

**ZÁVĚREČNÁ
BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Jolana Konečná

duben 2011

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta

a

Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola

DUCHOVNÍ SBOROVÁ TVORBA VÍTA CLARA

Vedoucí bakalářské práce:

PhDr. Tomáš Slavický, Ph.D.

Oponent bakalářské práce:

Doc. Eduard Douša, Ph.D.

Autor:

Jolana Konečná

Bydliště:

Zdiměřická 1441/4, Praha 4

Studijní obor:

Sbormistrovství chrámové hudby

Forma studia:

Tříleté bakalářské prezenční studium

Rok:

duben 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze

.....
Jolana Konečná

Poděkování

Upřímně děkuji všem, kteří mně při závěrečné bakalářské práci podporovali a pomáhali radou a zkušenostmi, zejména vedoucímu práce PhDr. Tomášovi Slavickému, PhD. za odborné vedení, vstřícné a obětavé poskytování rad, námětů a materiálových podkladů k bakalářské práci, současně také Mgr. Pavle Semerádové, Petrovi Hanzlíkovi, PhDr. Aleně Staškové, PhDr. Markétě Kabelkové z Českého muzea hudby a PhDr. Petře Bělohávkové PhD. V neposlední řadě děkuji své dceři Marii Kumperové za podporu, trpělivost a toleranci.

ANOTACE

Duchovní sborová tvorba Víta Clara

Tato práce se ve své teoretické části zabývá životem skladatele a pedagoga Víta Clara (1936–2010), vzpomínkami kolegů, jeho žáků a studentů, životy a činností dalších významných skladatelů a pedagogů Pražské konzervatoře a Konzervatoře Jaroslava Ježka v Praze. Dále se věnuje přehledu tvorby Víta Clara, vysvětlení některých pojmů, které s prací souvisí.

Praktická část obsahuje analýzy několika vybraných sborových duchovních skladeb Víta Clara. Jedná se o skladby, které byly nastudovány pro závěrečný absolventský koncert.

Cílem mé práce bylo dotknout a ohlédnout se za životem a skladatelskou prací pana Víta Clara a zároveň poděkovat mu touto cestou za jeho přístup ke studentům a za výsledky jeho pedagogické práce in memoriam.

ANNOTATION

Vít Clar's Sacred Music for Choir

The theoretical part of this thesis deals with the life of Vít Clar (19.. – 20..), a composer and teacher, his colleagues and students' memories of him as well as the lives and activities of other important composers and teachers at the Prague Conservatory and the Jaroslav Ježek Conservatory in Prague. It also presents an overview of Clar's work and explanation of some of the terms used in this thesis.

The practical part analyzes several Clar's sacred music pieces for choir, particularly those, which will be performed during my Bachelor concert.

The main goal of my bachelor thesis was not only to introduce Vít Clar's work and life but also to thank him for his approach to students and for the results he achieved as a teacher.

OBSAH

1. ÚVOD	1
I. TEORETICKÁ ČÁST	
2. STAV PRAMENŮ	2
3. VÍT CLAR A JEHO DUCHOVNÍ SBOROVÁ TVORBA	5
3. 1 O autorovi.....	5
3. 2 Vzpomínky kolegů pedagogů a studentů	6
3. 3 Kolegové Víta Clara.....	10
4. PŘEHLED TVORBY VÍTA CLARA	15
4. 1 Sborová duchovní tvorba	15
4. 2 Skladby pro sólové nástroje	17
4. 3 Koncertní s orchestrální skladby	17
4. 4 Ostatní tvorba	18
4. 5 Noty a texty	19
4. 6 Ukázky hudby na CD	19
5. VYSVĚTLENÍ POJMŮ	20
5. 1 Sekvence.....	20
5. 2 Stavba sekvence	21
5. 3 Dějiny sekvence	21
5. 4 Minimalismus.....	22
II. PRAKTICKÁ ČÁST	
6. SBOROVÁ DUCHOVNÍ TVORBA VÍTA CLARA	23
6. 1 Sekvenciář	23
6. 1. 1 Victimae paschali laudes.....	23
6. 1. 2 Veni Sancte Spiritus	26
6. 1. 3 Lauda Sion.....	30
6. 1. 4 Stabat mater.....	33
6. 1. 5 Dies irae.....	35
6. 2. Ave Maria.....	38
7. INTERPRETAČNÍ ANALÝZA	45
8. ZÁVĚR.....	47
9. RESUMÉ.....	48
10. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	49
11. POUŽITÉ INTERNETOVÉ ODKAZY.....	50
12. PŘÍLOHY.....	51

1. ÚVOD

Hudba jsou vaše zkušenosti, vaše myšlenky, vaše moudrost. Pokud ji neprožíváte, nikdy z vás žádná nevyjde.

Charlie Parker

Výběru tématu mé závěrečné bakalářské práce předcházelo dlouhé životní a profesní období. Mám-li stručně popsat svoji více než dvacetiletou sbormistrovskou praxi, nemohu nezmínit své začátky v dětském¹ a později i dívčím² sboru. Začínala jsem jako asistentka, pomáhala jsem s přípravnými odděleními, později jsem vedla několik sborů, dětský, dívčí, smíšený i mužský sbor. Během několikaleté sbormistrovské práce ve smíšeném sboru ČVUT jsem vystudovala obor dirigování na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze ve třídě Karla Fialy a Hynka Farkače. V roce 1997 jsem založila sbor Sanguis Novus, který řídím dodnes. Po desetileté práci jsem se rozhodla vnést do této práce nový rozměr a přihlásila jsem se ke studiu na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, na Týnské vyšší odbornou škole – Collegium Marianum, obor sbormistrovství chrámové hudby.

Během studií jsem se setkala s mnoha osobnostmi hudebního života současnosti, které nemalou měrou ovlivnili můj profesní život. Byla to celá řada vynikajících profesorů a pedagogů. Zvláštním řízením osudu jsem si vybrala téma „Sborová duchovní tvorba Víta Clara“, pedagoga a hudebního skladatele, který ovlivnil hudební myšlení nejednoho svého žáka a studenta, instrumentalisty či skladatele. Tuto práci věnuji také celé řadě dalších jeho kolegů a pedagogů.

Celá práce je rozdělena do několika kapitol. Po krátkém úvodu je zmíněn stav pramenů, v dalších kapitolách se píše o životě Víta Clara, o jeho pedagogickém působení na půdě Konzervatoře Jaroslava Ježka v Praze a o tom, jak na něj vzpomínají jeho kolegové, žáci a studenti. Pozornost je věnována rovněž několika dalším významným osobnostem hudebního života současnosti, pedagogům, skladatelům a sbormistrům.

Samostatné kapitoly se zabývají přehledem Clarovy tvorby, rozborům některých vybraných sborových skladeb a použitým kompozičním prostředkům.

¹ Bambini di Praga

² Dívčí sbor Středního odborného učiliště spojů Praha 1

I. TEORETICKÁ ČÁST

2. STAV PRAMENŮ

Cesta k pramenům týkajících se Clarova života a jeho tvorby vyžadovala v první řadě zjistit stav zpracování tématu ve slovnících a literatuře. Bez výsledku jsem prošla hudební slovníky³, probírala jsem se Dějinami české populární hudby a jazzu⁴, katalogy se sborovými partiturami a dostupným notovým materiálem. Materiály jsem hledala rovněž v hudebním oddělení Národní knihovny v Praze. Odtud mě odkázali do Muzea české hudby na Malé Straně, kde je uložena skladatelská pozůstalost Víta Clara.

Dlouholetým působištěm Víta Clara byla Lidová konzervatoř, později Konzervatoř Jaroslava Ježka v Praze. Se svolením ředitele školy Mgr. Milana Purnocha a s pomocí jeho kolegů, zejména PhDr. Aleny Staškové a Antonína Bílého jsem hledala v osobních složkách Víta Clara bližší informace, podle kterých jsem později sestavovala jeho životopis. V archívu školy bylo možné dohledat dokumenty týkající se Clarova profesního života. Byly to zejména jeho osobní dotazníky datované z let 1969 až 1972, běžná personální dokumentace, Clarovy životopisy psané strojem, které svými údaji často vypovídaly o tehdejší době, zejména režimu, ve kterém žil a vyrůstal. Pro tuto práci však neměly a nemají takový význam a ani se podrobnostmi jeho osobního života nebudu zabývat. Pro téma, které jsem si vybrala je důležitá hlavně jeho tvorba a jeho pedagogické působení na konzervatoři.

S pozůstalostí bylo nutné počkat, vzhledem k tomu, že Vít Clar zemřel 24. 2. 2010 a téma práce jsem si vybrala záhy po jeho smrti, z pochopitelných důvodů nebylo vhodné a možné kontaktovat rodinu a nikoho z jeho blízkých.

³ Fukač J.; Vysloužil, J. 1977

⁴ Kotek, J.: 1998

Notová pozůstalost byla v bytě Víta Clara a čekala na to, až ji převezme České muzeum hudby. Po nějaké době bylo možné, díky laskavosti pracovníků muzea, s doposud nezpracovanou a nesetříděnou pozůstalostí pracovat. Obsahuje notový materiál pracovně roztríděný podle jednotlivých hudebních žánrů, odborné knihy a mnoho dalšího blíže neurčeného materiálu. Notový materiál není ještě katalogizován Základní přehled Clarovy tvorby proto přináší samostatná kapitola této práce.

Teprve rok po smrti Víta Clara bylo možné kontaktovat jeho rodinu a blízké. Mezi ně patřil mj. i jeho někdejší student a přítel Petr Hanzlík. Ten mi ochotně poskytl kontakty na rodinné příslušníky a já se mohla sejit s dcerami Víta Clara, s paní Valerií Bernard a se slečnou Kamilou Clar, které mi dovolily nahlédnout do osobních dokumentů⁵ svého otce. Mnoho se toho nedochovalo, pouze rodné listy jeho a jeho rodičů, některá vysvědčení ze školy a diplom⁶ ze studií na pražské AMU z roku 1972, jehož existence byla často v řadách jeho kolegů zpochybňována. Vít Clar na sklonku svého života bydlel v Libni v Praze 7. Z bytu v Jankovcově ulici se přestěhoval nedaleko odtud do menšího bytu a většinu svých osobních věcí měl uloženou mimo byt. Z vyprávění jeho nejbližších a přátel bylo zjištěno, že dům, ve kterém žil, byl vytopen a Vít Clar tak přišel o většinu dokumentů, které měl uložené ve sklepě. Lze se domnívat, že jeho tvorba, která se dochovala, není zcela kompletní, že je to jen zlomek jeho díla. Též mínění je i PhDr. Marie Kabelková z Českého muzea hudby v Praze, která pracovala s notovou pozůstalostí Víta Clara.

⁵ Osobní pozůstalost Víta Clara

⁶ Originál vysokoškolského diplomu z AMU v Praze, 1972

Vedle skladatelské a pedagogické práce se Vít Clar věnoval publicistické činnosti. Publikoval zejména v Hudebních rozhledech⁷. Bylo dohledáno několik článků, na kterých se podílel autorsky. Jde o články vybrané z let 2002 – 2010. Z těchto článků lze usoudit, že Vít Clar se velmi aktivně zajímal o koncertní život v Praze i mimo ni, o interpretaci skladeb světových hudebních mistrů, navštěvoval koncerty a rád vzpomínal na mimořádné události z hudebního života. Z těchto článků uvádím ty, které bylo možné dohledat.

„*24 Capriccií Niccolò Paganiniho*“, in: Hudební rozhledy 08/02

„*Koncert v netradičním prostředí*“ (koncert v Národním technickém muzeu),
in: Hudební rozhledy 06/05

„*Profesoři Pražské konzervatoře Václavu Trojanovi*“, in: Hudební rozhledy 04/07

„*Tango v Atriu*“ (cituji: „Koncert jako víno!“) in: Hudební rozhledy 08/07

„*Koncert Přítomnosti*“ , in: Hudební rozhledy 06/08

„*Absolventský koncert Pražské konzervatoře*“, in: Hudební rozhledy 04/08

⁷Hudební rozhledy, 2002-2010

3. VÍT CLAR A JEHO DUCHOVNÍ SBOROVÁ TVORBA

Následující část práce se již věnuje autorovu životu. Na tomto místě znovu děkuji



zejména dcerám Valerii Bernard a Kamile Clar, které mi poskytly důležité dokumenty⁸ z otcovy pozůstalosti. Z nich jsem vybrala pouze nejdůležitější informace a fakta. Na jejich základě jsem sestavila stručný životopis. S dokumenty jsem pracovala velmi citlivě, kopie jsem nepořizovala a ani jsem je v této práci nepoužila. S ohledem na tuto práci jsem jim věnovala pozornost pouze v takovém rozsahu, jakého bylo třeba.

3.1 O autorovi

Skladatel a pedagog **Vít Clar** (vlastním jménem Jaroslav Siegfried) se narodil 15. listopadu 1936 v Táboře. Zde navštěvoval obecnou školu, gymnázium a jedenáctiletou střední školu, kde v roce 1955 odmaturoval. Další studia absolvoval na Vyšší hudební škole pedagogické v Českých Budějovicích. Složil zkoušku pro učitele hudebních škol, obor violoncello a klavír. Vedle toho zde také vyučoval hudebně teoretické předměty, pedagogiku a psychologii.

Po vykonání vojenské služby v Hodoníně se opakovaně hlásil ke studiu na vysoké školy, na Filosofickou fakultu a Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy. Zajímal se zejména o obory muzikologie, estetika a hudební výchova, ale bohužel nebyl ke studiu přijat. Všestranné hudební nadání a vědomosti získával samostudiem. Vedle toho pracoval jako pomocný dělník ve Sběrných surovinách. Současně byl pianistou v baru. Jeho další zaměstnání v Pražských mrazírnách, kde byl zaměstnán nejprve jako brigádník, závozník a řidič, mu způsobilo nemalé zdravotní problémy.

Začal působit jako učitel hudby v kulturních zařízeních, vedl hudební kurzy, které byly v té době organizovány Odborem školství a kultury rovněž v Táboře. Pracoval v různých komisích, ať už kvalifikačních či dramaturgických, byl členem Svazu hudebníků v Praze, spolupracoval s rozhlasovými studii, divadly v oblasti kompozice scénických hudeb. Odbornou veřejností byl považován za odborníka, zejména v oblasti hudebních žánrů v Jihočeském kraji. Byl členem OSA (Ochranný svaz autorský).

⁸ Pozůstalost Víta Clara

Externě studoval teorii kultury se zaměřením na teorii umění, výchovy a vzdělávání dospělých, hudební vědu a později i pražskou Akademii múzických umění. Řadu let byl aktivním členem výboru Přítomnost, sdružení pro soudobou hudbu. Byl jedním ze zakladatelů místní organizace KAN (Klubu angažovaných nestraníků) a signatářem výzvy „2000 slov“. Od roku 1969 byl pedagogem Lidové konzervatoře¹⁰. Statut střední školy získala v roce 1991. Na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze působil Clar do roku 2003. Na sklonku svého života se věnoval kulturnímu dění v městské části Praha 7, spolupřádal koncerty v libeňském centru Lighthouse. Nadále dával žákům hodiny skladby a v neposlední řadě se učil ovládat PC, což ho velmi bavilo a těšilo. Osobitý hudební skladatel, výtečný kantor zemřel 24.2.2010 v Praze.

3. 2 VZPOMÍNKY KOLEGŮ, PEDAGOGŮ A STUDENTŮ KJJ

Vít Clar se významně zapsal do podvědomí zejména svým žákům a studentům, kteří na něho vzpomínají dodnes. Svědčí o tom nejedna vzpomínka na vynikajícího a báječného „pana profesora“.

S přihlédnutím ke skutečnosti, že nebylo snadné získat informace, prameny a cokoliv, co by dokreslilo Clarův život, jsem se rozhodla oslovit pamětníky – jeho kolegy a pedagogy z Konzervatoře Jaroslava Ježka v Praze a také studenty a absolventy této školy. Po nějakém čase jsem vytvořila jakýsi „dotazník“, který jsem po čase upravila, přepsala a zkusila jsem mu dát „lidštější“ podobu a zbavila ho příliš neosobní a oficiální formy. Ten jsem rozeslala elektronickou poštou jeho kolegům a studentům ze školy. S některými jsem se sešla osobně a společně jsme zavzpomínali na doby dávno minulé. Mile mě překvapily reakce jeho žáků. Nikdo z nich nemluvil o Vítu Clarovi jinak než jako o „panu profesorovi Clarovi“, někteří byli o něco víc osobnější a vzpomínali na „Vítka“ či „Víta“.

⁹ Osobní dokumenty z archivu Konzervatoře Jaroslava Ježka v Praze

¹⁰ Lidová konzervatoř – specializované účelové studium pro pracující

Mezi žáky a studenty byl oblíbený. Měli k němu hodně blízko. Obraceli se na něho s otázkami a problémy týkající se nejen studia skladby samotné.

„Vít Clar měl vřelý vztah k mladým lidem a jejich neformální výchově. Snažil se o to na hodinách Dějin populární hudby, jež chápal nikoli jako suchý výčet historických faktů, ale jako tvůrčí přístup k ozřejmování skutečných dějinných souvislostí a pravd, pěstující v posluchačích svébytný způsob myšlení ve filozofických kategoriích, zejména estetických, společensko-historických a kulturně politických. Obdobné principy, rozšířené o předpoklad interpretačních, dramaturgických a dalších náročností uplatňoval v hodinách interpretace a orchestrální hry. Zde chtěl, kromě technického vybavení v širším slova smyslu, vzbudit vztah ke skutečnému uměleckému projevu a touhu po uměleckém počínu neboť měl zato, že forma vyjádření, tedy i prostředky hudby, zvané v některých svých projevech zcela nepřiléhavě hudbou populární... Záleželo mu také samozřejmě na tom, aby výsledky posluchačů školy, s níž se cítil díky dobrým vztahům v jejím vnitřním životě, pracovním možnostem a dalším faktorům pevně svázán, aby nabyly posléze reprezentativní úroveň¹¹“.

Výše uvedené citace z Clarova vlastnoručního životopisu lze shrnout do jedné věty. Jeho pedagogické působení na půdě Konzervatoře Jaroslava Ježka v Praze mu přinášelo víc než radost, mělo podstatný vliv na vývoj jeho osobnosti, cítil se zde dobře a práce se studenty měla pro něho nemalý význam v jeho životě. Dovolím si uvést několik osobních vzpomínek. Dále cituji¹².

„Při vzpomínce na pana profesora Clara se mi jako první charakteristika vybaví slovo "profesionál". Při rozbořech mých prací vždy dokázal vyhmátnout zásadní nedostatky a vysvětlovat mi na nich obecné fungování zákonitostí skladby. Byl jsem v údivu, jak během minuty přelétl dvě stránky partitury, se kterou jsem se hmoždil týden, ukázal na part druhého klarinetu a řekl: "Tady si ten pán zlomí ukazováček..." Na druhou stranu byl schopen říct: "Víte, že tady máte paralelní kvinty, že jo? Bude to znít divně, ale chcete to tak?" Když jsem pevně odpověděl, že si myslím, že to bude znít středověce, pokrčil rameny a odušil: "No dobře, Vy jste vod toho skladatel" a dál se tou pasáží nezabýval. Řekl bych, že v každém dokázal rychle najít jeho slabé i silné stránky a rozvíjet podle toho jeho osobnost.

¹¹ Životopis Víta Clara, strojopis, soukromá pozůstalost autora

¹² Osobní vzpomínky kolegů, žáků a studentů

Dělal to ale tak citlivě, že jsem měl jenom pocit, jak jsme si náramně padli do noty. Na jedné z prvních hodin mě naučil věc, o níž říkal, že je jednou z nejdůležitějších skladatelských dovedností: "Musíte umět zabít svoje dítě." Pokaždé si na to vzpomenu, když se mi nedaří pohnout s nějakou svojí hudbou, povzdechnu si, zmačkám napsané a vezmu nový papír. Neměl rád lajdáctví, ale vždy ctil mimoškolní hudební aktivity, což vyjadřoval větou: "Kšeft je svatej, tak tu hodinu holt přeložíme." Největší odměnou pro mě bylo, když jsem se mu po letech přišel pochlubit svojí hudbou k divadelnímu představení. V jednom místě tázavě pozvedl obočí a řekl: "Počkat, počkat... jo aha, takhle vy to myslíte... dobrý..."

Filip Nebřenský

„Jsem zpěvačka, též jsem absolvovala KJJ v oboru zpěv a tvorba písňových textů. Později jsem Víta poznala i jako kolegu vyučujícího. Asi před čtyřmi lety mi přinesl píseň, kterou schovával roky v šupleti. Původně prý byla určena (jak sám říkal) pro úplně jinou zpěvačku, ale shodou náhod zůstala v tom „šupleti“, aby počkala na mne. Jmenuje se "Život je velký kolotoč" a já jsem podle ní nazvala celé své CD, na což byl velice pyšný a rád se o tom zmiňoval. Byl svérázný a velmi přímý člověk, poznala jsem ho přibližně v roce 1984-1985 a setrvala jsem s ním v přátelství až do jeho odchodu na hudební nebe...“

Marta Balejová

„Milá Jolano, děkuji za osobní dopis. Pan profesor Vít Clar byl pro mě jedním a téměř jediným z životních učitelů a plně tedy podporuji myšlenku "zmapovat" jeho tvorbu a život. Není dne, abych si na pana Clara nevzpomněl a z jeho pedagogického působení po dobu mého šestiletého studia na KJJ čerpám dodnes. Obávám se, že mi ale bude milejší rozhovor, než psaný dopis. Je to především proto, že můj psaný projev je poněkud kostrbatý. Dovolte mi tedy nabídnout osobní setkání, kde bych Vám, kromě vzpomínek na pana Víta Clara, mohl poskytnout i několik partitur, které mi za svého života laskavě zapůjčil. Neváhejte tedy a obraťte se kdykoliv na níže uvedený kontakt. S přáním krásných dnů se na setkání těším“

Jan Matásek

„Potkali jsme se jako vděčný student a schopný kantor, rozcházeli jsme se pár desítek hodin před jeho smrtí jako přátelé. Víím, že měl spoustu chyb a je mi to jedno, koneckonců kdo je nemá. Bral jsem ho takového, jaký byl. Jako skladatele mne naučil opravdu hodně, už jenom tím, že mi nikdy nemluvil do koncepčních záležitostí, leda jsem si o to přímo řekl. Dokázal ctít žákovu individualitu a zároveň včas zamezit vzniku nesmyslů, tedy ve věci instrumentace, aranžování, vedení hlasů..., zkrátka byl profesionál a skvělý řemeslník. Nad to ale měl, co se týče hudby a umění obecně, mimořádně vyvinutý cit pro onu nadstavbu, která dělá hudbu dobrou hudbou a povyšuje ji nad pouhé řemeslo, měl cit pro krásno. A učil nás, že hudba nemá být jen správně napsaná, ale má také být naplněna jednoduchostí, srozumitelností a harmonií a toho že "je nutné se dobírat všemi dostupnými prostředky". Chyby nechyby, setkání s Vítem Clarem patřilo k nejdůležitějším v mém životě!“

Petr Hanzlík

Mezi dalšími vzkazy byly také některé od jeho kolegů z Konzervatoře Jaroslava Ježka. PhDr. Alena Stašková napsala, že si Víta Clara vážila jako kantora i jako skladatele a dlouholetý kolega Antonín Bílý ze skladatelsko-dirigentského oddělení KJJ na něho vzpomíná jako na velmi vzdělaného a inteligentního člověka¹³, encyklopedistu a profesionála, vtipného, společenského a vyprávějíčího mystifikátora. Pokaždé o něm však mluví s úctou a s úsměvem na rtech.

Vít Clar vchoval celou řadu vynikajících žáků a studentů, z nichž většina se dodnes věnuje nejen skladbě, ale hudbě jako takové, ať už instrumentální či vokální. Mezi jeho výborné žáky patří bezpochyby vynikající klavírista, nyní posluchač AMU v Praze, Petr Ožana, hudební skladatel a někdejší místopředseda výboru Přítomnosti, společnosti pro soudobou hudbu, Petr Hanzlík, instrumentalista a skladatel Filip Nebřenský, zpěvák a skladatel Dalibor Mašek, Jan Matásek, Martin Vít, Jiří Lexa, Petr Kšáda, Ladislav Firsov, Miloslav Zeman, Petr Holý, Marek Doubrava, Jiří Sedláček, Jiří Kadeřábek a celá řada dalších.

¹³ Osobní vzpomínky kolegů, žáků a studentů

3.3 KOLEGOVÉ VÍTA CLARA

V následující kapitole bych ráda věnovala pozornost vrstevníkům Víta Clara, jeho kolegům, se kterými se setkával na půdě Lidové konzervatoře, později Konzervatoře Jaroslava Ježka v Praze. U zrodu této školy stál a jeho prvním ředitelem byl

Vadim Petrov (1932)

Český hudební skladatel, klavírista a hudební pedagog, po svém otci-emigrantovi ruského původu¹⁴. Základy hudby získané v dětství rozvíjel cílevědomě po ukončení středního vzdělání na ruském gymnáziu v abiturientském kurzu AMU a v letech 1952-56 na katedře skladby AMU v Praze u J. Řídkého. V roce 1973 absolvoval na téže škole i pedagogické postgraduální studium. Prošel skladatelskou a aranžérskou praxí v souborech LUT, estrádních a tanečních orchestrech, zabýval se i jazzem a většími formami vážné hudby. Po letech hledání se zaměřil především na hudbu scénickou, filmovou a divadelní. Věnuje se též klavírním improvizacím k veršům a uměleckému přednesu. Významný hudební pedagog, který v roce 1962 stál u zrodu Lidové konzervatoře v Praze a byl jejím prvním ředitelem. Psal hudbu zejména pro rozhlas a pro film a v obou těchto oborech získal řadu domácích i zahraničních ocenění. V letech 1976 až 1992 vyučoval skladbu a hudební teorii na Pražské konzervatoři. Autor hudby všech žánrů od hudby taneční, scénické, filmové až po hudbu populární (vyšší populár, písně, šansony apod.) i hudby vážné (kupř. komorní hudby či vokální tvorby).



¹⁴Martínková a kol., 1985

Harry Macourek

Rodným jménem Karel Macourek (1923–1992) byl český dirigent, hudební dramaturg, sbormistr a hudební skladatel slovenského původu. Od dětství hrál na klavír a na varhany, základům hudební teorie se učil u J. Schreibra v Ostravě. Na pražské konzervatoři studoval v letech 1942-47 dirigování u M. Doležila a P. Dědečka a zároveň soukromě kompozici u V. Nováka. Působil jako skladatel a dramaturg Divadla satiry, korepetitor a dirigent Velké opery 5. května, sbormistr opery Národního divadla, umělecký vedoucí Souboru J. Fučíka (později ČVUT), dirigent a sbormistr Čs. státního souboru písní a tanců.

Poté byl vedoucím redaktorem malých hudebních žánrů a později ústředním dramaturgem hudebního vysílání Čs. rozhlasu v Praze. Byl všestranným hudebníkem, který během svého života skládal filmovou a televizní hudbu, písně, vyšší populár, skladby jazzového charakteru, komorní a symfonické skladby. Od roku 1985 působil jako pedagog na Lidové konzervatoři v Praze.



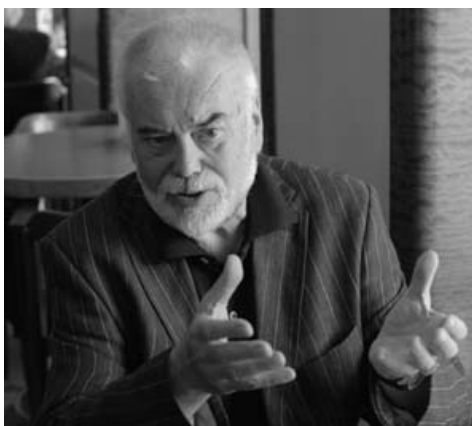
Věroslav Neumann (1931–2006)

Hudební tradice měla v rodině V. Neumanna hluboké kořeny, které sahají až mezi hudebníky zámecké kapely v Citolibech¹⁵. Prvním učitelem klavírní hry V. Neumanna byl J. Michl ve Slaném, Dvořákův žák. Ve studiu pokračoval dále soukromě u F. Maxiána (klavír) a J. Řídkého (skladba). Na vysoké škole se již orientoval pouze na skladbu, jeho profesorem na AMU zůstal J. Řídký (1950-54). Absolvoval v roce 1954 Mírovou symfonií pro smíšený sbor a orchestr. V dalších letech pracoval V. Neumann v řadě souborů jako sbormistr a umělecký vedoucí, byl zaměstnancem Českého hudebního fondu a poté se věnoval organizační práci a funkcím ve Svazu československých skladatelů. Od roku 1969 vyučoval teorii a skladbu na Lidové konzervatoři v Praze, občas vystupoval též jako klavírista. Neumannova vokální díla vynikají svoji originalitou a přitom vysoce efektivním použitím hudebních prostředků. Jeho sbor Soleils Couchants byl oceněn na mezinárodní sborové soutěži v Tours (1982).

¹⁵ Martínková. a kol., 1985

Ocenění však získal i na dalších soutěžích a festivalech (Varšava 1955, Helsinky 1962). Důvěrná znalost nástrojů, jejich možností a pedagogická zkušenost s mentalitou mladých instrumentalistů přivedly Neumanna k tvorbě instruktivních děl pro různé nástroje a komorní ansámby. K symfonické a komorní hudbě obrátil svoji pozornost až později, ve zralém tvůrčím věku. V jeho odkazu nalezneme však i díla operní a kantátová. Jako vynikajícího pedagoga jste ho mohli potkat později i na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze a později i na Pražské státní konzervatoři.

Karel Růžička (1940)



Studoval hru na akordeon na hudební škole v Tišnově. V letech 1953-61 pokračoval na brněnské konzervatoři, kde absolvoval hru na klavír u V. Vaňury a skladbu u T. Schaefera. Zpočátku se věnoval korepetování mládežnických pěveckých sborů a aktivně hrál na trubku a na klavír¹⁶.

V letech 1960 – 73 vyučoval na LŠU. Od roku 1974 je redaktorem malých hudebních žánrů Čs. rozhlasu v Brně a od roku 1978 dirigentem a uměleckým vedoucím profesionálního dechového souboru Starobrněnská 12, se kterým koncertoval i nahrával. Autorsky se uplatňuje především v oblasti zábavné a taneční hudby, okrajově píše jazzové skladby, ovlivněné swingem a scénickou hudbu pro rozhlas a kabaret. Později působil v řadě dalších renomovaných českých jazzových orchestrů i sólistů. Patří mezi nejznámější české jazzové muzikanty. Po absolutoriu vojenské služby čtyři sezony působil v orchestru Divadla Semafor, který vedl Ferdinand Havlík, druhou půlku šedesátých let strávil z popudu Karla Krautgartnera v Jazzovém orchestru Československého rozhlasu. V sedmdesátých letech hrál v souboru Jazz Celula Laca Decziho, později se souborem SHQ Karla Velebného. Zároveň s tím velmi často pohostinsky vystupoval i nahrával s mnoha předními jazzovými sólisty (Rudolf Dašek, George Mraz, Jiří Stivín, Rudolf Rokl) a orchestry (Pražský bigband Milana Svobody, Orchestr Gustava Broma, finský a dánský rozhlasový orchestr apod.).

¹⁶Martínková. a kol., 1985

Dodnes uznávaný hudební skladatel a pedagog, který vyučuje skladbu a hru na klavír na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze. Jako skladatel působí i v oblasti vážné hudby, komponuje vokální hudbu, komorní hudbu i skladby symfonické.

Milan Dvořák (1934)

Právem patří mezi naše významné hudebníky širokého zaměření, i když jako nejmilejší žánr pro svou osobu označuje jazz. Navštěvoval hudební školu Leoše

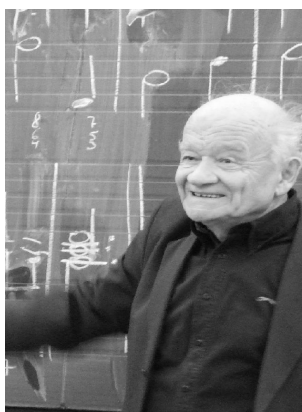


Janáčka, po maturitě však absolvoval elektrotechnickou fakultu ČVUT v Praze a získal titul inženýra. Jako profesionální pianista hrál v mnoha orchestrech (Zd Bartáka, Ferd. Havlíka ad.), byl uměleckým vedoucím doprovodné skupiny Hany Hegerové. Nahrál několik set snímků pro ČT, ČR (zde působil řadu let jako hudební dramaturg), Supraphon a Panton. Jako hudební skladatel se uplatňuje v mnoha hudebních oborech: šansony a písně,

scénická a filmová hudba (Zítřka to roztočíme, drahoušku, Pasáček z doliny), muzikály (Dáma v modrém), skladby pro cvičence, jazzové klavírní etudy (vycházejí jako hudebniny v mnoha reedicích tiskem). Jako interpret i hudební skladatel se řadí svou šíří stylového záběru k nejvšestrannějším osobnostem české hudební scény.¹⁷

¹⁷ Balejová, Marta: „Spolupráce“, 2009, najdete na:
<http://www.balejova.cz/spoluprace/spoluprace.html>

S těmito osobnostmi české hudební pedagogiky se Vít Clar setkal osobně. Jestli se osobně znal s panem profesorem Jaroslavem Herdenem, to s jistotou nemohu tvrdit, pouze vím, že pan Herden měl povědomost o Vítu Clarovi a o jeho skladatelské činnosti. Závěr této kapitoly věnuji jemu. Byl to nezapomenutelný pan profesor se svým osobitým humorem, přátelským vztahem ke studentům a s dobrou náladou. Nás studenty oslovoval „Maruško“ a to všechny, bez rozdílu pohlaví. Podíval se a řekl: „Pojď Maruško“ a „Maruška“ šla k tabuli. Takový byl pan profesor...



Jaroslav Herden (1931- 2010)

„Po maturitě absolvoval studium učitelství pro 9.-11. ročník jedenáctiletých středních škol (obor hudební výchova)¹⁷. Působil na různých středních školách a od roku 1964 spojil svou pedagogickou a vědeckou cestu s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze. Byl i pedagogem Pražské konzervatoře a Týnské vyšší odborné školy. Habilitoval se roku 1988 a vysokoškolským profesorem byl jmenován v roce 1997. V letech 1990-2001 byl vedoucím Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UK v Praze. Za jeho odborně i organizačně mimořádně fundovaného vedení katedra velmi rozšířila své pedagogické a umělecko-pedagogické aktivity. Na Pedagogické fakultě UK zastával řadu funkcí. Byl předsedou oborové rady doktorského studia, školitelem doktorandů a nositelem několika grantů. Působil i jako člen vědeckých rad PFUK a Univerzity J. E. Purkyně. Jako vysokoškolský pedagog se specializoval na problematiku dětského vnímání hudby, současné tvorby pro děti, sémantické analýzy hudby a harmonie u klavíru. Spolupracoval s hudební redakcí Československého rozhlasu a vyvíjel řadu dalších hudebně organizačních a publicistických aktivit. Prof. Herden představuje jednu z nejvýraznějších osobností v české hudební pedagogice posledních desetiletí. Vždy usiloval o maximální propojení výsledků teoretického výzkumu v oblasti hudební pedagogiky s vlastní pedagogickou praxí¹⁸.“

¹⁷ Ivan Poledňák: „Jaroslav Herden“, aktualizováno 19.1.2009, dostupné na: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=8715

¹⁸ Eduard Douša: „Nekrolog J. Herden“, Hudební rozhledy, 04/2010

4. PŘEHLED TVORBY VÍTA CLARA

V tvorbě tohoto českého skladatele nelze nevidět vliv jazzu a latinskoamerické hudby. **Vít Clar** je přičítán ke generační vrstvě amerických mimimalistů. Výčet skladatelových hudebních aktivit zahrnuje škálu od komorní a vokální tvorby, přes symfonickou a filmovou hudbu, až po oblast tzv. „vyššího populáru“.

Samostatnou kapitolu je věnuji přehledu tvorby Víta Clara. Jeho notová pozůstalost je uložena v Českém muzeu hudby a doposud není katalogizována. S ochotným a laskavým přístupem PhDr. Markéty Kabelkové jsem mohla s touto pozůstalostí pracovat a nahlédnout do partitur, skic a dalších materiálů. K doplnění tohoto přehledu jsem použila některé sborové archívy pěveckých sborů z Prahy, které prováděly Clarovy skladby a mají je dodnes v repertoáru. Byly to např. Smíšený sbor ČVUT, Vysokoškolský umělecký sbor Univerzity Karlovy, Pražský smíšený sbor, Komorní smíšený sbor Sanguis Novus a Kühnův dětský sbor. Podle dostupného přehledu tvorby¹⁸ je možné rozdělit Clarovo dílo do několika následujících kategorií:

4.1 Sborová duchovní hudba

A glezele lechajim

Ave Maria

Dávid mélech (Král David)

Madrigal (Veni, dulcis amica mea)

Sekvenciář (Sekvenciář Víta Clara)

I.. Victimae paschali laudes, II. Veni Sancte Spiritus, III. Lauda Sion

IV. Stabat Mater, V. Dies irae

Tři ukolébavky (pro tříhlasý dětský sbor)

datace: 12.11.1999

Valinčiny písničky (pro dětský sbor na slova Simony Mikoláškové)

1) Už bys toho mohl nechat, dešti, 2) Rytmika, 3) Zaklínadlo zimy,

4) Prázdninová osada, 5) Dneska vařím já!

A jidiše mame

Victimae paschali laudes

datace: 16.2.1993

¹⁹ Archiv Českého muzea hudby

Děti, řeka, les a louka – Cyklus dětských písní (1. Děti, řeka, les a louka,
2. Pohyb prospívá, 3. Nedovolte kazisvětům)

Květy na blatech date: 17.3.2001

(Malá kantáta pro mezzosoprán, mužský sbor a symfonický orchestr)

Yomi, Yomi (židovské písně)

Salve Sancta Caecilia

Bicinium aneb Tucet cvičení pro dva hlasy date: 16.11.1998

- duchovní -

Missa Carminum date: 1998

(obsazení soli - mezzosoprano, baritono), choro, symf. orch.,
organo

Narodil se Kristus Pán

Žalm Dvacátý Třetí

- komorní –

Aria

Con balsami peruviano – pro violu a klavír, pro violu a smyčce, pro violu,
kytaru a percuse, pro violu a komorní filharmonii

Flourish from an American Flowers (pro žesťový kvintet)

Go right (znělka KANu⁸)

Intrada a Chorus

La morceau de dialogue (pro flétnu, marimbu a akordeon, pro saxofon,
konc. kytaru a komorní smyčcový orchestr)

Largo z „Vánočního kvartetu“ (pro flétnu, housle , violu a violoncello)

Oratorio da sonar date: 1.9.2000

Preludio e Fuga (dechové trio)

Rondez – vous (pro flétnu a kontrabas)

S. O. S. Q. (15.4.1912) date: 19.3.1998

Signorina di fronte (Slečně odnaproti) – serenáda pro flétnu a kytaru, pro
flétnu solo a klavír (cembalo), pro flétnu, housle a kytaru

Vánoční kvartet

Znělka Prahy 7 (Go right!) (Ke 370. výročí bitvy na bílé Hoře)

date: 8.11.1990

²⁰ Archiv Českého muzea hudby

4.2 Skladby pro sólové nástroje

Dalšími hudebními útvary, které měly své důležité místo v Clarově tvorbě, jsou skladby pro sólové nástroje, např.:

- instrumentální sólové -

Interpolka – akordeon

Robinson´s – klavír

Sóla pianům – (1. regent, 2. Romance pro Kamilku – neúplné, skica)

To je láska – klavír

Danzas – 1. Mexicanos, 2. Cubana, 3. Argentino, 4. Brasileira

Pavana e Saltarelo – pro kytaru solo

4.3 Koncertní a orchestrální skladby

Největší podíl ve skladatelově odkazu mají skladby koncertní a orchestrální:

Concerto semiclassico (pro kytaru a smyčce) date: 8.1.2003

Interpolka

Phillis

Poco rubato

Ave Maria for Military Band

Byl´s má bój

Carneval

Con balsamo peruviano

Copacabana 60´(divertimento pro smyčce)

Kdyby všechny řeky světa

Když se psal rok raz, dva date: 29.6.1997

Pod čtyřcípou hvězdou (Hurrah nato)

Samba, samba date: 10.10.1976

Studijní particelly orchestrálních skladeb

Vítání, vítání

Waiang

Lienzo del Aztecatlan date: 18.4.1998

Valerie

Robinson´s Roan

Signorina di fronte date: 3.5.1991

Znělka Konzervatoře Jaroslava Ježka date: 15.11.1996

Dvě romantické písně – 1. Jako troska v světle bledém,
2. Jeruzalém zpustla, ni místo neznáno – na verš K. H. Máchy
Narodil se Kristus Pán
Elegie

datace: 16.11.1997

4.4 Ostatní tvorba

V menším, nikoli však zanedbatelném počtu najdeme ve skladatelově tvorbě také

- ***písně*** (zpěv s doprovodem klavíru)

Byl jednou jeden hrad

datace: 2.9.1989

Byl´s má bój

Dávid mélech (Král David)

Drej jiddiše Lídr (pro soprán, violu a koncert. kytaru)

Kdo chceš poznat víc

Kočka na dálnici

Kráska a zvíře – sonet duo

Mám svůj správný den

Mír okolo nás

Plavte s námi

Ruleta života (šanson)

Weswood Walk

Život je velký kolotoč

„Směs lidovek“ ad. skici (notový sešit)

Projdi se světem, Stál tady dům

- ***muzikál***

Svatba? Svatba!

- ***skici***

Zelený hájové (2x melodie + značky akordů)

Blues – 1) Lidové, 2) Podle Ellingtona, 3) „Mollové“,

4) Podle Ch. Parkera, 5) Běžné jazzové (značky akordů)

- ***varhanní skladby***

Regentschaftschema (sólový part)

Trois préludes organiques

²¹Archiv Českého muzea hudby

- *melodramy*

Hřebec Grošák

datace: 21.4.2003

Koniklec

Romance o černém hoři

(melodram podle básně F. G. Lorky v překladu skladatele)

Seifertiana

Vesmír (Melodram podle Marka Aurelia)

Rozmlouvání čtvrté

(z Písně písní Šalamounových Jana Amose Komenského)

4.5 Noty a texty

Většina notového materiálu, který se našel v pozůstalosti Víta Clara, se v archívu ČMH objevuje hned v několika provedeních, často se opakuje, najdete zde také několik skic a blíže neurčeného materiálu²², odbornou literaturu, časopisy, texty, nedopsané partitury. Partitury se velmi často opakují, najdou se mezi skladbami orchestrálními či sólovými, sborovými, komorními a duchovními. Autor nejednu skladbu napsal zpočátku pro sólový nástroj a později k ní připsal orchestrální doprovod. Nejsou bohužel uvedeny datace u všech skladeb. U některých titulů nelze tedy určit, kdy ta či ona skladba vznikla.

4.6 Ukázky hudby na CD *(najdete v příloze na konci práce)

/Žalm Dvacátý Třetí/, /Sekvenciář Víta Clara/ – záznam z koncertu z cyklu "Pocta české sakrální tvorbě" uskutečněného dne 9.10.2005 v kostele sv. Voršily v Praze, zpívá Vysokoškolský umělecký sbor UK. Záznam, mix a mastering nahrávky: Jan Tengler

/Ave Maria/– záznam z koncertu "Kühnův dětský sbor v Přítomnosti"²³ uskutečněném v kostele sv. Salvátora v Praze dne 13.4.2010, zpívá Kühnův dětský sbor, sbm. prof. Jiří Chvála. Záznam: Vít Janata, mix a mastering: Petr Hanzlík

²² Archiv českého muzea hudby

²³ Archiv Přítomnosti, společnosti pro soudobou hudbu

5. VYSVĚTLENÍ POJMŮ

Následující vysvětlení pojmů *sekvence* a *minimalismus* úzce souvisí s rozboru skladeb v praktické části této práce.

5.1 Sekvence

Sbírky sekvencí vznikaly od 9. století na půdě klášterů a dalších církevních institucí (hlavně ve francouzské a jihoněmecké oblasti) speciální pojmenování se však vytváří až později. V pramenech české provenience je výskyt latinského slova *sequencionarium* doložen k r. 1390, ve 2. polovině 14. století. Zde zřejmě existovalo několik sekvenciářů. Nejvýznamnější byl sekvenciář Arnošta z Pardubic (1363)²⁴, nazývaný *Liber sequentiarum* a uvádějící repertoár sekvencí zpívaných tehdy v Čechách. Z 16. stol. Pochází sekvenciář, který se dochoval v Rokycanech. V české muzikologické literatuře se památky tohoto typu uvádějí i pod názvem *sekvencionář*.

Sekvence je nejmladší liturgický zpěv. Má nepsalmodický původ a sama procházela svým vlastním vývojem.

Vznikla otextováním dlouhých melismat nad poslední slabikou slova *aleluja*. Sekvence se ve mši zpívaly při opakování *aleluja* po žalmovém verši (*aleluja – versus – aleluja*) před evangeliem. Ve mších bez *aleluja* následuje sekvence po *tractu*. Jejich styl se odlišuje od ostatních částí hlavně výstavbou melodie.



²⁴ Miroslav Hanuš: „Arnošt z Pardubic a jeho přínos pro rozvoj české hudební kultury“, 17.4.2005, naleznete na:

<http://www.kpp.iipardubice.cz/1113773946-arnost-z-pardubic-a-jeho-prinos-pro-rozvoj-ceske-hudebni-kultury.php>

5. 2 Stavba sekvence

V klasické sekvenci se vždy dva verše zpívaly na tutéž melodii, při tom se střídaly dvě poloviny sboru. Vznikla tak řada opakovaných versiklů, uvozená a zakončená jedním společně zpívaným veršem. Délka veršů značně kolísá. Existují však i a-paralelní sekvence bez opakovaných versiklů nebo s nepravidelnou stavbou, a dále také archaické sekvence s dvojitým cyklem, tj. s opakováním několika veršů.

5. 3 Dějiny sekvence

Klasická sekvence (cca 850 – 1050)

Vyskytovala se zejména v St.Gallen²⁵, Reichenau a v klášteře St. Martial de Limoges. Významnými autory jsou Notker Balbulus a Ekkehart ze St.Gallen, Hermannu, Contractus, Berno z Reichenau a Wipo Burgundský.

Rýmovaná sekvence (od 12.století)

Délka rytmus jsou shodné s klasickou sekvencí, rým nahrazuje asonanci. Jsou skládány nové nápěvy bez vztahu k aleluja. Nejvýznamnějším autorem je augustinián Adam ze Sv. Viktora u Paříže.

Strofická sekvence (od 13.století)

Je pokračováním rýmované sekvence. Autoři jsou Tomáš z Celana a Tomáš Akvinský.

Pro svou oblibu zaujímaly zvláště mladší sekvence v liturgii značný prostor, jejich počet dosáhl cca 5000. Tridentský koncil 16. století omezil jejich počet v oficiální římské mešní liturgii na čtyři :

- *Victimae paschali laudes* – velikonoční sekvence. Je připisovaná Wiponovi
- *Veni sancte spiritus* – svatodušní sekvence, připisovaná Stephanu Langtonovi
- *Lauda Sion* – ke slavnosti Božího Těla, připisována Tomáši Akvinskému
- *Dies irae* – užívána v requiem a připisována Tomáši z Celana

Roku 1727 byla povolena pátá sekvence,

- *Stabat Mater* – k svátku Sedmibolestné Panny Marie (15. 9.), připisována je františkánovi Jacoponu da Todi nebo Sv. Bonaventurovi

²⁵ Ulrich Michels, přeložil kolektiv autorů: 2000

5.4 MINIMALISMUS

V této části práce se vracím zpět ke kapitole 4. Přehled tvorby Víta Clara, kde uvádím, že **Vít Clar** je přičítán ke generační vrstvě amerických minimalistů. „Hudební **minimalismus** (též „minimální hudba“) je relativně moderní skladebná technika, velmi oblíbená skladateli v 60. - 70. letech 20. století. Inspirovalo jí v 50. letech původně výtvarné umění, především americké malířství (tzv. minimal art). Tento směr byl také aplikován v architektuře, designu, sochařství i filozofii. Je však třeba zdůraznit, že minimalismus v hudbě má jen formální příbuznost se stejným směrem v ostatních druzích umění, což asi je též důvodem, proč jeho skladatelé nemají mnohdy tento název v lásce a používají raději označení repetitivní, strukturální, modulární nebo periodická hudba.

Termín minimalistická hudba použil poprvé Michael Nyman v roce 1968. Minimální ovšem neznamena malé množství not nebo krátké trvání skladeb. Podle La Monte Younga se termín minimální týká záměrně použitého omezeného množství prostředků, například rytmických, harmonických nebo melodických prvků“.

²⁶ Příspěvatelé Wikipedie, Otevřená encyklopedie: „Minimalismus (hudba)“, 18.4.2011, najdete na: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Minimalismus_\(hudba\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Minimalismus_(hudba))

II. PRAKTICKÁ ČÁST

6. SBOROVÁ DUCHOVNÍ TVORBA VÍTA CLARA

6. 1 Sekvenciář

6. 1. 1 *Victimae paschali laudes*

Text: *Victimae paschali laudes, Amen alleluia, Amen alleluia* – Chval oběti velikonoční (Ať chválíš oběti velikonoční)

Sborová sazba: Soprán, alt, tenor, bas

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: VICTIMAE PAS - CHALI LAU - DES VICTIMAE PAS - CHALI. The Soprano part starts with a unison melody. The Alto part starts with a melody that is a pure fourth above the Soprano. The Tenor part starts with a melody that is a diminished fifth above the Soprano. The Bass part starts with a melody that is a diminished fifth above the Soprano. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, and *decresc.* and articulation marks like accents and slurs.

V prvním taktu jdou všechny hlasy unisono a navíc je zde použit zvláštní modus obsahující zmenšenou kvintu. Zvukovost tohoto místa proto zní velice středověce a odkazuje k chorálu. První dvoutaktový motiv je znovu opakován avšak dochází již k několika změnám:

1. Není již v unisonu. Nalezneme jej jen v sopránu a ostatní hlasy k němu tvoří kontrapunkt.
2. Je transponován o čistou kvartu výše. Avšak je zde zachován onen zvláštní interval zmenšené kvinty. Tento interval přináší zvláštní neukotvenost melodie. Pokud se podíváme na takt č. 3 tvar jeho melodie odpovídá taktu č.1.

²⁷ „S velkou pravděpodobností je k tomu vedla nemožnost kontrolovat přebujelou tvorbu sekvencí z věroučného hlediska. Těch pět sekvencí, které lze najít v dnešním graduálu (*Stabat mater, Victimae paschali laudes, Veni, Sancte Spiritus, Lauda Sion a Dies irae*), jsou méně než torzem druhdy proslulé a církví podporované tvorby.“ Hana Vlhová: *Nové formy středověkého jednohlasu*, in: *Harmonie* 2002/04, dostupné na: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Nove-formy-stredovekeho-jednohlasu~15~kveten~2002/>

Nalezneme zde však jeden zásadní rozdíl, který nám vysvětlí přítomnost intervalu zmenšené kvinty. Pokud budeme sledovat melodii od melodického vrcholu taktu č. 3 směrem dolů vznikne nám řada těchto tónů: *ges, f, es, des, c*. Jedná se o jeden z nepoužívaných a tudíž pouze teoretických středověkých modů (tzv. lokrický). Tento modus se vzhledem ke svému poněkud labilnímu centru nemohl používat, neboť jeho tónikou je zmenšený kvintakord.

První čtyři takty nám tedy utváří jakýsi malý ucelený díl. Na poslední době čtvrtého taktu začíná další malý díl. Jedná se o náznak sekvencí. Zde je toto slovo užito ne ve smyslu středověkých sekvencí ale spíše těch barokních. Dochází tedy k transpozicím nějakého modelu. Tím modelem je zde postup čisté kvarty směrem vzhůru, avšak dochází i k transpozicím kontrapunktujících protihlasů.

The image shows a handwritten musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time and features Latin lyrics. The lyrics are: *LAU - DES VIC - TI - VIC - TI VIC -* (Soprano), *LAU - DES VIC - TI VIC - TI -* (Alto), *- DES VIC - TI VIC - TI* (Tenor), and *LAU - DES VIC - TI - MAE VIC - TI - MAE VIC -* (Bass). The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *decresc.*, and a fermata over the final note of the Soprano part. The notation is in a single system with four staves.

Tento úsek se opakuje ještě jednou a to od poslední doby taktu č. 8 do taktu č. 12. Poté následuje další malý díl, který tak trošku připomíná návrat k dílu *a*, což je způsobeno podobným tvarem vývoje melodie, unisonem i středověkým modelem, který zde opět vystřídává ony náznaky barokních sekvencí.

7

TI - MAE PAS-CHA - LI LAU - DES VIC - TI - VIC -
cresc.
 - MAE LAU - DES VIC - TI -
 - MAE LAU - DES VIC - TI -
cresc.
 TI - MAE PAS-CHA - LI LAU - DES VIC - TI - MAE VIC -

10

TI - VIC - TI - MAE PAS-CHA - LI LAU - DES
 VIC - TI - MAE PAS-CHA - LI LAU - DES
decresc.
 VIC - TI - MAE PAS-CHA - LI LAU - DES
 TI - MAE VIC - TI - MAE PAS-CHA - LI LAU - DES

Vzorec

První dva takty bych označila jako α a další dva jako α' od poslední doby taktu č. 4 začíná β , která má čtyři takty. I tento díl se opakuje a to od 8 do 12 taktu – β' .

13
 A - MEN A U E - LU - IA A - MEN A U E - LU - IA
 A - MEN A U E - LU - IA A - MEN A U E - LU - IA
 A - MEN A U E - LU - IA A - MEN A U E - LU - IA
 A - MEN A U E - LU - IA A - MEN A U E - LU - IA

V taktu č. 13 přichází nový díl o kterém jsme říkali, že se podobá alfě a že tak trošku simuluje kodu. Je to ale γ , má dva takty a opakuje se.

$\alpha \alpha' \beta \beta' \gamma \gamma$

Použila jsem řecká písmena a to z toho důvodu, že díly jsou opravdu malé. Dvoutaktový motiv nemůžeme brát jako samostatný díl, i když ve výsledku takovouto funkci v celkovém vyznění skladby má.

6. 1. 2 *Veni sancte spiritus*

Veni Sancte Spiritus – „Přijď svatý Duchu“

Soprano
 VE NI SANCTE SPIRI-TUS VENI SANCTE SPIRI-TUS
 Alto
 VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI SANCTE SPIRI-TUS
 Tenor
 VE NI SANCTE SPIRI-TUS VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI SANCTE
 Bass
 VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI SANCTE

Tato část je výrazná svoji hybností. Základním rytmickým modelem je zde skupinka šesti not osminových a jedné noty čtvrt'ové. S tímto modelem se pak samozřejmě na základě motivické práce pracuje a proto je pozměněn například v podělení některé z osmin na dvě noty šestnáctinové a nebo v prodloužení noty čtvrt'ové či její následné dělení na notu osminovou a dvě šestnáctinové.

Jako první nastupují bas a tenor. Hlasy jsou v unisonu. Po dvou dobách se imitačně připojí alt se sopránem, taktéž v unisonu. Stejně tak jako v předešlé

skladbě, zde nalezneme některé dílčí díly natolik malé, že je nelze označit jinak než řeckým písmenem. První tři takty tedy označíme jako díl α .

α

VENI SANCTE VE-NI SAN - CTE VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI

VENI SANCTE VE-NI SAN - CTE VENI SANCTE SPIRI-TUS

VENI SANCTE VE-NI SAN - CTE VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI

VENI SANCTE VE-NI SAN - CTE VENI SANCTE SPIRI-TUS

β

VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI SANCTE VE-NI SAN - CTE

VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI SANCTE VE-NI SAN - CTE

VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI VENI SANCTE VENI SAN - CTE

VENI SANCTE SPIRI-TUS VENI VENI SANCTE VE-NI SAN - CTE

To Coda

VENI SANCTE SPIRITUS VENI VENI SANCTE SPIRITUS VENI SANCTE SPIRITUS *mf*

VENI SANCTE SPIRITUS *cresc.* VENI SANCTE SPIRITUS *decresc.* VENI SANCTE SPIRITUS *decresc.*

VENI SANCTE SPIRITUS VENI VENI SANCTE SPIRITUS VENI SANCTE *mf*

VENI SANCTE SPIRITUS VENI SANCTE SPIRITUS *meno mosso* VENI SANCTE

Od čtvrtého taktu začíná díl β . Má čtyři takty a doslovně se opakuje. Od taktu dvanáct nalézáme díl, který se velice podobá dílu alfa. Nalezneme zde stejný rytmický motiv. Tentokrát nejprve nastupují soprány a alty. Po dvou dobách se přidávají tenory a basy. Tento díl bych označila jako α' .

(Quasi rubato)

VE - NI SANCTE VENI SANCTE SPIRITUS *molto rit.* VE - NI VENI SANCTE

VE - NI SANCTE *cresc.* VENI SANCTE SPIRITUS *mf cresc. molto rit. decresc. mp* VE - NI SANCTE *cresc.*

SPIRITUS VENI SANCTE SPIRITUS *molto rit.* VE - NI SANCTE

SPIRITUS VENI SANCTE SPIRITUS VE - NI VENI SANCTE

16 *molto rit.* (Al tempo)

VE - NI VENI SANCTE VENI SANCTE SPI - RI - TUS

VE - NI SAN - CTE VENI SANCTE SPI - RI - TUS

VE - NI SAN - CTE VENI SANCTE SPI - RI - TUS

VE - NI SAN - CTE VENI SANCTE SPI - RI - TUS

D.C. al e pei Coda

⊕ Coda 19

VENI SANCTE SPI RI - TUS

VENI SANCTE SPI RI - TUS

VENI SANCTE SPI RI - TUS

VENI SANCTE SPI RI - TUS

⊕

V patnáctém taktu přichází kontrastní hudba, který je navíc oddělena dvojčárkou a je v naprosto odlišném tempu. Tento jakýsi symbol spočínutí má dokonce i jinou tóninu. Tento díl má čtyři takty a lze jej označit jako γ . Poté následuje návrat na začátek a směřování skladby ke kodě. Celý vzorec je tedy tento:

$\alpha \beta \beta \alpha' \gamma$ (D. C. al coda)

6. 1. 3 *Lauda Sion*

Text: *Lauda Sion Salvatore* – „Chval Sione Spasitele“

Tato sekvence začíná imitační technikou. Imitace zde projde ve všech hlasech. Základem je motiv složený z vyplněné mollové tercie a návratu k centrálnímu tónu.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Soprano part starts with a whole note G4. The Alto part starts with a whole note E4. The Tenor part starts with a whole note G3. The Bass part starts with a whole note E3. The lyrics "LAU - DA - SI - ON -" are written below the notes. Dynamics include "p cresc." and "decresc."

V prvním díle nám vznikne jakási pomyslná kadence. Sekvenci otevírá alt. Motivem *e, fis, g, e* charakterizuje svoji tóninu jakožto *e moll*. (Můžeme uvažovat i o dórské. Tedy vzhledem k tónu *cis* v nástupu sopránu, ale to bych spíše viděla jako výsledek konstrukce.) Jako druhý nastupuje bas. Imitačně napodobuje alt, avšak funkčně se pohybuje na spodní dominantě (tedy subdominantě – *a, h, c, a* = náznak akordu *a moll* – tedy jeho vyplněné tercie). Třetím imitačním hlasem je soprán nastupující na mollové dominantě – (*h, cis, d, h* = akord *h moll* - ve vztahu k *e moll* je to dominanta).

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are "ON LAU-DA LAUDA SI-ON". The score includes dynamic markings such as *decresc.*, *cresc.*, and *mf*. The Soprano part starts with a fermata over the first measure. The Alto part has a fermata over the first two measures. The Tenor part has a fermata over the first measure. The Bass part has a fermata over the first measure. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Poslední nástup je v tenoru, který jakoby přicházel z jiného světa. Motiv s mollovou tercií, který byl základem předešlých třech imitací je zde přetaven do tercie velké (f, g, a, f) navíc co se funkčnosti týče tento akord nepatří do klasické kadence. Základním tónem je frygická sekunda. Akord f, a, c se v e moll dá vysvětlit z hlediska funkčnosti jako frygický. Tento fakt ale nic nemění na tom, že nástup tenoru působí nejexpresivněji.

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are "SALVA TO-REM LAUDA SI-ON SALVA TO-REM". The score includes dynamic markings such as *sim.*. The Soprano part has a fermata over the first measure. The Alto part has a fermata over the first two measures. The Tenor part has a fermata over the first measure. The Bass part has a fermata over the first measure. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

10

LAUDA SI - ON SAL - VA - TO - REM
decresc. *mp*

LAUDA SI - ON SAL - VA - TO - REM
decresc. *mp*

LAUDA SI - ON SAL - VA - TO - REM
decresc. *mp*

LAU - DA SI - ON SAL - VA - TO - REM

13

LAU - DA SI - ON SAL - VA - TO - REM A -
p cresc. *cresc.* *mf* *f rit. cresc.*

LAU - DA SI - ON SAL - VA - TO - REM A -
p cresc. *cresc.* *mf* *f rit. cresc.*

LAU - DA SI - ON SAL - VA - TO - REM A -
p cresc. *cresc.* *mf* *f rit. cresc.*

p LAU - DA SI - ON SAL - VA - TO - REM A -
cresc. *cresc.* *mf* *f rit. cresc.*

16

MEN

MEN

MEN

MEN

První tři takty označíme opět jako alfa. Čtvrtý takt tvoří jakýsi předěl a od pátého taktu, do taktu č. 12 nacházíme betu. Následuje opět motiv z alfy, který tentokrát má spíše kódový charakter.

Vzorec bude asi takto:

$\alpha \beta \alpha$ (ka)

Nevím k čemu se přiklonit. Buď $\alpha \beta \alpha$, a nebo $\alpha \beta \kappa \alpha$ – jako že koda s indexem alfa. Index znamená, že v rámci tohoto dílu (tedy kody) je použit materiál z alfy.

6. 1. 4 *Stabat mater*

Stabat mater dolorosa - „*Stála Matka bolestná*“

Stabat mater je jedna z dodatečně povolených sekvencí v souvislosti s Tridentským koncilem.

Legato *mp*

STA-BAT MA-TER STA - BAT STA - BAT MA - TER DO - LO-RO - SA STA - BAT MA - TER

STA-BAT MA-TER STA - BAT STA - BAT MA - TER DO - LO-RO - SA STA - BAT MA - TER

STA - BAT STA - BAT STA - BAT MA - TER DO - LO-RO - SA STA - BAT MA - TER

STA-BAT MA-TER STA - BAT STA - BAT MA - TER DO - LO-RO - SA STA - BAT MA - TER

První perioda této skladby je dosti nesymetrická dělí se na 4 + 2. Tímto nám vznikne díl **a**, který není příliš uzavřený.

mf

STA - BAT STA-BAT MA - TER STA-BAT MA - TER STA-BAT MA - TER STA-

STA - BAT STA-BAT MA - TER STA-BAT MA - TER STA-BAT MA-

STA - BAT STA-BAT MA - TER STA-BAT MA - TER STA-BAT MA - TER

STA - BAT STA-BAT MA - TER STA-BAT MA - TER STA-BAT MA-

Plynule vstupuje do dílu **b**, který začíná v taktu č. 7 s tím, že zdvih má na poslední době předešlého taktu. Již vizuálně je zde možné určit, že se jedná o nový díl. Zvukově se tento díl projevuje opět nápodobou barokních sekvencí. Základem je imitačně zpracovaný motiv vyplněné vzestupné tercie. (Stejný motiv se stal základem části Lauda Sion) Tento motiv je zde transponován a posouván a proto toto místo působí tak sekvencovitě. Díl se může označit jako **b** a je symetricky složené (4+4).

10

Druhá polovina dílu **b** není tolik imitační. Tenor je zde prokomponovanější a bas se chová více funkčně a utvrzuje zde harmonii.

15

V patnáctém taktu přichází opět díl **a**, který je složen symetricky 4+4 a uzavírá celou skladbu.

STA - BAT MA - TER STA - BAT MA - TER DO - LO - RO - SA

STA - BAT MA - TER STA - BAT MA - TER DO - LO - RO - SA

STA - BAT MA - TER STA - BAT MA - TER DO - LO - RO - SA

STA - BAT MA - TER STA - BAT MA - TER DO - LO - RO - SA

Vzorec:

a b a

6. 1. 5 *Dies irae*

Text: *Dies irae, dies illa, solvet seclum in favilla* „Den hněvu, onen den“

Tato sekvence se odehrává v několika rovinách. Tenorový a basový part jsou vesměs založeny na ostinátním opakování melodicko–rytmických motivů. Pro tenor se stal charakteristickým motiv vzestupné malé tercie a jeho chromatické vedení zpět k výchozímu tónu. Jedná se tedy o tóny **b, des, c, ces**. Motiv se pohybuje ve čtvrt’ových hodnotách, čímž si nastavuje určité osobité časové pásmo.

DI - ES I - RÆ DI - ES I - RÆ DI - ES I - RÆ DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA

DI-ES I-RÆ DI-ES I-LLA DI-ES I-RÆ DI-ES I-LLA DI-ES I-RÆ DI-ES I-LLA DI-ES I-RÆ DI-ES I-LLA

Basový ostinátní motiv je založen na intervalu sestupné velké tercie (c, as), který je z dále z každé strany o půl tónu rozšířen na interval zmenšené kvinty. (des, g). Motiv se pohybuje v hodnotách osminových. Takže jeho hudební čas utíká dvakrát rychleji. Prvních pět taktů se dá pojmout jako introdukce a můžeme je označit jako **i**.

mp *sempre cresc.*

DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA

DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA

DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA

DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA

V taktu číslo šest nastupuje díl **a**. Ostinátní motivy tenoru a basu jsou zde doplněny o dvě chromatické melodie jdoucích v půlových hodnotách. Objevuje se de třetí časové pásmo. Jakoby teď všechny tři plynuly paralelně vedle sebe. Altová melodie je navíc ozdobena ještě několika melismatickými seskupeními osminových a šestnáctinových not. Stále mi bylo divné, že celé místo zní tak stísněně. Je to dáno výběrem intervalů.

10

SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA

SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA

DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA

SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA

Melodie sopránu a altu mezi takty č. 6 – 13 neobsahují jiný intervalový postup než malou sekundu!!! Navíc se jedná o zrcadlovou konstrukci. Melodie postupují zrcadlově k sobě a nebo od sebe. (S výjimkou oněch melismat. Zde nás zajímá pouze jejich základní tón – tedy g). Tato plocha je dílem **a**.

ff 15 *poco rit.* *a tempo* *p* *cresc.*

DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA SOL - VET SÆ - CLUM

DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA SOL - VET SÆ - CLUM

DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA

DI - ES I - RÆ DI - ES I - LLA SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA

20

IN FA - VI - LLA DI - ES I - RAE
 IN FA - VI - LLA DI - ES I - RAE
 SOL - VET SÆ - CLUM IN FA - VI - LLA DI - ES I - RAE DI - ES I - RAE
 SOL-VET SÆ-CLUM IN FA - VI-LLA DI-ES I-RÆ DI-ES I-LLA DI-ES I-RÆ DI-ES I-LLA

Takty č. 14-17 přichází s úderným vyústěním první plochy. Ty nejmenší intervaly, tedy malé sekundy, vystřídaly kvintové a kvartové skoky, které ba třeba v barokní symbolice a afektové teorii symbolizovaly zvolání. Tato plocha tedy nechává vynít význam textu. Vzhledem k její důležitosti ji nelze brát jako spojku, ale vzhledem k jejímu malému rozsahu ji musíme označit jako β . V taktu číslo 18 opět přichází malé **a**, které je transponované o velkou sekundu výše. Hlasy si zachovávají své charakteristické motivy a postupy. To znamená, že tenor má opět malou tercii s půltónovými sestupy, Bas postupuje s ostinátním osminovým motivem. Alt a soprán jdou opět zrcadlově proti sobě a opět obsahují pouze malé sekundy. Tedy až na jednu výjimku a domnívám se, že je v tisku chyba. Tedy vzhledem k celé stavbě skladby by podle mého názoru měl být v taktu č. 18 v altech tón **a** a ne **as** jak je uvedeno. Narušuje to onu zvukovost malých sekund a nabourává to celý systém konstrukce skladby.

25

Sostenuto ($\text{♩} = 72$)

DI - ES I - RAE A - LLE - LU - IA A - LLE - LU-
 DI - ES I - RAE A - LLE - LU - IA A - LLE - LU-
 DI - ES I - RÆ DI - ES I - RÆ DI - ES I - RÆ A - LLE - LU - IA A - LLE - LU-
 DI-ES I-RÆ DI-ES I-LLA DI-ES I-RÆ DI-ES I-LLA A - LLE - LU - IA A - LLE - LU-

IA
 IA
 IA
 IA

V taktu č. 27 přichází koda, která má čtyři takty.

Vzorec:

i a β a' k

6.2 AVE MARIA

Sborová sazba: Soprán1, Soprán 2, Alt

Analýza skladby:

Úvodní sbor Ave Maria představuje introdukční plochu v tónině *C dur*, která se vztahuje harmonicky k latentně tonické *f moll*, popř. závěrečné *F dur*, která by mohla odkazovat na bachovský závěr mollových skladeb, který bývá obvykle v *dur*.

Skladba má tři větné díly, první začíná v 5. taktu („Dominus“) v tónině *As dur*, která je k lat. tónice *f moll* (popř. *F dur*) ve vztahu *VI. stupně*. Zároveň tato tónina (*As dur*) by mohla být tonickou a v tom případě dominantou *Es dur*, která se ve všech třech částech vyskytuje. Skladba začíná introdukcí v *C dur* a končí závěrem v *F dur*. Vnitřní dění je na ploše převážně *As dur* a *f moll*.

Forma:

Introdukce (1. – 4. takt)

Ave Maria Vit Clar (1936)

Largo
mp

SOPRANO 1
A - ve Mari - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

SOPRANO 2
p A - ve A - ve A - ve *mp* A - ve A - ve Do - mi - nus

ALTO
p A - ve A - ve A - ve *mp* A - ve A - ve Do - mi - nus

PIANO
Largo
mp

C dur, motivický materiál se v tomto znění již ve skladbě neobjeví, doslovná nebo patrnější práce s ním se ve skladbě již nevyskytuje. Důležitá je přímá vazba se závěrem (*F dur*), k němuž má dominantní vztah. Taktéž k tónině *f moll*, popřípadě *As dur*, se kterou je terciově příbuzná. *As dur* zde také může plnit funkci *VI. stupně* v *f moll*. Tento postup je veden přes *sekundakord C*, na druhé osmině první doby pátého taktu.

1. díl (5. – 9. takt)

As dur. Tato tónina se během těchto pěti taktů dostatečně usadí pomocí zřetelných kadencí.

T, T6, S, II., VI., II., a zmenšený kvintakord z tónů *d – f – as*, který zastává funkci *mimotonální dominanty* k dominantní *Es dur*, která se v plném znění objeví až na konci 9. taktu. V předchozích případech – první doba sedmého a první doba osmého taktu, je zamlčena tercie (tón *g*), která je nahrazena tónem *f*. I přesto působí prakticky jako dominantní prvek.

9

S. 1
e - ri - bus

S. 2
e - ri - bus

A.
e - ri - bus Et be-ne-dic - tus fruc - tus etc.

PNO.
pp sempre cresc.

2. díl (10. – 19. takt)

12

S. 1
Et be-ne-dic-tus fruc-tus etc.

S. 2
Et be-ne-dic-tus fruc-tus etc.

A.
Et be-ne-dic-tus fruc-tus etc.

PNO.
mp sempre cresc.

F moll, do které je modulováno z minulé *As dur* průtažným tónem v basu (klavír tón *e*). Ač je z hlediska klasické harmonie zřejmé, že jde o variantu VI. Stupně (klamný spoj) ve vztahu k *As dur*, může toto být bráno i jako II. stupeň *Es dur*. I přes zjevný náznak modulace přes basový tón *c* v klavíru se nabízí i varianta skoku do *f moll* přímo. V obou případech zní nástup tohoto dílu v *f moll* kompaktně vzhledem k předchozímu harmonickému dění.

16 *mf* *rit.* *f* *accel.*

S. 1
ven-tris Tu - i Je - sus

S. 2
ven-tris Tu - i Je - sus

A.
ven-tris Tu - i Je - sus

PNO. *mf* *rit.* *accel.*

Celá tato část až do taktu šestnáct je v *f moll*, úvodní motiv je vrstven ve hlasech sboru každý následující vždy o tercii výš až k akordu nónovému v taktu č. 16, druhá a třetí doba (tony *f – as – c – es – g*). V taktech 17 – 19 proběhne spojovací část, k části třetí, ve které (17. takt) je opět připomenuta harmonie části první, tedy kadencí jež odkazuje k *Es dur*. Tedy z *Es*⁷ až ke spoji *g – b – f – g – des*, který připraví příchod *C dur* (takt 18) k opětovnému návratu *f moll* v dílu třetím. Tímto se jeví v rámci celé skladby tónina *f moll* jako převažující v použitém harmonickém materiálu.

3.díl – *meno mosso* (20. – 31. takt)

Musical score for the third part of the *meno mosso* section (measures 20-31). The score is for Soprano 1 (S. 1), Soprano 2 (S. 2), Alto (A.), and Piano (PNO.). It features a melodic line for the vocalists and a piano accompaniment. The tempo is *Meno mosso* and the dynamics are *mf*. The lyrics are "Sa-n-cta Ma-ri-a Ma-ter De-i".

Charakteristickým prvkem prvních taktů této části je sestupný melodický motiv (*as, g, f – poté f, es, des a des, c, b*) – ve chvíli, kdy se na konci třetího taktu opět objeví dominantní prvek *Es dur*, který slibuje možný příchod *As dur* – je na ploše třech taktů (takty 23 – 25) vystavěn na prodlevě střídavého basového tónu *as – b* vystavěna harmonicky zajímavá plocha latentní *es moll*, což by byla mollová dominanta k *As dur*.

23 *mf* *p*

S. 1
o - ra pro no - bis pec-ca-to-ri-bus o - ra pro no - bis

S. 2
o - ra pro no - bis pec-ca-to-ri-bus o - ra pro no - bis

A.
o - ra pro no - bis pec-ca-to-ri pec-ca-to-ri bus o - ra pro no - bis

PNO. *p*

V taktu 26 nastoupí opět *Es dur* s rafinovaným přechodem do tóniny *C dur*, která připravuje závěr v *F dur*. Spojitost vztahu *As dur* s *es moll* se závěrem je ve vztahu mollová dominanta a tónika opět zajímavě proveden v závěru, kde se střídá mollová subdominantu *b moll* (přesně *b moll*⁹₇ – tedy tóny *b – des – f – as – c*) a dominantou k závěru – *C dur*. (Tento akord, tedy nónový mollový akord je použit už v druhé části – *f*⁹₇ – v závěru – 16. takt.)

26 *mp poco a poco rit.*

S. 1
pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra

S. 2
pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra

A.
pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra

PNO. *mp poco a poco rit.*

28

S. 1
mor - tis nos - trae A - men

S. 2
mor - tis nos - trae A - men

A.
mor - tis nos - trae A - men

PNO.
Ped.

Melodika a harmonie:

Skladba začíná vzestupným motivem který ukrývá latentní sextakord C dur s průchozím tónem *f*. Už tento fakt popírá větší souvztažnosti s použitím palestrinovského (nebo jiného stylu staré hudby) i když mnohé části (až tedy přes použitý zápis osminových not, který by byl pravděpodobně ve starém stylu v hodnotách čtvrt'ových) tyto znaky mají. Hudba často plyne za pomoci použití malých skoků – tercií, tu a tam kvart či většího skoku, nebo sekund, které jsou nejčastější. V části druhé je pohyb melodie založen na terciových postupech narůstajícího akordu *f moll*. I přes nepopíratelnou melodickou bohatost je zde nejsilnějším a nejpodstatnějším hudebním činitelem harmonie, tedy plynulé spojování akordů a ploch z nichž je skladba vystavěna. Hudba víceméně statická, klavír použit téměř výhradně jako podpurný činitel. V taktách 18, 19 a 29 se objeví v klavíru trylkování, které s použitým stylem příliš nekoresponduje. To především proto, že je to zde řídký fakt a ani v partu sboru se nic podobného neobjeví.

V taktu č. 24 je ještě jedna odlišnost v zápise a nahrávce a to v partu altu, který na nahrávce má na třetí době osminovou pomlku, pak dvě šestnáctinové noty (*des*) a poslední dvě osminy souhlasí se zápisem. Je dost možné, že noty, které jsem měla k dispozici, nejsou finální verzí nebo obsahují chyby.

Celkově je použita harmonie nejbližší hudbě romantismu s uvolněnějším použitím spojů s celkově převládající konsonantní složkou. Použitý harmonicko – melodický materiál je i v souladu se snadnými provozovacími nároky sborové literatury, vycházející z víceméně diatonického cítění jednotlivých ploch.

Homofonní vedení hlasů trvá po celou dobu skladby vyjma třech taktů třetí části (20 – 22 takt) kde je použita imitace úvodního motivu.

Melodika je zde víceméně diatonická, vystavěna z materiálu tóniny, ať už stupňovitě nebo opisující akordický materiál.

7. INTERPRETAČNÍ ANALÝZA

K uvedeným skladbám v praktické části této práce jsem měla k dispozici zvukové nahrávky. Většina z nich je z archívu Přítomnosti – společnosti pro soudobou hudbu a z archívu Petra Hanzlíka, který byl nějaký čas jejím místopředsedou. Tyto budou přiložené v části „Přílohy“. Skladbu Sekvenciář Víta Clara provedl mj. i *Pražský smíšený sbor* pod vedením M. Košlera. Tato nahrávka je k dispozici v archívu ČRo v Praze. Koncertní činnost Pražského smíšeného sboru se orientuje především na hudbu 20. a 21. století.

V první ukázce (track 1) můžeme slyšet *Vysokoškolský umělecký sbor UK* pod vedením Jakuba Zichy. Vysokoškolský umělecký soubor Univerzity Karlovy v Praze (VUS UK) je předním českým neprofesionálním sborovým tělesem složeným především ze studentů, absolventů a zaměstnanců Univerzity Karlovy a ostatních pražských vysokých škol. Vznikl již v roce 1948 a je tak vůbec nejstarším českým akademickým sborem. Tento sbor se zhostil interpretace skladby velmi dobře, jak intonačně, tak výrazově.

Smíšený sbor ČVUT provedl v roce 1996 pouze první tři části Sekvenciáře a sice *Victimae paschali laude*, *Veni Sancte Spiritus* a *Lauda Sion*. Další dvě části – *Stabat mater* a *Dies irae*, Vít Clar zkomponoval až po roce 2000. Jako tehdejší sbormistr tohoto sboru jsem měla možnost dirigovat ony první tři části. Sbor ČVUT byl sborem zavedeným, nicméně amatérským a potýkal se zejména s intonací

některých částí. V části *Veni Sancte Spiritus* to byly hlavně chromatické postupy, složité spoje mezi některými takty, zvláště když jedna část modulovala z jedné tóniny do druhé, např. v taktu č. 14, kdy sbor končí akordem $a - es - ges - c$ a pokračuje taktem č. 15 – *Meno mosso* (*Quasi rubato*) na $h - d - f - h$.

S podobnými obtížemi se potýkal i sbor *Sanguis Novus*, který provedl celý *Sekvenciář* na koncertu *Přítomnosti*, společnosti pro soudobou hudbu, za přítomnosti autora v Pálffyho paláci v roce 2009. Tento sbor vznikl v roce 1997 a má ve svém repertoáru *Sekvenciář Víta Clara*, skladbu *Salve Sancta Caecilia* a také skladby žáků Víta Clara. Těmi jsou např. Petr Hanzlík a jeho skladba *Magnificat*, nebo Ladislav Firsov a jeho skladby *Krásná kočka* a *Víno milenců*.

Ve druhé ukázce (track 2) můžeme slyšet skladbu *Ave Maria* v provedení *Kühnova dětského sboru* pod vedením sbormistra a profesora Jiřího Chvály. Nahrávka tohoto vynikajícího dětského pěveckého sboru byla pořízena na koncertu *Přítomnosti* v roce 2003. Toto provedení považuji za velmi čisté a pěvecky procítěné. Velkou záhadou je jen poslední tón klavíru, kterým je v notách tón e^1 , nicméně z nahrávky zní f^1 . V obou případech, ať už v možnosti, že by zazněl psaný tón, který může být chybou tisku, opisu nebo tento znějící výsledek bude výsledný akord uspokojivý. Lze se domnívat a přiklonit se k možnosti že jde o chybu v opisu či tisku.

8. ZÁVĚR

Snažila jsem se zpracovat téma, které jsem si vybrala. Ve své práci vzpomínám na Víta Clara jako na pedagoga a hudebního skladatele, který zemřel 24. února 2010. Nebylo snadné zpracovat jeho pozůstalost. Všechno bylo velmi čerstvé. Jeho rodina mi vycházela vstříc a poskytla všechny dostupné informace. Podle dohledatelných dokumentů a dalších pramenů jsem sestavila jeho životopis a vypracovala přehled jeho tvorby. Vybrala jsem si některé duchovní sborové skladby a zabývala jsem se jejich analýzou. V neposlední řadě jsem zavzpomínala na kolegy Víta Clara, zejména hudební skladatele a pedagogy současnosti. Zmínila jsem se o jejich životě a vyzdvihla jsem výsledky jejich důležitého pedagogického působení. Byla to bezpochyby zajímavá práce, měla jsem možnost seznámit se podrobněji a ještě víc se sblížit s tvorbou Víta Clara. I když jeho dílo není příliš rozsáhlé, najdeme jeho skladby v nejednom notovém archivu významných pěveckých těles, od sborů dětských až po sbory komorní a smíšené. Na Víta Clara stále vzpomínají nejen kolegové, ale hlavně jeho žáci a studenti z Konzervatoře Jaroslava Ježka v Praze. Vít Clar ovlivnil profesní životy nejednoho muzikanta, zpěváka či instrumentalisty. Nejen jeho duchovní sborová tvorba měla, má a bude mít vliv i nadále na početnou obec pěveckých sborů v Praze i mimo ni. Na závěr bych chtěla poděkovat jménem svým a jménem jeho žáků a studentů za to, že byl vynikajícím pedagogem a osobností, na kterou se nezapomíná. „Děkuji pane profesore“. Tuto práci zároveň věnuji panu Clarovi in memoriam...

9. RESUME

Bakalářská práce je zaměřena na život a dílo Víta Clara. V práci byly použity ukázky ze sborové duchovní tvorby, byly shrnuty kompoziční prostředky. V závěru práce je zhodnocení vybraných skladeb z hlediska interpretačního. Pozornost byla věnována významným českým osobnostem současnosti v české hudební pedagogice posledních desetiletí.

Nemalou překážkou byl stav pramenů a nedostatek dohledatelných materiálů, stejně tak i čekání na zpracování notové pozůstalosti. Naopak byly potěšitelné postřehy a odpovědi kolegů a Clarových studentů, zejména jejich milé vzpomínky na nezapomenutelného skladatele a pedagoga. Tato práce je věnována památce Víta Clara im memoriam.

9. RESUME

This thesis focuses on the life and work of Vít Clar. It presents some examples of sacred music for choir and summarizes Clar's musical composition elements. The last chapter evaluates selected compositions from the interpretation point of view. This text also pays attention to significant Czech personalities in contemporary musical education of several past decades.

Work on this thesis was considerably hampered by the poor conditions of resources and the lack of available materials as well as by the duration of Clar's score estate's processing. On the other hand, observations and answers of Clar's colleagues and students, and particularly their kind memories of this unforgettable composer and teacher, represented the enjoyable work on this text.

10. LITERATURA, EDICE, ZVUKOVÉ NAHRÁVKY

1. DORUŽKA, L.: *Panoráma populární hudby 1918/1978 aneb nevšední písničkáři všedních dní*. Praha 1981. Vydala Mladá fronta jako svou 4338. publikaci, Edice Máj.
2. FUKAČ J., VYSLOUŽIL, J.: *Slovník české hudební kultury*. Praha 1997. Vydala a.s. EDITIO, Supraphon, Praha 2, redaktor Petr Macek.
3. HUDEBNÍ ROZHLEDY 04, 2010, ročník 63, Vydává Společnost hudební rozhledy, člen AHUV
4. KOLEKTIV AUTORŮ, MARTÍNKOVÁ, A.: *Čeští skladatelé současnosti*. Praha 1985. Panton
5. KOTEK, J.: *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. Praha 1998. Nakladatelství Akademia
6. HUDEBNÍ ROZHLEDY 04, 2010, ročník 63, Vydává Společnost hudební rozhledy, člen AHUV
7. VYSLOUŽIL, J.: *Hudební slovník pro každého I.*, věcná část. Praha 1999 Nakladatelství „ÚPA“ v roce 1999, A.J. Rychlík, Vizovice
8. VYSLOUŽIL, J.: *Hudební slovník pro každého II.* skladatelé a hudební spisovatelé
Nakladatelství „ÚPA“ v roce 1999, A.J. Rychlík, Vizovice
9. ULRICH, M.: *ENCYKLOPEDICKÝ ATLAS HUDBY*, Praha 2000, z němčiny přeložili Miroslav Srnka, Sandra Bergmanová, Jan Frei, Lucie Chvátalová, David Stranovský, vydalo Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2, v roce 2000
10. MATZNER, A., POLEDŇÁK, I., WASSERBERGER, I. A KOLEKTIV: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III*, část jmenná, Československá scéna – osobnosti a soubory, Vydal Supraphon, s.p. jako svou 7332. publikaci v roce 1990
11. PŘECECHTĚLOVÁ, M.: *Latina nejen pro teology*, 1. vydání, Praha 2002

11. POUŽITÉ INTERNETOVÉ ADRESY

Dostupné na:

<http://www.balejova.cz/spoluprace/spoluprace.html>

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record

[detail&id=8715](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record)

<http://www.kpp.iipardubice.cz/1113773946-arnost-z-pardubic-a-jeho-prinos-pro-rozvoj-ceske-hudebni-kultury.php>

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Minimalismus_\(hudba\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Minimalismus_(hudba))

12. PŘÍLOHY

Příloha I	Fotogalerie z absolventského koncertu, GJN Praha 3
Příloha I A	Vít Clar a oslava jeho 70. narozenin
Příloha II	Přehled tvorby/Notová pozůstalost Víta Clara, ČMH
CD (zvukové nahrávky).....	Sekvenciář Víta Clara (track 1) Ave Maria v podání Kühnova dětského sboru (track 2)