi. To bylo v hudební škole".

Jana Vlachová vzpomíná, jak s nimi začala maminka hrát - hlavně o prázdninách - dueta Františka Mazase, Giovanni Battisty Viottiho a Wolfganga Amadea Mozarta. Doma je začal opatrně průběžně seznamovat se zásadami a „tají“ komorní hudby tatínek. S maminkou spíše "muzicírovaly", ale s tatínkem se hrálo vždy až po pečlivé přípravě. Ať již sonáty Wolfganga Amadea Mozarta (spolu se sestrou) nebo smyčcové trio (tatínek hrál na violu) Antonín Dvořák - Drobnosti a Bohuslav Martinů - Sonáta č. 2 "Kasace". Josef Vlach neměl rád jakékoliv "šumaření", vždy se jednalo o pečlivou, dá se říci profesionální, práci. „Rozebral s námi skladbu po všech stránkách - nacvičily jsme jí technicky, (trylky, spoje poloh, různé smyky, vibráto atd.) i harmonicky (doladování se do tónin - takzvaná přirozená intonace). Mimochodem zjišťuji, že i takzvaní profesionálové netuší, co to přirozená intonace je. Tatínek nám pěstoval vytrábený sluch, automatickou intonační orientaci v tónině a též maximální náročnost na čistotu hry. Seznámil nás i s formou skladby v praxi a obohacoval naši představivost různými trefnými přirovnáními a poetickými obrazy (vánoční nálada, lán obilí ve větru, radost malého dítěte).

Mezi desátým a dvanáctým rokem věku Jany Vlachové se tatínek Josef rozhodl, že je uvede do bohatého světa kvartetní hry. „Musím podotknout, že jsem o smyčcovému kvartetu „prisla na chui“ vlastně až tehdy, když jsem v něm sama začala hrát. Měli jsme zkoušky každou sobotu dopoledne a to co jsem se tenkrát naučila používám dodnes. Nejdůležitější bylo naučit se poslouchat toho druhého a

schopnost logicky obhajovat svůj názor a i z něj v zájmu celku ustupovat. Učil nás umět dát nástup a společně začít, umět společně skončit a dodržovat délku not, umět společně vyladovat, umět podobně frázovat, vzájemně se přizpůsobovat a pouštět se. To znamenalo vědět, kdy hraje člověk melodický hlas a kdy spíše doprovodný." [17]

Jana Vlachová vždy vzpomínala, kolik jim věnoval hodin, jak s nimi trpělivě cvičil a jak je dokonale připravil na soutěž Concertino Praga. Janě Vlachové bylo tehdy čtrnáct let a tetě Daně Vlachové dvanáct. Hráli ve složení: Jana Vlachová - prim, Dana Vlachová - sekund, Jan Pospíchal - viola a Petr Hejný - violoncello. Pečlivá příprava se vyplatila - získali první cenu. Následovaly další koncerty a tím narůstaly i zkušenosti a maminka Jana si brzy kvarteto tak zamilovala, že by si život bez něj nedovedla představit a přála si, aby to bylo i její budoucí povolání.

Jako výjimečný talent byla již ve svých patnácti letech přijata na Akademii múzických umění v Praze, kde porotu přesvědčila svým vyspělým projevem. Není snad třeba dodávat, že na tom měla komorní hra provozovaná od raného věku výrazný vliv.

I během studií hrála doma se sestrou kvartet. Obsazení se měnilo, hráli s nimi šikovní studenti a někdy zasedl za violou i děda Josef Vlach. Ten jednou přizval violoncellistu Mikaela Ericssona, aby společně studovali první smyčcový kvartet Bedřicha Smetany e - moll "Z mého života". Během zkoušení tohoto nádherného díla se do sebe Jana a Mikael zamilovali a komorní hra jejich společný život stále naplňuje. A tak může komorní hudba vlastně i tak trochu za to, že jsem na světě.

Můj tatínek **Mikael Ericsson** vyrůstal také v hudbymilovné rodině. Jeho tatínek byl klavírista a maminka byla také umělecky nadaná - psala básně. Jeho první vzpomínka na komorní hudbu nebo možná první vzpomínka na klasickou hudbu vůbec je, když doma ve velkém pokoji ležel pod klavírem. Občas se jeho tatínek scházel s kolegy a přáteli doma, aby si mohli zahrát pro radost, anebo zkoušeli na nějaký veřejný koncert. Bylo to nejčastěji po večerech, a i když byl

ještě malý kluk, kterému bylo kolem čtyř let, nechtěl jít spát, ale poslouchat. Jeho oblíbené místo bylo právě pod klavírem. „Co mi utkvělo v paměti a co mi ještě zní v hlavě jsou ty repetované šestnáctky nebo osminky z vedlejšího tématu ve čtvrté větě Schubertova klavírního tria Es-dur: g-g-g-g-c-c-c-c-g-g-g-g-es-es-es-es-d-d-d-d- f-f-f-f-es-es-es-es-c-c-c-c-afd“.

Když Mikael Ericsson povyrosl a hrál nějaký ten rok na cello, musel brzo doprovázet mého mladšího bratra Magnuse, který hrál na housle. Ještě toho moc neuměli, ale velmi brzy s nimi tatínek hrál švédské lidové písně. Bratr Magnus se pokusil hrát první hlas a starší Mikael se snažil buď "basovat" nebo hledat po sluchu druhý hlas.

„Někdy těchto letech mne můj tatínek s kolegou pozvali na první tzv. "kšeft" - něčí padesátiny nebo podobně. Předtím byla ale zkouška. Šli jsme do hudební školy, kde byl můj tatínek ředitelem a kde byl docela dobře vybavený hudební archiv. Tatínek a jeho kolega houslista vybrali nějaké noty; myslím, že to byl výtah z nějaké operety tzv. potpourri. Oba asi viděli, že jsem trochu napjatý, jak to zvládnou - takhle hrát z listu. Dali mi na pult takový zvláštní part. Chtěli mě samozřejmě vyzkoušet, jak se umím orientovat v notovém partu. Byla tam jen jedna notová linka, občas nějaká čtvrtěová nota a jinak samé pauzy. Já měl oči, jak se říká, "navrch hlavy" a netušil jsem, že si chtějí oba starší "kolegové" ze mě udělat legraci - dali mi part trianglu!!" [18]

Po této příhodě mu tatínek poradil, na co se má dívat, když dostane neznámé noty na pult: 1. pro jaký nástroj je part

2. v jaké je part tónině (tzn. kolik je předeepsáno "křížků či béček")
3. jaké je v partu metrům neboli takt
4. a že by samozřejmě nebylo od věci také vědět, kdo to napsal.

Během let na Základní umělecké škole v Arvice (Arvika kommunala musikskola) hrál vedle studia na violoncello také cellový part v mnoha různých souborech - od smyčcového tria, klavírního tria přes smyčcový kvartet a kvintet až po smyčcový a symfonický orchestr. K tomu měl ještě sólový a sborový zpěv.

Od svých deseti let navštěvoval letní hudební kurzy komorní hry. Ty byly nejdříve národní a od roku 1966 (to bylo Mikaelu Ericssonovi čtrnáct let) také

s mezinárodními účastníky. Na těchto kurzech hrál nejčastěji ve smyčcovém kvartetu a ve smyčcovém orchestru, ale také v různých kombinacích s klavírem nebo s dechovými nástroji.

Byla to pro ně, jako budoucí profesionály, velká škola: naučili se poslouchat se navzájem, také lépe zvládali trému, protože nehráli každý úplně sám a hlavně - byla to pro ně zábava. Nebylo to tak nudné, jako když cvičili sami krkolonné monotónní etudy. Mladší bratr Magnus Ericsson, který je nyní koncertním mistrem Královské filharmonie ve Stockholmu, vzpomíná na to, jak moc ho motivovalo, že se chtěl staršímu bratru vyrovnat. Když si hráli doma jen tak „z listu“ pro radost tak se na nějakou tu chybičku moc nekoukalo, ale na vystoupení byli vždy dobře připraveni. Hra z listu jim pomáhala zlepšovat postřeh, vybírat si to důležité z notového zápisu, orientovat se v tóninách a poznávat nové skladby, autory a hudební slohy. Pokud ale studovali novou skladbu, byla naprostá samozřejmost ovládat nejprve svůj part.

„Rád bych navázal na své zkušenosti z komorní hry nebo, jak se říká ve Švédsku, „ansámblová hra“ tj. hra v souboru. Samozřejmě se každý musí zdokonalit ve hře na svůj hudební nástroj. Nelze asi hrát rovnou v souboru i když v Japonsku podle metody Suzukiho hrají malé děti velmi brzy spolu, ovšem na začátku hrají stejný hlas. Vždyť pro hráče v kvartetu platí stejné pravidlo jako pro čtyři mušketýry: Jeden za všechny a všichni za jednoho. Někdy se musí počkat na toho nejslabšího, někdy musí ten nejsikovnější se naučit trpělivosti, někdo má problém s rytmem, jiný s intonací, třetí má třeba slabší tón, kdežto čtvrtý hraje moc nahlas, atd. Je to vlastně taková malá sociální buňka a děti se musí se brzy naučit domluvit mezi sebou a dorozumět se skrze notový zápis.“ [18]

„Ale hudba nepůsobí blahodárně jenom na děti. I pro staršího nebo nemocného člověka může být hudba útechou či lékem. Když jsem v dětství začal ovládat svůj nástroj tak, abych mohl pomalu začít vystupovat veřejně, hrál jsem nejenom po školách, ale i na večírcích či v nemocnicích, domovech důchodců. Na LDN v Arvice byl tenkrát dokonce malý koncertní sál, kde bylo zvýšené podium a slušné klavírní křídlo. Tam jsem hrál několikrát, ale nejen já. Tatínek se snažil také

přemluvit umělce, kteří přišli koncertovat do Arviky (samozřejmě podle jejich časových možností), aby zahráli něco ze svého repertoáru pro ty dlouhodobě nemocné. Vzpomínám, že sál byl naplněn lidmi staršími, nemocnými, lidmi na vozíku, lidmi s berlemi, ba dokonce lidmi připoutanými na lůžko. Tehdejší pan primář byl milovníkem hudby a tak určitě věděl, jak pozitivní vliv má hudba na tyto staré a nemocné lidi. O zvýšení kreativity se u těchto lidí samozřejmě nedá mluvit, ale to, že všichni byli rádi a vděčni za tu hodinu strávenou spolu s hudebníky mi bylo tenkrát naprosto jasné."

V 60. nebo 70. letech působila jako blesk ve švédské veřejnosti zpráva o experimentu ohledně působení hudby na zvířata. V několika kravínech měřili vědci, kolik krav dává mléko nejprve za normálního chodu. Poté jim pustili z reproduktoru rockovou hudbu a krávy dávaly mléka méně. Dále jim pouštěli klasickou hudbu. Nejvíce mléka dávaly krávy, když jim výzkumníci pustili Wolfganga Amadea Mozarta. Když člověk vezme v úvahu, že i kráva dokáže zvýšit svoji "kreativitu" (v tomto případě tvoření mléka), pak proč by to neplatilo o člověku?

„Když můj tatínek jako ředitel hudební školy žádal o peníze pro hudební školu, byl jeden z jeho argumentů asi toto: Samozřejmě ne všichni, co navštěvují naší hudební školu se budou živit povoláním na hudební nástroj a nestanou se slavnými, ale zaručuji Vám, že tyto děti, které se během těch let na "hudebce" naučily s menším či větším úspěchem hrát na nějaký ten nástroj, mají určité kulturní zázemí v sobě a nebudou chodit po městě a opíjet se nebo vandalizovat. Z čistě ekonomického hlediska se Vám tak vrátí ty peníze, které jste do toho vložili. I když ne hned, ale v delším časovém horizontu. "[18]

Je jen škoda, že si něco podobného neuvědomují čeští politici.

Když byl Mikael Ericsson v osmé nebo deváté třídě, organizoval Švédský celostátní institut na podporu hudební kultury (Svenska Rikskonserer) řadu koncertů po Švédsku nazvaný "Mladí hrají pro mladé". *„Já a několik kamarádů hudebníků jsme byli vybráni, abychom hráli pro naše „spolužáky“ v jiných částech Švédska. Pod vedením našich učitelů na hudební škole v Arvice jsme nacvičovali*

pestrý program. Měli jsme ukázat našim spolužákům různé hudební styly a ten program by se dal nazvat: Od Bacha po Beatles. Nehráli jsme jen na své hudební nástroje, ale také jsme spolu zpívali. První zájezd byl po středním Švédsku a ten druhý byl pro mě zajímavější, protože jsme letěli do severního Švédska a to jsem letěl poprvé v životě. "[18]

Není bez zajímavosti, že v 60. - 70. letech 20. století byla ve švédských orchestrech většina hráčů na smyčcové nástroje z různých zemí mimo Švédsko. Hlavně ve smyčcových sekcích bylo mnoho hudebníků z tehdejšího Československa, Polska, Jugoslávie, atd. Tato „osvěta“ uspořádaná mimo jiné švédskými Rikskonserter měla velký vliv na budoucí generaci mladých houslistů a cellistů. Dnes je v orchestrech situace jiná. Je tam mnohem více Švédů než cizinců. Nutno dodat, že právě v těch letech 1960 - 1970 bylo Švédsko jako sociální stát na vrcholu svého blahobytu. A že se našly peníze téměř na všechno. I na kulturu! Pro zajímavost: první roky měly Rikskonserter během „zkušebního provozu“ ne pevný rozpočet, ale neomezené prostředky!

„Zcela určitě měly tyto zážitky a zkušenosti z komorní hudby během dětství a mládí velký vliv na moje budoucí povolání violoncellisty - sólisty a komorního hráče.“

„Vposlední době mám já i my všichni doma velikou radost z našeho prvního vnuka - Niklase. Když je u nás, tak nemine skoro den, aby ke mně sám od sebe nepřišel a řekl „Dído, budeme hrát spolu?“ A tak si ho vezmu na klín, posadím ho na pravé koleno, dám mu smyčec do ruky a sám si vezmu své cello. Pak spolu hrajeme. On se snaží tahat smyčcem ve správném taktu podle písniček co zná a já pohybuji prsty na levé ruce. Dalo by se říct, že takto vytváříme duo. Sice ne na dvou nástrojích, ale my se o ten jeden nástroj rádi podělíme. Někdy si malý Niklásek vezme šestnáctinové housličky, vrže, co může a já ho doprovázím na cello. A je zajímavé sledovat, jak brzy pochopil co je to předehra, kdy předehra končí a kdy má začít hrát. Taky má rád pořádné konce. Uděláme spolu „Šrum! Šrum!“ a on (tříletý) už ví, že je konec. Čeká jen na aplaus, aby se mohl uklonit...“

[18]

Podobně to bylo se všemi dětmi (Maria, Magdalena, Michaela, Josef, Jan, Jonáš). Viděly a slyšely hrát své rodiče a chtěly to samozřejmě také brzy zkusit. „Myslím si, že každé dítě by chtělo hrát na nějaký hudební nástroj. To, že nechtějí cvičit jako dospělí (cílevědomě se zdokonalovat a umět se zaměřit na jednu věc) je naprosto přirozené. Neznám nikoho, kdo by v každém období svého dětství a mládí cvičil sám od sebe.“ [18]

Já sama jsem začala hrát na housle ve čtyřech letech a moji první učitelé byli tatínek a maminka. Jak bylo již výše řečeno, mám pět sourozenců a všichni hrajeme na nějaký hudební nástroj, nebo přesněji na hudební nástroje. Učili jsme se většinou na housle, jen jeden bratr na violoncello, a pak také všichni na klavír, abychom měli všeobecné hudební základy.

Jakmile jsme dokázali udržet housle a smyčec, doprovázel nás táta na violoncello. Tak jsme vlastně v praxi přicházeli do styku s komorní hudbou. Moje starší i mladší sestra hrají obě na housle a táta pro nás postupně upravil čtyři pásma švédských a českých písní pro troje housle (viz níže). První - české lidové písničky - složil, když mi bylo asi sedm let. Bavilo nás to a byla to vlastně taková "škola hrou".

Také jsem s oběma sestrami hrávala dua pro dvoje housle. Postupem času jsme mohly hrát složitější skladby a ve větším složení. Když jsme chtěli začít hrát smyčcový kvartet, byl trochu problém s tím, kdo bude hrát na violu. Nakonec tato role připadla na mně. Musím říct, že mě to začalo bavit a v určitém období jsem vážně uvažovala o tom, že se viole budu věnovat naplno. Viola ale housle nakonec "neporazila".

Čas od času jsme měli rodinné koncerty, [obr.č.9,10,12] Hráli jsme v nejrůznějších obměnách - dokonce jsem se sestrou hrála čtyřručně na klavír [obr.č.8] Měla jsem tato vystoupení ráda, bavilo mě to a neměla jsem téměř trému (na rozdíl od mých sólových vystoupení například v rámci hudební školy).

Komorní hudbu jsem měla ráda i v roli posluchače. Jako dítě jsem sedávala v kuchyni u dveří do pokoje, kde rodiče zkoušeli s kvartetem. Poslouchala jsem, jak hrají a fascinovaly mě například i ostřejší výměny názorů, které se týkaly určitého pojetí dané skladby. Nejdříve jsem tomu úplně nerozuměla, ale postupem

času jsem začala chápat, že lidé mohou skladbu chápat odlišně a že je třeba toto sjednotit, v komorní hudbě obzvlášť. Sama jsem se s tím také později potýkala v praxi.

Zvláštním druhem komorního souboru byl pro mne komorní orchestr. Poprvé jsem v orchestru hrála v rámci hudební školy a hned mě to „chytlo“. Velmi ráda jsem tam chodila a byla jeho součástí. V době mých studií na střední škole (gymnázium s hudebním zaměřením), jsem měla takový sen: Přála jsem si hrát v Českém komorním orchestru. Tento orchestr je v podstatě úzce spjat s mojí rodinou a tak je jasné, že i mně na něm záleží. Již několik let jsem jeho členem a velmi ráda se zúčastňuji koncertů i zkoušek. Je to pro mě i ostatní členy taková škola komorní hry.

Nejmladší z mých sourozenců - **Jonáš** nedávno prohlásil, že jediné, co ho na houslích opravdu bavilo, bylo hraní duet F. Mazase se sestrou Michaelou. Na tomto příkladu vidíme, jak může komorní hra pomoci s motivací dítěte při cvičení na nástroj.

Starší sestra **Maria** hraje ve skupině prvních houslí v Symfonickém orchestru hlavního města Prahy FOK.

„Snažím se využívat principy komorní hry a promítat je i do své práce v orchestru. Není to vždy jednoduché, vyžaduje to větší koncentraci a formaci mé hudební představitivosti. Ta ovšem může být jiná než u dirigenta - pokud ovšem vůbec nějakou má. Přizpůsobování představám, které mi nejsou vlastní (např. pro svou povrchnost a nedomyšlenost ve vztahu k celku) vyžadují velké množství energie a někdy i sebeovládání... O to více si vážím dirigentů a sólistů, kteří jsou pro mne i celý orchestr přínosem např. svým citem pro frázi, dynamiku (zvuk orchestru jako celku) a hlavně svou uměleckou a lidskou upřímností v hledání "interpretační pravdy". Ráda hraji v komorních souborech, kde je možné pracovat náročněji a podrobněji. Nedovedu si představit svou práci bez náročnosti, bez neustálého hledání a rozvíjení hudebnosti... Člověk je někdy touto psychickou činností tak přeplněný, že cítím stále více nutnost "vybít si svou kreativitu" nějakou aktivní, ale jinou činností (sport, tanec, kreslení atd.) Myslím, že toto cítí každý umělec. Problém je spíše nedostatek času...“[19]

Je to logické - amatér si odpočine u hudby a od té si zase potřebuje odpočinout profesionál.

Moje mladší sestra **Michaela**, která dnes studuje právnickou fakultu, hraje často s profesionály v mnoha souborech. Ačkoli nemá vystudovanou konzervatoř, přesvědčila je svými schopnostmi, že mezi ně patří. Má obdivuhodný postřeh a jako komorní hráč je velice přizpůsobivá. Když jsme spolu na toto téma měly společný rozhovor, došly jsme k závěru, že na tom mají největší zásluhu hodiny komorní hry na Akademickém gymnáziu ve Štěpánské.

„Na gymnáziu jsme měli vlastní menší orchestrík. Skládal se ze studentů, kteří vedle všeobecného vzdělávání dbali také o svůj hudební vývoj, učili se na několika hudebních školách, byli rozdílné úrovně, oplývali různým talentem, větší či menší pílí a zvláštním nadšením, s kterým víceméně pravidelně navštěvovali „orchestr“ každé pondělní odpoledne, ačkoli by mohli dát přednost jinému nepovinně volitelnému předmětu konajícímu se ve stejnou dobu - fotbalu. Těžko říct, zda toto nadšení bylo upřímné či spíše z povinnosti, ale každý hráč tento rozpor a zároveň kombinaci lásky a radosti k hudbě spolu s otravnou povinností a nutností každodenní práce jistě zná sám. Stalo se záhy, že jsem se stala jakousi vedoucí našeho ansámblu. Nebyla to pro mne přítěž, naopak jsem tento post pojala jako zajímavou a tvůrčí zkušenost, snahu přiblížit svoje poznatky a nápady ostatním a zároveň jim ukázat i to, že hraní na nástroj není jen staženost a strach, jestli zrovna zahrají správné noty, ale že když člověk najde tu správnou cestu, může to být i veliká radost, legrace a zábava.“[20]

Sestra Michaela vyprávěla, jak se zvláště ve smyčcovém kvartetu učila diplomacii (hrála se třemi staršími spolužáky). Nejraději hrála druhou větu "Alla polka" z kvartetu d - moll Antonína Dvořáka.

„Jistě, práce bylo hodně a to moje „největší nadšení a energie“ bylo často na překážku, protože jsem nedokázala pochopit, že ho ve stejné míře nesdílí i ostatní. Ale tím větší možná byla moje motivace a snaha chlapce hudebně přesvědčit, že jakousi dojemně tklivou radost Alla polky můžeme do hloubky prožívat a užívat si spíše my než kluci hrající na školním hřišti fotbal.“

Když na ty hodiny dnes vzpomínám, vybaví se mi nenásilný proces, jak jsme při práci postupovali. Přirozeně jsme nejpn/e hledali správné noty a luštili

předznamenání. Pak přišla na řadu dynamika a „metoda dvou barevných tužek“ - modrá ke zvýraznění forte a crescendo, červená na diminuendo a piano. Učili jsme se stejně začínat a končit nejen fráze i jednotlivé tóny, snažili jsme se porozumět nástupům a shodnout se na okamžiku pizzicata. Padaly více či méně lichotivé fráze a proběhlo i poslouchání nahrávek. Bylo hezké pozorovat, jak se skladba postupně klube, jak se z neotesaného kamene stává socha, jak se rýsuje a zjemňuje a jak se tak děje leckdy i naráz s drobnou nuancí, aniž by to člověk čekal. Výsledek byl překvapivý, a když jsme posléze absolvovali malé turné po kostelíčcích v Orlických horách, měli jsme zjednotlivých koncertů opravdu hezký pocit a myslím, že ke konci jsme všichni byli prodchnuti stejným nadšením a radostí. Bylo to o to hezčí a obdivuhodnější, že jsme hudbu skutečně nestudovali a nebyla naší vizí budoucího povolání, ale hráli jsme opravdu jen pro radost.” [20]

Další roky se obsazení měnilo, některých nástrojů - houslí a violoncell - do orchestříku přibývalo, jiné - viola, naopak scházely. S tím se měnil a přizpůsoboval i repertoár. Protože měli ve škole i skvělé klavíristy, mohli si dovolit hrát např. Dvořákovy Bagatelly nebo využívat klavír ke korepetici sólových skladeb a spolupráci v klavírním triu. Na řadu pak přišlo i Čtvero ročních období od Antonia Vivaldiho a snaha např. v Zimě plně vyhovět italským poznámkám v notách a skutečně se snažit hrát jako "když našlapují na čerstvě napadaný sníh". Pro mnohé ze spolužáků se otevřely nové hudební obzory, které v hudební škole při studiu sólových kusů neměli šanci poznat, a tak si vybudovali nový přístup a pojetí skladeb vůbec.

Rozdíl mezi profesionály a amatéry byl patrný a dal by se vyčlenit do několika bodů:

u většiny hráčů scházela domácí příprava a noty skutečně luštili na hodinách; chybělo naslouchání vedlejším hlasům a přizpůsobování se jeden druhému; byly zahrány „pouze noty“ bez ohledu na dynamické značky; stále dokola se musely opakovat tytéž věci, neboť na čem se předchozí týden pracovalo, se už dávno zapomnělo a tak šla práce pomalu.

„Jistě bylo těchto problémů více, ale myslím, že postupem času a s použitím různých metod a stupňující se náročností (od metody laskavého učitele přes fráze typu „Když to takhle nezahrajete, tak já už s Vámi nikdy hrát nebudu!“)

jsme se dopracovali ke krásným výsledkům, ověřeným jak potleskem publika, tak naším dobrým pocitem."

Sestra Michaela mi jednou vyprávěla, co jí řekl jeden mladší spolužák a která jí utěšila, že její úsilí a leckdy i "otravování" s budováním komorní hry mělo nějaký smysl: *„Za ty čtyři roky, co jsem hrál s Tebou tady v orchestru, jsem se naučil víc než za všechna ta léta na hudební škole."* [21]

Bratr **Josef** studuje medicínu na třetí lékařské fakultě Univerzity Karlovy. Na přijímacích zkouškách se ho v rámci etických otázek zeptali, zda nehraje na nějaký hudební nástroj. Když odpověděl, že "ano - na housle a na violu", prohlásil zkoušející, že se jim bude hodit do orchestru.

Cvičení na nástroj podporuje manuální zručnost, když někdo hraje dobře na hudební nástroj, je jasné, že si v rámci nutného cvičení umí něco odříct.

Rád také spolu s mladším bratrem Janem jezdí na Hudební tábor mládeže v Horním Jelení (viz výše).

Jan byl letos přijat na Pražskou konzervatoř jako zpěvák. Mimoto hraje na violoncello. Ještě dnes spolu občas hrajeme kvartet, hlavně Josepha Haydna, a protože jsou tyto chvíle plné pohody a radosti stále vzácnější, jsou pro nás o to cennější a dovedeme si jich také více vážit.

Skákal smyčec, aneb vyletěla struna

Tatínek Mikael Ericsson pro nás napsal - upravil české písničky, když mi bylo asi sedm, starší Marii deset a nejmladší Michaela pět let. Písničky nás hned moc bavily. Jsou napsané vtipně (různé rytmické mateníky) a hravě a jsou napsané tak, abychom se je tenkrát dokázaly naučit. Dá se tedy říci ve třech různých obtížnostech.

Podívejme se blíže na pásmo těchto písní. První housle, které hrají většinou melodii (písničky) nemají svůj part - nejmladší Michaela ještě neuměla číst noty a písničky proto hrála podle sluchu.

První písnička - Skákal pes (ukázka č. 1) se opakuje třikrát. Druhé housle mají předehru a vostinátním rytmu hrají po celou dobu [1a]. Třetí housle zdůrazňují bas[1b], ve druhé sloce hrají v tercii k prvním houslím [1c] a ve třetí sloce jsou zdůrazněny výšky [1d].

Druhá píseň - Vyletěla holubička (ukázka č.2), má dvě sloky. V první sloce podporují druhé a třetí housle melodičnost písně [2a] a ve druhé sloce začínají postupně (a la kánon) [2b] a dále postupují druhé housle sestupně chromaticky [2c].

Třetí píseň - Prší, prší, jen se leje (ukázka č. 3) se opakuje dvakrát. Poprvé hrají druhé housle "basu" a třetí housle "přiznávky" [3a], V mezihře ke druhé sloce si autor pohrává ve třetích houslích s akcenty a vytváří "klam", že jsme v třídobém taktu [3b], ten dále rozvíjí a vytváří tak složitější rytmickou pasáž [3c]. Druhé housle hrají dvojhlas s prvními [3c],

Čtvrtá píseň - Andulko šafářová (ukázka č. 4) se také opakuje dvakrát. V první sloce se role střídají - "basu" hrají třetí housle a přiznávky se musí naučit hrát housle druhé [4a]. Poté se obě tyto role přesouvají na housle třetí a první housle s druhými spolu hrají v sextách [4b],

V páté písni - Ach synku, synku (ukázka č. 5) se v první sloce přehazují role úplně. První housle přebírají na chvíli roli doprovodnou a hrají v pizzicatu na třetí dobu prázdnou e strunu. Musí hrát přesně spolu se třetími, které hrají stále po dobách čtvrtové noty [5a]. Druhé housle hrají melodii. V předehře, kterou hrají třetí

housle, mají první čas se připravit na to, aby se opět chopily melodie [5b]. Pizzicato přebírají (ve složitější podobě) housle třetí a druhé housle hrají k prvním opět dvojhlas [5c].

V písni šesté - Dobrú noc, má milá (ukázka č. 6) přebírají pizzicato housle druhé a housle třetí podporují tesknou melodii tremolem "sul ponticello" [6a]. Ve druhé sloce tuto tklivost ještě znásobují trylky "jako slavíček" [6b], Tyto trylky poté v předešlé modulují do písně poslední. [6c]

Holka modrooká (ukázka č. 7). V první sloce podporují metrickou pulzaci zejména třetí housle, které opět vytvářejí basovou linku. První a druhé housle hrají unisono [7a]. Ve druhé sloce spolu opět vytvářejí dvojhlas a třetí housle vyzdvihují akcentované synkopy [7b]. Ty konec písně poté dramaticky umocní chromatickým postupem v crescendo, který je poslední tři takty ještě protrháván [7c],

Závěr (ukázka č. 8) je koncipován nejprve jako tematická otázka třetích houslí a odpověď ostatních [8a]. Poté následuje z piana v půlových notách veliké crescendo, které vede sestupným stupnicovitým během třetích houslí do dvou závěrečných akordů [8b].

S těmito písněmi jsme často vystupovaly. Po čase ještě přibyla Koledová kolekce (české koledy), pásmo švédských lidových i vánočních písní a různá aranžmá známých skladbiček či hitů (v těch už se zapojovali i bratři). Přestože se jejich obtížnost stále zvyšovala, rádi jsme je všichni cvičili a hráli nejčastěji na rodinných koncertech. Pomáhaly nám k větší radosti z hudby, rozšiřovaly naše hudební obzory svou rytmickou a melodickou bohatostí, rozvíjely naši fantazii a povzbuzovaly nás tak k větší kreativě. Toho bychom pouze při sólovém vystupování v takové míře nedosáhli.

Závěr

Komorní hra je pro mne i celou naši rodinu srdeční záležitost. Samozřejmě, že ani zde není všechno ideální (zvláště na zkouškách), nicméně i tak (nebo možná právě proto) je komorní hra životní školou a může se stát i celoživotní láskou. Člověk se učí toleranci, učí se formulovat a přenášet své hudební názory do praxe, rozšiřuje své obzory, rozvíjí svou fantazii a s novými impulzy dostává i větší chuť do života. Ve společnosti ostatních hudebníků se mu daří lépe překonávat trému a tak zdravě zvyšuje své sebevědomí. Také proto je vhodné, aby se s ní začalo co nejdříve a aby jednotlivé hudební školy komorní soubory podporovaly.

Komorní hra rozhodně není všemocným lékem, ale určitě má naši uspěchané době co říci. Její pozitivní působení můžeme zřetelně vidět hlavně u těch nejzranitelnějších lidí - dětí, lidí různě mentálně postižených, osamocených nebo nemocných.

Komorní hra je snahou jednotlivců o jednotu, což vyžaduje neustálé hledání, vnitřní ukázněnost a pokoru. Pravdivě prováděné umělecké dílo (*"což jsou díla, kde jsou hudební myšlenky v souladu s formou a působí věrohodně a přesvědčivě"*) nejenže provokuje umělce ke snaze o technickou dokonalost a k promítání tvořivé fantazie do hrané skladby, ale **probouzí to nejlepší co vůbec je v člověku.**

Prameny

Písemná pozůstalost J. Vlacha:

- [1] o rodině
- [2] S j o d M í í m í ž d í
- [3] Kdy jsem *vůbec* poprvé *slyšel hrát Kvartet*
- [4] o mládí a o studiu

Koncepty prací:

- [5] Některé etapy reprodukčního vývoje a relativnost tzv. moderní interpretace
- [6] Václav Talich, velký český dirigent a tradice Mozartovské interpretace
- [7] O komorní hudbě (v Čechách)
- [8] Výchova posluchače AMU
- [9] Problémy naší i světové pedagogiky

Příprava k rozhovoru:

- [10] Beseda s hádankou

Písemný záznam části rozhovoru s Pablem Casalsem (sepsala Jana Vlachová) [11]

Záznamy rozhlasových pořadů:

- [12] A léta běží, vážení (z roku 1988, k 65. narozeninám J. Vlacha)
- [13] Josef Vlach, legenda českého muzikantství (z roku 1993)

Záznamy televizních pořadů:

- [14] Pořad o Českém komorním orchestru (z roku 1967, ke 20. výročí založení orchestru)
- [15] Josef Vlach a Vlachovci (dokument z roku 1997, režie Jan Mudra)

Rozhovory s:

- [16] Danuší Vlachovou

- [17] Janou Vlachovou
- [18] Mikaelem Ericssonem
- [19] Marií Ericsson Vlach
- [20] Michaelou Ericssonovou
- [21] Josefem Ericssonem
- [22] Janem Ericssonem
- [23] Mgr. Martou Marečkovou
- [24] Mgr. Ludmilou Růžičkovou
- [25] Marií Stadtherrovou

LUKEŠ, František. Byl jsem nablízku. 1. vyd. Poděbrady: Zámek, 1996. s. 54 - 61

ERICSSONOVÁ, Maria. Josef Vlach, (diplomová práce). Konzervatoř v Praze. 2000

JÍROVCOVÁ, Anna. Osobnost Josefa Vlacha, (diplomová práce). AMU v Praze. 2007

TOTEL, Rudolf. Pablo Casals. 1. vydání 1946

HENLE, Fritz. Casals. 2. vydání Vanersborg: Vannersborg Boktryckeri AB, 1980

Internet:

- Stránky Orffovy společnosti
- Stránky poradny pro rodiče - dyslexie

Kritiky ke koncertům:

- Vlachova kvarteta
- Českého komorního orchestru

CD ke stému výročí Českého kvarteta - vydal Music vars, hraje Nové Vlachovo kvarteto

ukázka č. 2c

Handwritten musical score for ukázka č. 2c. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, containing a bass line. Fingering numbers (1, 2, 3) and dynamic markings (p) are present.

ukázka č.3a

Handwritten musical score for ukázka č.3a. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes dynamic markings (p, v) and a handwritten note 'Příjímá' above the top staff.

ukázka č. 3c

Handwritten musical score for ukázka č. 3c. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes dynamic markings (p, v) and various rhythmic notations.

ukázka č. 4a

Handwritten musical score for ukázka č. 4a. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes dynamic markings (p, v) and various rhythmic notations.

ukázka č.4b

ukázka č.5a

ukázka č. 5c

ukázka č. 5b

$i \#$	$\pm J = H =$		tl-t	" it
	? π			F • tí -•14 Γ
			!	
	\underline{L} —			

ukázka č. 6a

2/4

pizz.

rit....

arco, sul ponticello

ukázka č. 6b

ukázka č. 6c

Halka iModrOf*

ukázka č. 7a

ukázka č. 7b

ukázka č. 7c

Handwritten musical score for ukázka č. 7c. It consists of three staves. The top two staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with chords and some handwritten numbers (1 1 2 3, 4 0 1 1, 2 2 3 4, 0 1 2 0, 1 2 2 3, 1 2 2 3, 4 1 4 4) and a 'v' marking at the end.

ukázka č. 8a

Handwritten musical score for ukázka č. 8a. It consists of three staves. The top two staves contain a melodic line with some rests and notes. The bottom staff contains a bass line with chords and some handwritten numbers (1, 3, 2, 1, 4, 0, 1, 0). There are 'P' markings on the bottom staff.

ukázka č. 8b

Handwritten musical score for ukázka č. 8b. It consists of three staves. The top two staves contain a melodic line with some rests and notes. The bottom staff contains a bass line with chords and some handwritten numbers (2, 3). There are 'f' markings on the bottom staff.

Fotografická příloha



obr.č. 1 - vesnická kapela



obr.č. 2 - Josef Vlach s Václavem Talichem

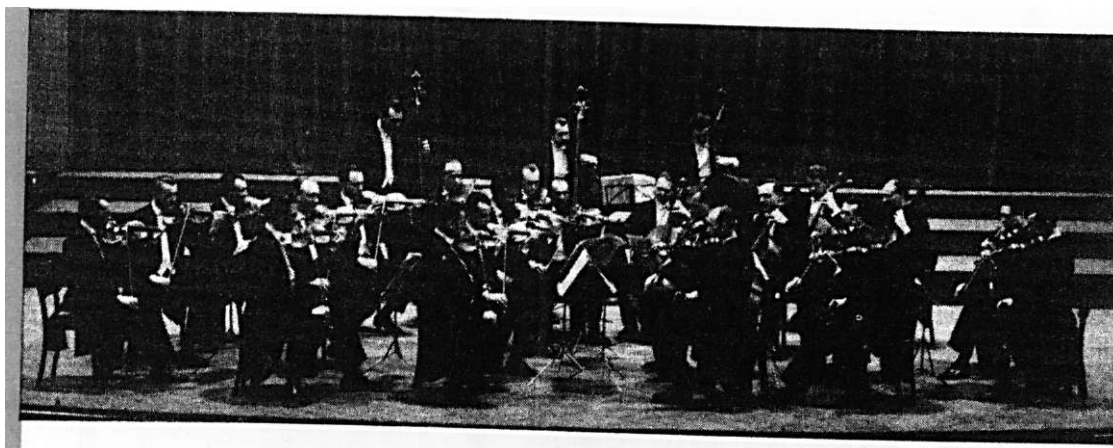


obr.č. 3 - svatba Danuše Trellové s Josefem Vlachem



obr.č. 4 - Vlachovo kvarteto

ČESKÝ KOMORNÍ ORCHESTR



Umělecký vedoucí J O S E F V L A C H

Jste nelepší komorní orchestr, jaký jsem kdy slyšel" Ross Parmenter-New York Times

obr.č. 5 - prospekt Českého komorního orchestru



obr.č. 6 - Josef Vlach na mezinárodních kurzech ve Švédsku



obr.č. 7 - Vlachovo kvarteto Praha



obr.č. 8 - Magdalena a Michaela hrají na rodinném koncertě čtyřručky



obr.č. 9 - rodinný koncert v Pasekách nad Jizerou



obr.č. 10 - rodinné foto



obr.č. 11 - rodinný koncert v Německu



obr.č. 12 - rodinný koncert ve Švédsku

Ústřední knih.Pedf UK



2592083060