

Touto výukou jsem byl pověřen ve stud. roce 1951/2. Byl jsem tehdy ještě zaměstnán v rozhlase, takže jsem byl jen externí pedagog fakulty. Ve svém deníku mám napsáno 28/9 1951: "První schůze na katedře hudební teorie AMU. Skladatelská katedra mne žádá o 4 hodiny výuky instrumentace." Takto to oznámil tehdejší vedoucí teoretické katedry prof.Dr.M. Očadlík, který měl předtím nějaké jednání právě na katedře skladby.

Fakultou byl určen obsah předmětu, daný jeho názvem "instrumentace a vokální sazba". Dále byl určen v jednotlivých rocích počet týdenních hodin výuky, a to takto:

I. rok: 2 hod. pro skladatele a dirigenty

II. rok: 1 hod. pro skladatele a dirigenty

III. rok: 1 hod. pro skladatele

U skladatelů je předmět zcela samozřejmě součástí jejich práce. Ale je tomu tak i u dirigentů. Dirigent musí např. vědět, kdy si může od orchestru vyžádat smyk martelé a kdy to nelze. Někdy se setká s tím, že v partituře není specifikováno, jakou paličkou se má hrát na bicí nástroj /např. timp., činel/, takže pak musí svým způsobem doplnit skladatele a druh paličky sám určit. Atd.

Obsah výuky jsem určil takto :

1. Bude přinášet poučení o instrumentaci a vokální sazbě.
2. Studenti budou odvádět instrumentační úkoly.

Na vysokých školách se výuka běžně dělí na přednášky a semináře. Rozhodl jsem tedy takto :

I. rok přinese poučení, takže tam bude přednáška. Ve II. a III. roce budou studenti odvádět instrumentační úkoly, takže tam budou semináře, kde seminárními pracemi budou právě ty úkoly.

V naprosté většině byla instrumentačním úkolem nějaká vhodná klavírní skladba, tedy ne příliš specificky klavírní. Obvykle si student vybral takovou skladbu sám. Pokud si v tom nevěděl ra-

dy, nějakou jsem mu navrhl nebo doporučil, aby si z nějakého skladatelova díla něco vybral. Tak jsem mu třeba doporučil Fibichovy Nálady, dojmy a upomínky nebo Prokofjevovy Gavotty apod. Dále jsem vyžadoval, aby ve II. roce studenti odváděli instrumentace alespoň pro malý orchestr, ve III. pak pro velký. Podmínkou, aby student dostal za seminář zápočet, bylo, že odvede za každý semestr alespoň jeden úkol. Často však odváděli studenti i více úkolů. Vzpomínám třeba, jak nějaký student dirigování odvedl za jeden letní semestr tři úkoly. Když jsem mu to při udělování zápočtu připomněl, řekl mi, že ho to baví.

A nyní, co bylo obsahem přednášky. K tomu musím uvést vzpomínku, jak jsem jednou - ještě zcela mlád - byl náhodou přítomen tomu, kdy se můj otec Otakar Zich setkal s Otakarem Ostrčilem. Zřejmě přišla řeč i na instrumentaci a já si dosud pamatuji, že Ostrčil tenkrát řekl: "No instrumentaci jsme se přece všichni učili poslechem". Pravdivost toho jsem si pak sám ověřoval, když jsem byl na filharmonických koncertech v pražské Smetanově síni. Pokud jsme měli doma partituru některé skladby, která byla na programu koncertu, vzal jsem si ji samozřejmě do sálu, abych viděl, kterým nástrojům, resp. kterým jejich kombinacím tam odpovídá slyšená barva zvuku. Stejně tomu bylo, když jsem byl v rozhlase zaměstnán jako hudební režisér. I tam bylo běžné mít na režijním stole hranou partituru /výjimkou ovšem bylo, existovala-li jen původní rukopisná partitura skladby/. Obsahem přednášek se tedy zcela samozřejmě staly instrumentační analýzy partitur, spojené s jejich poslechem z gramofonové desky nebo z pásku.

K vokální sazbě patří zajisté sólové pěvecké hlasy. S nimi se musí student seznámit poslechem sám. Nutno k tomu upozornit na různé typy hlasů: patří k nim např. soprán vysokodramatický, ale také mladodramatický, lyrický, koloraturní a subretní. K mužským hlasům patří např. bas hrdinný, lyrický, ale také buffo. Každý takový typ je výrazem určité lidské psychiky. Píše-li skladatel operu, zhudebňuje také postavy daného dramatického děje a ty mají pochopitelně svou psychiku. Skladatel musí tedy vědět, který hlasový typ odpovídá dané postavě a jakého druhu je melo-

dika toho hlasového typu, aby jí při komponování náležitě využil. Teprve pak budou zpívající herci, kteří předvádějí na scéně určitou postavu děje, opravdu "doma". S hlasovými typy se musí pochopitelně seznámit i dirigent. Musí vědět, které typy jsou v partituře chystané opery a které má k dispozici ve svém souboru sólových zpěváků, aby věděl, kým má kterou konkrétní operní roli obsadit. Jen pak budou tito pěvci v dané jevištní postavě také "doma". Pro bližší poznání sólového hlasu jsem také studentům doporučoval, aby s některým svým spolužákem zpěvákem korepetovali. Tím lze jistě rovněž dosti získat, nehledě k tomu, že u dirigentů patří korepetování přímo k profesi.

K vokální sazbě náleží pochopitelně také pěvecký sbor. Zde je třeba upozornit, že disonance v něm nevycházejí s onou jadrností, jakou mají, posloucháme-li je v nástrojích, zejména v klavíru. Třeba rovněž dodat, že materiál pěveckého sboru má dostatečnou zvukovou sytívanost, tedy i v sazbě tzv. široké polohy. K pěveckému sboru patří zajisté také dětský sbor.

V přednášce bylo samozřejmě nutné probrat i techniku nástrojů. U smýčkových uvedeny smyky, u každého pak, kdy se ho dá použít. Dále u akordů hmaty levé ruky; přitom konstatováno, které jsou příjemnější a které náročné. K tomu dostávali studenti cvičení, ve kterém jim byla uvedena řada bitonálních nárazů a měli za úkol realizovat je ve trojhmatech jednotlivých nástrojů smýčkového kvarteta. Odevzdané úkoly jsem pak s každým studentem prošel, aby věděl, které jím zvolené hmaty jsou snadné a které náročné /pokud vůbec byly reálné/. Dále probrána i technika flažoletů spolu s příslušnými hmaty. Nakonec jsem do výuky pozval nějakého houslistu, aby studentům vše prakticky předvedl. Studenty jsem vyzval, aby se houslisty zeptali na vše, co by potřebovali vědět. Vzpomínám, že takto zpočátku do mé výuky chodil houslista Václav Snítal, tehdy ještě jako student fakulty; jeho předvádění techniky i příslušný komentář byly vynikající. U dechových nástrojů byla technika probrána jen obecně, hlavně u požadavků na dech. K tomu jsem vzpomněl, jak nám kdysi zakladatel Pražského dechového kvinteta Václav Smetáček v Umělecké

besedě přehrál se svým kvintetem skladbu kteréhosi norského skladatele s tím, abychom si u jednotlivých nástrojů všimli, jak pravidelně dopřává autor hráči potřebný oddech. K předvádění nástrojové techniky bylo pochopitelně možno vybrat jen jeden nástroj a zval jsem k tomu klarinetistu J. Kratochvíla, tehdy rovněž ještě studenta fakulty. Byl to tenkrát jeden z mála, kdo ovládal na klarinetu dvojitý jazyk a také tuto techniku studentům předvedl. I jeho výklady studentům byly vynikající. U bicích nástrojů nešlo bohužel techniku takto reálně předvádět, neboť nebylo pochopitelně možné tyto nástroje do učebny nastěhovat. Bylo tedy nutné jejich techniku co nejpodrobněji popsat, samozřejmě rovněž s ukázkami v četných partiturách.

Po tomto probrání instrumentace následoval výklad postupů orchestračních, zde zejména úvahy o blokové práci a míšení skupin.

A co dodat k "ostrčilovským" poslechům skladeb? Předem jsem v každé partituře vyznačil tužkou místa, která budou po zvukové stránce zajímavá a tím i poučná, takže při čtení partitury byli studenti na ně upozorňováni. Na začátku jsem partituru se studenty prošel. Byla-li to symfonie nebo suita, stalo se tak postupně po jednotlivých větách. Pak tedy hudba zazněla a studenti ji sledovali v partituře. Pokud jde o druhy partitur, byly vybrány tyto: orchestr smyčcový, dechových nástrojů, symfonický malý a velký, sólo s orchestrem /nástroj, ale také zpěv/, orchestr s pěveckým sborem /např. v kantátě/, dále opera, kde jsou kromě sboru i sóloví zpěváci, a samozřejmě také samostatný pěvecký sbor různého obsazení. Pokud jde o sóla s orchestrem, upozornil jsem, že při mikrofonním příjmu má sólista svůj zvláštní mikrofon, takže je možno mu "pomoci", aby nebyl orchestrem pohlacen. Z mikrofonního poslechu tedy nevyplývá automaticky, že bude sólistu slyšet i v koncertním sálu resp. operním divadle. Probíral jsem však zásadně jen ty partitury, u kterých zkušenost dostatečně ukazuje, že v sále orchestr sólistu nepohlcuje.

Na závěr bych se ještě vrátil ke své knize Orchestrace a sborová sazba. Setkal jsem se totiž s názorem, že tam analyzují jen skladby novoromantiků, takže kniha může snad být poučná pro dirigenta, sotva však pro dnešního skladatele, vždyť novoromantický skladebný sloh je už dávno passé. V čem tedy mohou být uvedené tam analýzy prospěšné dnes i skladateli?

Charakterizují skladatelovu práci jako hudební myšlení realizované v nějakém znícím materiálu. Platí pak, že zákonitosti tohoto materiálu plně vykrystalizovaly právě v novoromantismu, lze jich však ještě stále využívat, i když se hudební myšlení už dávno změnilo. Tak třeba najdeme v partiturách novoromantiků, že oktávy dřevěných nástrojů můžeme posílit tím, že je ve spod "podbijeme" rohy, akordu dřevěných nástrojů můžeme vhodnou instrumentací dát nahoře "špičku", i nejmoderněji myslící skladatel může použít tzv. blokové práce, o které se v knize píše značně podrobně, tedy např. dát dvě kontrastní faktury do dvou různých bloků a tím jejich kontrastnost ještě zvýšit atd. atd. Pokud pak jde o skladatelovu invenci, připomínám v knize, že už ve skladatelových nápadech musí být "obsažena dostatečně jasná představa příslušného znícího materiálu, a to spolu s nástrojovou, resp. vokální technikou, kterou se tento materiál rozeznívá." Jinak řečeno, ve skladatelově invenci musí být automaticky obsaženo zvukové zabarvení nápadu. Skladatel si tedy musí vytvořit "ostrčilovským" poslechem potřebnou zásobu barev, ze které bude jeho invence těžit. Tomuto poslechu pak přímo slouží instrumentační analýzy, které v knize jsou. /Je tam analyzována také Šostakovičova symfonie, která už do novoromantického slohu nepatří/. Pokud jde o samy barvy, je snad už bez dalšího patrné, že jsou podmíněny pouze příslušnými fyzikálními danostmi, k nimž patří např. tzv. parciální tóny /tj. chvění/, rozehrávací šramoty /ve fyzikální terminologii "šumy"/ apod. To pochopitelně platí i pro kombinaci barev. Je tedy snad patrné, že poslechy instrumentačních analýz, které v knize najdeme, mohou být ku prospěchu i dnešnímu skladateli. Samozřejmě nemám teď na mysli postupy nové elektroakustické hudby.