

**JANÁČKOVÁ AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

Hudební fakulta

Katedra strunných nástrojů

Hra na housle

Koncertní mistři brněnské filharmonie – houslisté

Bakalářská práce

Autor práce: Barbora Marcaníková, DiS.

Vedoucí práce: odb. as. Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D.

Oponent práce: odb. as. Mgr. Pavel Wallinger

Brno

Bibliografický záznam

MARCANÍKOVÁ, Barbora. *Koncertní mistři brněnské filharmonie – houslisté* [*Concert masters of the Brno Philharmonic – violinists*]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů, 2012, 37 s. Vedoucí bakalářské práce odb. as. Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D.

Anotace

Předložená bakalářská práce „*Koncertní mistři brněnské filharmonie – houslisté*“ pojednává o specifické funkci koncertního mistra v tomto orchestru. Shrnuje historii brněnské filharmonie od počátku v roce 1956 až po její současnost a přibližuje její šéfdirigenty. Těžiště práce spočívá v charakteristice čtyř houslistů, kteří působili nebo působí na pozici koncertního mistra. Přináší jejich zkušenosti, názory a postřehy.

Anotation

This bachelor thesis “*Concert masters of the Brno Philharmonic – violinist*” deals with the specific role of a concert master in this orchestra. In this thesis the history of the Brno Philharmonic is summarized chronologically since its establishment in 1956. The main part is focused on the characteristics of four violinists, who played or still play as concert masters in the Brno Philharmonic. This thesis presents their experience, opinions and experiences as well.

Klíčová slova

Symfonický orchestr, Filharmonie Brno, koncertní mistr, orchestrální hráč, houslista, Josef Doležal, Jan Stanovský, Pavel Wallinger, Marie Gajdošová-Petříková.

Keywords

Symphony orchestra, the Brno Philharmonic, concert master, orchestral player, violinist, Josef Doležal, Jan Stanovský, Pavel Wallinger, Marie Gajdošová-Petříková.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jsem uvedené informační zdroje.

Brno, 1. května 2012

Barbora Marčaníková

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří byli ochotni se mnou spolupracovat. Mgr. Jiřímu Benešovi, PhDr., za půjčení jeho knihy a za osobní sdělení, dále za osobní sdělení děkuji koncertním mistrům Filharmonie Brno odb. as. Mgr. Pavlu Wallingerovi a Mgr. Marii Petříkové, bývalému koncertnímu mistrovi Mgr. Janu Stanovskému a Mgr. Josefu Jakubcovi, bývalému houslistovi filharmonie. Také děkuji vedoucí práce odb. as. Mgr. Janě Michálkové Slimáčkové, Ph.D. za rady, revizi a korektury.

Obsah

1. Předmluva	2
2. Filharmonie Brno	4
3. Koncertní mistři	11
1.1 Josef Doležal	12
1.2 Jan Stanovský	14
1.2.1 Rozhovor s Janem Stanovským	16
1.3 Marie Gajdošová-Petříková.....	18
1.3.1 Rozhovor s Marií Gajdošovou-Petříkovou	19
1.4 Pavel Wallinger	27
1.4.1 Rozhovor s Pavlem Wallingerem	28
4. Závěr	35
Použité informační zdroje	36

1. Předmluva

Pro bakalářskou práci jsem si vybrala téma zabývající se koncertními mistry brněnské filharmonie ze dvou důvodů: nejen že dosud nebylo zpracováno, ale pro mě jako houslistku je přínosné, zajímavé a lákavé pokusit se proniknout do tajů umění koncertních mistrů.

O jednotlivých koncertních mistrech brněnské filharmonie jsem vyhledala články na internetových stránkách s jejich životopisy. Dále jsem s nimi natočila osobní rozhovory zaměřené zejména na jejich práci a funkci ve filharmonii. Kromě rozhovorů s těmito osobnostmi jsem natočila rozhovor s PhDr. Jiřím Benešem, zakládajícím členem filharmonie, jejím dlouholetým violistou a současným dramaturgem. Dále jsem požádala Mgr. Josefa Jakubce, někdejšího dlouholetého houslistu filharmonie, o napsání pár řádků. Protože znal všechny koncertní mistry i jejich zástupce, bylo pro mě přínosné znát jeho vzpomínky na ně. Všechny tyto rozhovory se tak staly hlavními zdroji předkládané práce. Znamenaly pro mě velký přínos a obohatily mě o řadu informací, zkušeností a postřehů.

Pro bakalářskou práci jsem využila také dvě knihy o brněnské filharmonii a jeden sborník s názvem *Vývoj hudebních institucí po roce 1945* s podtitulem *Muzikologické studie 3, Sborník z konference JANÁČKIANA 1994*. Brněnské filharmonii je určena kapitola Rudolfa Pečmana, který zevrubně popisuje její vznik a vývoj, charakterizuje její šéfdirigenty a jejich zásluhy, dále píše o jejich prvních výjezdech do zahraničí, o sólistech spolupracujících s filharmonii a také komorních souborech, které pod jejími křídly existují. To vše ve zkratce, napsáno na pouhých deseti stránkách.

Mnohem více a podrobněji se toho dočteme z knihy Jiřího Beneše *Padesát let Státní filharmonie Brno*. Celá publikace je věnována tomuto orchestru a je napsána s pečlivostí a důsledností, jakou si určitě zaslouží, už jenom proto, že žádná taková kniha ještě o filharmonii napsána nebyla. V úvodní kapitole autor popisuje vznik a začátky filharmonie, v následujících kapitolách detailně vypráví o působení prvních šéfdirigentů, o budování repertoáru, dále se zmiňuje o změnách, kterými

musel tento orchestr projít, ať už změnami provozními, změnami v produkčním týmu, novému nástupu ve vedení ad. Samozřejmě se Beneš nezapomněl zmínit o četných výjezdech filharmonie do zahraničí, jak do Evropy, tak na jiné kontinenty. Nesměl opomenout ani spolupráci komorních souborů a sólistů s filharmonii a vztah orchestru k Janáčkově, přednímu českému skladateli. V knize nejsou opomenuta samotná působiště Státní filharmonie a hlavně chybějící koncertní sál – velký problém filharmonie, se kterým se potýká už od začátku svého působení. K úplnému konci je vše shrnuto v anglickém jazyce. Tato kniha je pro mne nejvíce inspirující a informační.

Třetí literaturou, je drobná kniha s názvem *Státní filharmonie Brno 1976–1986*. Jedná se o čtyřjazyčnou knihu v češtině, ruštině, angličtině a němčině a je v ní stručně shrnuto již v nadpisu zmíněné období mezi roky 1976–1986 ve filharmonii. V jedné z kapitol se zmiňuje o národním umělci Františku Jílkovi, dále Petru Vronském, hlavním dirigentovi od roku 1983, o Petru Altrichterovi, dalším z dirigentů. Krátké odstavce jsou věnovány také sólistům orchestru a to pianistovi Jiřímu Skovajsovi a houslistovi Bohumilu Kotmelovi. V poslední kapitole nesmí chybět zmínka o tehdejších koncertním mistrovi houslistovi Janu Stanovském.

Kromě knih jsem čerpala i z jiných materiálů, které uvádím na konci práce.

2. Filharmonie Brno

Samotný vznik filharmonie bychom mohli hledat v padesátých letech 20. století. Avšak nemůžeme ponechat bez povšimnutí události, které tomu předcházely.

V polovině 19. století se z nejvýznamnějšího města Moravy stalo evropské průmyslové velkoměsto a zároveň tehdy vzrostl zájem o kulturu. V Brně v té době působila Beseda brněnská vedená tehdy ještě mladým Leošem Janáčkem. Také své místo zde měla opera, jejíž orchestr byl složen především z německých hráčů. Střídavě zde hostovala mladá Česká filharmonie a Vídeňští filharmonikové, což dokazovalo jisté česko-německé soupeření.

Po první světové válce došlo v samostatném československém státě k rozvoji kulturního života. Roku 1926 vznikl v nově založené brněnské rozhlasové stanici pod taktovkou Jana Janoty malý rozhlasový orchestr, který pracoval výhradně pro rozhlasovou potřebu. Když se stal jeho dirigentem Břetislav Bakala, žák Janáčkův, z malého salónního orchestru vznikl Symfonický orchestr Československého rozhlasu v Brně, který začal vedle rozhlasové práce rozvíjet také pravidelnou činnost na koncertním pódiu.¹ Založením pravidelných cyklů symfonických koncertů, tedy předplatitelské řady, se stal tento orchestr součástí velkoměstského hudebního života.

Po druhé světové válce vznikl k 1. lednu 1951 Symfonický orchestr kraje Brněnského, který byl považován za historicky první profesionální symfonické těleso určené jen ke koncertní činnosti. Byl to především orchestr zájezdový, u jehož začátků stál jako první dirigent Zbyněk Mrkos, jako druhý dirigent Jiří Waldhans a později zaujal místo ředitele a prvního dirigenta významný Václav Neumann.

V první půli padesátých let působily v Brně tedy dva symfonické orchestry, které vedle sebe působily a existovaly bez konfliktů, každý si totiž našel své publikum.

¹ PEČMAN, Rudolf. Slovo o brněnské filharmonii. *Vývoj hudebních institucí po roce 1945, Muzikologické studie 3: Sborník z konference JANÁČKIANA 1994*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1995, s. 22.

Záhy se však ukázalo, že Brno je velmi malé pro dvě symfonická tělesa a vzhledem k častým výpomocem v obou orchestrech, které by jinak nemohly existenčně fungovat, se začalo přemýšlet o fúzi obou těles. Došlo k ní 1. ledna 1956. Rozhlasový orchestr se spojil s orchestrem krajským. Do nového tělesa, které neslo název *Státní filharmonie Brno*, přešlo z bývalého rozhlasového orchestru 66 členů a dva dirigenti Břetislav Bakala a Otakar Trhlík, ze Symfonického orchestru kraje brněnského pak 30 členů a dva dirigenti Václav Neumann a Zbyněk Mrkos. Dále proběhl konkurz, na jehož základě bylo přijato dalších 23 hráčů, hlavním dirigentem byl určen Břetislav Bakala. Václav Neumann přešel do Prahy, kde se stal dirigentem Symfonického orchestru hlavního města Prahy FOK.²

Mezi další šéfdirigenty Státní filharmonie Brno, později Filharmonie Brno, patřili také Jaroslav Vogel, Jiří Waldhans, František Jílek, Leoš Svárovský, Aldo Ceccato, Petr Vronský, Petr Altrichter a v dnešní době Aleksandar Marković.

Břetislav Bakala (1897–1958) měl pro filharmonii zakladatelský význam. Repertoár za Bakalova působení směřoval především k dílům Janáčkovým, Novákovým a Martinů a filharmonie pod vedením tohoto dirigenta disponovala především mimořádnou intonační kázní, zvukovou kulturou a studijní výkonností. Bakala byl znamenitý pedagog a dramaturg orchestru s mimořádnými sluchovými schopnostmi. Studoval díla s orchestrem pečlivě a rád používal techniku nahrávání. Vzhledem k možnostem tehdy novodobé techniky a zkušeností z nahrávacího studia prováděl Bakala často korektury a reflexe s mikrofonem. Orchester za Bakalova působení i poprvé vyjel za hranice a to do polské Varšavy. Mnoho členů z filharmonie bylo vůbec poprvé v zahraničí. Orchester tak nabyl nového sebevědomí a přesvědčení o tom, že se může rovnat evropské špičce. Na základě tohoto zájezdu bylo dokonce filharmonii svěřeno otevření Pražského jara 1957 zahajovacím koncertem se Smetanovou *Mou vlastí*, které bylo do té doby výsadou pražských orchestrů.³

Mladí nováčci se v začátcích filharmonie smířovali se svou rolí “těch nových“ a naopak se snažili uvést do orchestru profesionální návyky, jako třeba sjednocení

² ČERNUŠÁK, Gracian. *Státní filharmonie. Československý hudební slovník osob a institucí: svazek druhý*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 602.

³ BENEŠ, Jiří. *Padesát let Státní filharmonie Brno*. Brno: Státní filharmonie Brno, 2005, s. 20–23.

smyků od prvních zkoušek, což do té doby orchestr nepovažoval za důležité a smyk se sjednocoval mnohdy až těsně před koncertem.⁴

V sezóně 1956–1957 získala filharmonie stálé sídlo v Besedním domě, který byl sice zdevastován po předchozích vojenských majitelích, ale orchestr měl konečně sídlo s vlastními šatnami, ladírnami a zkušebnami. V tomto roce se ještě filharmonie dostala i do Drážďan, Lipska a Gery, avšak Bakala už tyto koncerty dirigoval nemocný.

Jaroslav Vogel (1894–1970) byl druhým šéfdirigentem, který nastoupil po brzkém úmrtí Bakaly na jeho místo. Byl to letitý člověk se zkušenostmi operní scény i koncertního pódia a podobně jako Bakala se věnoval také Janáčkově. Završil Bakalovo dědictví a dále jej rozvíjel. Vedle Janáčka seznámil orchestr také s Wagnerem a dalšími romantiky a novoromantiky. Vedle Vogela byli dalšími dirigenty filharmonie také Zbyněk Mrkos a Martin Turnovský.⁵

Pod vedením Jaroslava Vogela filharmonie natočila skladby Leoše Janáčka, Vítězslava Nováka, Jaroslava Kvapila, Otakara Jeremiáše a dalších současných autorů, což svědčí o mimořádném rozhledu a objevitelské ctižádosti Vogela. I přesto filharmonikům systém práce s tímto dirigentem nevyhovoval a nakonec došlo k rezignaci šéfdirigenta, který odešel na nové místo do pražského Národního divadla.

Historickou událostí se v roce 1961 stal první zájezd „na Západ“ do Německé spolkové republiky. Od této doby filharmonie zahájila pravidelnou zájezdovou činnost na komerčním základě.

Šéfdirigentem na dlouhou dobu se stal od roku 1961 **Jiří Waldhans** (1923–1995),⁶ druhým dirigentem pak Jiří Pinkas. Waldhans pociťoval, že je potřeba neustále

⁴ BENEŠ, Jiří. *Padesát let Státní filharmonie Brno*. Brno: Státní filharmonie Brno, 2005, s. 20.

⁵ ČERNUŠÁK, Gracian. Státní filharmonie. *Československý hudební slovník osob a institucí: svazek druhý*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 602.

⁶ ČERNUŠÁK, Gracian. Státní filharmonie. *Československý hudební slovník osob a institucí: svazek druhý*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 602.

rozšiřovat repertoár a tak vedle Janáčkovy tvorby a tvorby mladých českých skladatelů se orchestr začal seznamovat také s Bachem, Händlem, Purcellem, Gluckem aj. I přesto, že měl Waldhans pramalou zkušenost se starou hudbou, měl pocit, že by se orchestr měl stát standardním orchestrem, který hraje skladby všeho období bez většího zaměření. Filharmonie začala slohově tápat. Avšak tomuto dirigentovi nelze upřít zásluhy, na kterých se podílel. Především dosáhl se svými spolupracovníky částečné profesionalizace Filharmonického sboru Besedy brněnské, trvalého angažování sbormistra Jana Řezníčka a nového vybavení historické hlaholny.

Obohacím filharmonické nabídky se staly také cykly komorní, v níž se mohly uplatnit početné komorní soubory, jako např. Brněnské dechové kvinteto, Doležalovo kvarteto, Moravské smyčcové trio, Komorní orchestr Bohuslava Martinů. Dále se zavedly výchovné koncerty pro nejmenší, roku 1966 došlo k založení Mezinárodního hudebního festivalu Brno. Jedním z nejcharakterističtějších rysů Waldhansova údobí filharmonie se stala její zahraniční expanze. Došlo k prvním zájezdům do Itálie (1963), Rakouska (1964), Velké Británie (1966), Sovětského svazu (1969), Bulharska (1972), Spojených států (1973) a Francie (1974). Také docházelo k možnostem termínovaného angažmá jednotlivých hráčů v cizích orchestrech, např. v Německu, Švýcarsku, Dánsku, Švédsku, na Islandu, v Austrálii a Číně.⁷

V letech 1968–1969 proběhly v Besedním domě generální opravy, které však nebyly dostačující a v devadesátých letech muselo dojít ke kompletní přestavbě Besedního domu.

Třetí šéfdirigent rezignoval na svou funkci po šestnácti letech v roce 1978. Zanechal za sebou orchestr s obsáhlým repertoárem, prosadil funkci dramaturga, uspořádal soustavu abonentních cyklů, která platí dodnes, zapojil sbor Besedy brněnské do filharmonického dění, provedl orchestr velkou zahraniční expanzí a trvale po sobě zanechal hodiny hudby na gramofonových deskách a v rozhlasové fonotéce.

⁷ BENEŠ, Jiří. *Padesát let Státní filharmonie Brno*. Brno: Státní filharmonie Brno, 2005, s. 31.

Následujícím šéfdirigentem a to významným byl **František Jílek** (1913–1993). Filharmonie došla za jeho vedení k jakémusi vrcholu za všechna léta jejího dosavadního působení. Jílek byl jakýsi vzor „janáčkovského“ dirigenta, byl mu vzdálen romantizující přístup k tomuto skladateli. Pojímal jej jako moderního autora. Byl střízlivý typ intelektuálního umělce, který vyžadoval přísnou kázeň a nejvyšší pracovní soustředění. Jílek zkompletoval snímky Janáčkovy tvorby pro Supraphon. Ve své době byl považován za nejpřednější soudobou dirigentskou osobnost vytvářející umění s jedinečnou přesvědčivostí a pravdivostí.⁸

U dirigentského pultu se za jeho působení objevili také mladí dirigenti **Petr Altrichter**, **Jiří Bělohlávek** a na místo druhého dirigenta nastoupil **Petr Vronský**, později Jílkův následovník.

Díky těmto dirigentům se v orchestru objevovalo čím dál více nových hráčů a tím docházelo k pozvolné obměně a nedošlo k žádné generační krizi, jak to v některých orchestrech chodí. Nejvíce na očích bylo vystřídání dlouholetého koncertního mistra **Josefa Doležala** (1956–1978) jeho nástupcem **Janem Stanovským**, který však hrál ve filharmonii téměř od jejího založení.⁹

Zahraniční činnost filharmonie se za Jílkova vedení rozšířila o další země, z nich nejvýznamnější v roce 1982 o Japonsko. Od té doby do této vyspělé země jezdí pravidelně a tento orchestr je v Japonsku považován za vysoce kvalitní těleso.

Hlavním dirigentem se stal s plynulým přechodem v roce 1983 **Petr Vronský**. Vedle něj působil **Petr Altrichter**, Jílkův odchovanec. Orchester si udržel úroveň, na jakou jej přivedl Jílek a s oběma dirigenty zvládal obtížný repertoár i novou tvorbu. Avšak velkým problémem filharmonie, který trvá doposud, bylo a je umístění vlastních symfonických koncertů. Střídaly se v koncertních sálech Mahenova divadla, sále Stadia nebo v rozhlasovém studiu Dukla a později v Janáčkově divadle, kde se konají doposud.

⁸ PEČMAN, Rudolf. Slovo o brněnské filharmonii. *Vývoj hudebních institucí po roce 1945, Muzikologické studie 3: Sborník z konference JANÁČKIANA 1994*. Ostrava: Ostravská univerzita, 1995, s. 27.

⁹ BENEŠ, Jiří. *Padesát let Státní filharmonie Brno*. Brno: Státní filharmonie Brno, 2005, s. 38.

Petr Vronský (1946), tento muzikantsky bezprostřední dirigent, se vyznačoval zvláštním porozuměním pro smyčcové nástroje. Jak by také ne, vzhledem k tomu, že jako začínající umělec se věnoval houslové hře, stejně jako např. Václav Neumann nebo Jiří Bělohlávek, který vedle dirigování studoval také hru na violoncello.

Po odchodu Petra Vronského v dubnu 1991 nastoupil na jeho místo **Leoš Svárovský** (1961), jako zatím nejmladší filharmonický šéf. Tento dirigent se vyznačoval mimořádnou výkonností a neuvěřitelnou pohotovostí. Zaskočil za dirigenta Panského, který musel odříci řízení Smetanovy *Mé vlasti* po generální zkoušce, po svém vlastním silvestrovském koncertě v Berlíně nastudoval v noci ve vlaku partituru Haydnova *Stvoření* (nikdy před tím je neditoval) a na Nový rok 1998 je s filharmonií, sólisty a sborem velmi úspěšně provedl v Salzburgu. Svého šéfovského místa se vzdal k Novému roku 1995, ale s filharmonií zůstává v častém spojení.¹⁰

Po odchodu Leoše Svárovského musel tehdejší ředitel Julius Kessner zaštitit činnost filharmonie nějakou významnou uměleckou osobností a to jej dovedlo k **PhDr. Otakaru Trhlíkovi** (1922–2005), jednomu z prvních dirigentů filharmonie, který se svolil k odpovědnosti za stav a vývoj orchestru do té doby, než se najde vhodný kandidát na šéfdirigenta. Jednalo se o období mezi léty 1995–1997. V roce 1997 se Kessner rozhodl získat pro tuto funkci umělce zahraničního a to italského dirigenta **Alda Ceccata** na následující tři sezóny.

Aldo Ceccato (1934), vzhledem k jeho vytíženosti, plnil svou šéfdirigentskou povinnost během čtrnáctidenních pobytů. Rozhodl se s orchestrem provést během dvou sezón všechny Beethovenovy symfonie, dále byl zaujat skladbami Bohuslava Martinů, Leoše Janáčka a také skladbami francouzského impresionismu. A tento dirigent také stál u zrodu myšlenky na letní festival pod širým nebem na Špilberku.

Petr Altrichter (1951), následující šéfdirigent souboru, který už s tímto orchestrem měl dřívější zkušenosti, nastoupil na své místo 22. ledna 2002 a působil zde po celých sedm let.

¹⁰ BENEŠ, Jiří. *Padesát let Státní filharmonie Brno*, Brno: Státní filharmonie Brno, 2005, s. 44.

Konečně posledním šéfdirigentem, současným od sezóny 2009/2010 je rakouský dirigent srbského původu **Aleksandar Marković** (1975).

Jiří Beneš k tomu uvedl:

„Orchestr po padesáti letech je určitě jiný, než býval ze začátku. Podle mého názoru technická úroveň orchestru velice roste. Přece jen vysokoškolské studium a technická zdatnost u konkurzů v dnešní době je hodně znát. Když se zakládal krajský orchestr, z něhož jsem vzešel, tak to byla taková polozdivočelá banda ještě nehotových konzervatoristů a „jamáků“, doplněná penzionovanými hráči z barů, takže dostat z toho „nějaký orchestr“, bylo z toho materiálu dost nesnadné. Za Neumanna se zvedla úroveň orchestru na profesionální a Bakala jej vycepoval pečlivostí a pílí. Orchestr hrál čistě, na základě nahrávací techniky. Filharmonie byla v podstatě na úrovni evropských orchestrů, jenomže ty orchestry se postupně také zdokonalovaly, zejména vzhledem k velkému přílivu technicky vybavených hráčů z východu. Konkurence z Japonska a teď i Číny a ruských emigrantů posunula úroveň orchestrů hodně nahoru a teď už jsou na úplně jiné úrovni, než jak jsme začínali my.“¹¹

¹¹ Mgr. Jiří Beneš, PhDr., osobní sdělení, Brno, 19. 12. 2011.

3. Koncertní mistři

Funkce koncertního mistra v orchestru je velmi specifická a náročná. Přesto spousta lidí, především mimo obor, vůbec netuší, co znamená.

Koncertní mistr, který hraje v primové skupině a je tedy houslista, je vždy vedoucí osobností v orchestru, nejen ve své skupině. Kromě toho, že by měl být schopný houslista, měl by být technicky i tónově a muzikálně vybaven, tak by měl mít také osobnostní charisma, které členové orchestru ctí. Předpokládá se, že je to nejlepší houslista ve skupině. Píše smyky, často se stává „můstkem“ mezi dirigentem a orchestrem. Musí umět vyřešit problémy jak ve skupině, tak v celém orchestru, nejen hráčské, ale mnohdy i lidské. Koncertní mistr houslista sedí po levé straně dirigenta (z pohledu publika), tedy co nejbližší k obecenstvu. Vždy před začátkem koncertu dává pokyn k ladění orchestru.¹² Po usazení všech hráčů se koncertní mistr postaví a dá pokyn hoboji pro zahrání tónu A. Když se orchestr naladí a vstoupí dirigent, koncertní mistr se postaví a s ním i celý orchestr. Následně si dirigent podá ruku s koncertním mistrem. To stejné se děje i na konci, ovšem už bez ladění, pochopitelně. Koncertní mistr hraje samozřejmě také všechna houslová orchestrální sóla, která jsou mnohdy velmi těžká, např. sólo v Korsakovově *Šeherezádě* je velmi rozsáhlé a náročné. Stejně tak i Janáček psal ve svých orchestrálních dílech náročná sóla pro housle.

V orchestru můžeme najít také koncertního mistra v jiné skupině, jako třeba ve violoncellech, ale jedná se spíše o vedoucího skupiny a jeho funkce není tolik náročná nebo zodpovědná, jako koncertního mistra v houslích.

Za dobu existence brněnské filharmonie byli a jsou ve funkci koncertního mistra čtyři osobnosti: Josef Doležal, Jan Stanovský, Pavel Wallinger a Marie Gajdošová-Petříková. Tito dva současní koncertní mistři jsou na rovnocenné pozici prvního koncertního mistra a na koncertech se vždy střídají.

¹²MONTAGU, Jeremy. Leader [concert master]. *Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2012-04-14].

Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3879>.

Vedle samotných koncertních mistrů hrají významnou roli také *zástupci koncertních mistrů*, kteří sedí takzvaně na *třetí židli* a zastupují koncertního mistra za jeho nepřítomnosti. V minulosti to byli Antonín Strádala, Jan Pustějovský, v současnosti Leoš Zavadilík.

Jiří Beneš k tomu řekl:

„Kdysi, ještě za války, míval koncertní mistr velkou pravomoc. Byly praktikovány dělené zkoušky, to znamená, že si pozval svou skupinu na odpoledne a tam ji drezíroval. Za mých začátků ve filharmonii jsme měli komunistického ředitele a on byl rád, když tato místa byla obsazena komunisty. A pokud nemá koncertní mistr autoritu nebo něco dělá za zády dirigenta, tak jej nikdo moc nebere. Tedy prvnímu řediteli Baršovi se podařilo tuto funkci koncertního mistra úplně potlačit. Dnes jsou koncertní mistři na úrovni prvních hráčů, takže ta skupina je jim v jistém smyslu podřízena. Koncertní mistři to mají hlídat, mají ty hráče znát. Ze své praxe ale mohu říct, když jsem se vrátil do orchestru na poslední dva roky a seděl jsem vzadu, zjistil jsem, že hráč u prvního pultu toho o tom, jak se hraje za jeho zády, neví zdaleka tolik, co hráč u posledního pultu. Ten vidí všechny ty chyby, které jsou před ním. Hráč u prvního pultu má sice dobrý kontakt se všemi prvními hráči, ale za sebou už tak dobře neslyší.“¹³

1.1 Josef Doležal

Tento hudebník se narodil 28. listopadu 1913 v Praze. Studium hry na housle absolvoval na pražské konzervatoři ve třídě Jindřicha Bastaře (1927–1934). Během studia se stal primáři konzervatorního kvarteta a koncertním mistrem žakovského orchestru konzervatoře. Ve studiu pokračoval na mistrovské škole v Praze u Karla Hoffmanna (1934–1936) a Jindřicha Felda (1936–1938). Od roku 1936 byl členem Symfonického orchestru pražského rozhlasu. Následně působil jako 1. koncertní mistr v Ostravském rozhlasovém orchestru (1938), malého rozhlasového orchestru

¹³ Mgr. Jiří Beneš, PhDr., osobní sdělení, Brno, 19. 12. 2011.

v Brně (1939), velkého symfonického orchestru v Brně (1951) a Státní filharmonie Brno (1956–1978). Za dobu svého působení v brněnské filharmonii vytvořil množství rozhlasových snímků, jednak jako sólista, tak jako orchestrální hráč.¹⁴

Josef Doležal byl rovněž vynikajícím komorním hráčem, v roce 1940 založil Doležalovo kvarteto, jehož primářiem byl více než dvacet let. Skladatel František Pícha mu věnoval své Trio pro housle, soprán a violu.

Neméně důležitá byla jeho pedagogická činnost. V letech 1959–1964 působil na brněnské konzervatoři a od roku 1965 vyučoval na brněnské JAMU. Vychoval řadu vynikajících houslistů, jako byli Emil Nosek, Miloslav Masařík a jiní.¹⁵

Jiří Beneš k tomu uvedl:

„Doležal měl trochu strach z Jiřího Trávnička, poněvadž on byl koncertním mistrem orchestru kraje Brněnského. Když se tyto orchestry sloučily, mohl pochopitelně zůstat koncertním mistrem jen jeden z nich. I přesto, že rozhlasový orchestr byl upřednostňován, Jiří Trávniček už tehdy bylo velké jméno. Proto Doležal velmi uvítal, když bylo Janáčkovovo kvarteto s Trávničkem vyčleněno a zbaveno orchestrálních povinností. Potom zůstal nadále koncertním mistrem a dlouho.“

“Pepi, jak se mu říkalo, také musel všechno cvičit, nadřít, ale nikdy neselhal. Jeho party byly hustě popsány prstoklady a různými poznámkami. Byl svědomitý a všechno vypracoval. Chyběla mu však smyková disciplína. Nezabýval se jí, protože na mikrofon to nebylo vidět, Bakala to nehlídal. Jeho kvarteto hodně natáčelo, co bylo v jejich okruhu napsáno, kvarteto to nastudovalo.“¹⁶

¹⁴ ČERNUŠÁK, Gracian. Doležal Josef. *Československý hudební slovník osob a institucí: svazek první*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 250.

¹⁵ PAVLÍČEK, Libor. Doležal Josef. *Český hudební slovník*. [online]. [cit. 2012-04-01]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3222.

¹⁶ Mgr. Jiří Beneš, PhDr., osobní sdělení, Brno, 19. 12. 2011.

Josef Jakubec k tomu dodal:

“Na pozici postu prvního koncertního mistra prvních houslí přešel z rozhlasu Josef Doležal. Absolvent pražské konzervatoře ve třídě prof. Bastaře byl velice dobrým houslistou.

K jeho přednostem rozhodně patřila neobyčejná píle, odpovědnost, s jakou tento post vykonával. Pro orchestr byl zajisté neobyčejně cenný. Bylo na něj vždy spolehnutí; vždy byl pečlivě připraven a jeho sóla měla velmi solidní úroveň. Mám-li vyslovit i nějaké kritické připomínky, předem prosím, byl bych nerad, aby to bylo bráno jako nějaká pomluva, vždyť nikdo z nás není dokonalý. Josef Doležal měl určité problémy s pamětí (pokud hrál někdy sólové koncerty, tak vždy z not). Navíc neznal cizí jazyky, tudíž po společenské stránce v zahraničí to byl jistě značný handicap.”¹⁷

1.2 Jan Stanovský

Tento hráč se narodil v roce 12. března 1932 ve Slatině, okres Nový Jičín. Po maturitě na gymnáziu absolvoval JAMU v Brně ve třídě prof. Jana Šlaise, umělecké schopnosti rozvíjel na témže ústavě u profesora Františka Kudláčka. Hudební vzdělání dovršil mistrovským konzultacemi v Tokiu u předního světového houslisty Henryka Szerynga. S velikými úspěchy se zúčastnil mnoha mezinárodních soutěží (na soutěži v Moskvě získal titul laureáta).¹⁸ Koncertoval v řadě evropských zemí (Polsko, Maďarsko, SSSR, NSR, Francie, Itálie, Rakousko, Švédsko). Sólisticky spolupracoval s Československým rozhlasem a televizí, natáčel gramofonové desky edicí Supraphon, Panton a Opus. Na recitálech s klavírem vystupoval se svou manželkou Ivanou Stanovskou. Oba umělci působili téměř tři roky jako profesori na Musashino Academy of Music, vysoké hudební škole v Tokiu.

Po návratu byl Jan Stanovský profesorem houslové hry na Státní konzervatoři v Brně až do roku 1995. Kromě toho byl také pedagogem houslové hry na Janáčkově

¹⁷ Mgr. Josef Jakubec, osobní sdělení, Brno, 26. 2. 2012.

¹⁸ ČERNUŠÁK, Gracian. Stanovský Jan. *Československý hudební slovník osob a institucí: svazek druhý*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 593.

akademii múzických umění v Brně (1972–1978) a koncertním mistrem Komorního orchestru Bohuslava Martinů (1968–1980).¹⁹ Hlavním zaměstnáním pro něj byl první koncertní mistr a sólista Státní filharmonie Brno (1978–1992). Získal Cenu města Brna za rok 2007.

Jiří Beneš k tomu uvedl:

„Jan Stanovský přišel do filharmonie až po jejím založení. V jeho hře převažovala spíše technická stránka, nemusel se toho tolik učit, měl všechno v rukou. Hudebně jej hodně směřovala jeho manželka Ivana, klavíristka.“²⁰

Josef Jakubec k tomu dodal:

„Jan Stanovský vlastně v orchestru nikdy hrát nechtěl. Nechal se dlouho přemlouvat, aby vzal místo koncertního mistra ve Státní filharmonii Brno, které se uvolnilo v roce 1978 po Josefu Doležalovi. Nicméně filharmonie v něm získala mnohem víc než rovnocennou náhradu! Nejen že zdobil filharmonii nádhernými sóly tzv. „od pultu“, ale i schopností vystupovat jako sólista, čehož filharmonie hojně využívala. Nadto byl společensky mimořádně zdatný. To bylo cenné hlavně v zahraničí.

Perfektně totiž ovládal (a ovšemže stále ovládá) cizí jazyky, obzvláště němčinu a angličtinu.

Nejen, že měl pasivní znalost, ale i aktivně uměl promluvit na oficiálních fórech, kde často zachraňoval situaci, když naši oficiální představitelé toho často nebyli schopni. Vždy tak činil s důvtipem a šarmem. Býval jsem toho svědkem.

Činnost koncertního mistra ukončil ihned, jak dovršil důchodový věk. Bylo to v roce 1992. Nyní je v důchodu a ani teď housle na hřebík nepověsil, jak mi sám řekl. Často si hraje doma bez publika a kritiky pro svou potěchu. Pozoruhodné! Říká, že je to jeho koníček. Na ryby (to byl jeho druhý koníček) už nechodí. No jo, vždyť letos mu bude 80 let.“²¹

¹⁹ TELEEC, Vladimír. Jan Stanovský. *Státní filharmonie Brno v letech 1976–1986*. Brno: Tisk, 1985, s. 23.

²⁰ Mgr. Jiří Beneš, PhDr., osobní sdělení, Brno, 19. 12. 2011.

²¹ Mgr. Josef Jakubec, osobní sdělení, Brno, 26. 2. 2012.

1.2.1 Rozhovor s Janem Stanovským

O lásce k hudbě, o vzdělání a koncertování, s nadšením a pravým entuziasmem – o tom všem mluvil téměř osmdesátiletý Jan Stanovský. Je až neuvěřitelné, kolik toho člověk může za svůj život stihnout, právě jako tento výjimečný houslista. Jeho vyprávění bylo velmi zajímavé a poutavé, plné zábavných historek a byla jsem překvapena, jaký má Stanovský přehled o současných mladých umělcích a houslistech.

O působení koncertního mistra se velice rozpovídal. I přesto, že k orchestru moc netíhl a byl vytížený se sólovým hraním, potřeboval mít nějaké stálé místo a tak se (stejně jako asi dalších patnáct houslistů) tedy rozhodl přihlásit ke konkurzu. Podmínky byly náročné: Beethovenův koncert, jeden romantický světový koncert, buď fuga nebo ciaccona z Bachových sonát a partit a samozřejmě těžké orchestrální party. Konkurz vyhrál a stal se tedy koncertním mistrem na dalších čtrnáct let. Vzhledem ke své vytíženosti koncertního sólového houslisty (v té době už s manželkou pravidelně vystupovali po celém světě jako duo nebo sólově), měl smlouvu, která mu dávala větší volnost. Nemusel tedy hrát doprovody a jako sólista hrál jeden koncert s filharmonií ročně.

Jan Stanovský si posteskl, že bohužel v Čechách není finanční odstupňování koncertního mistra od tutti hráče tak vysoké jako jinde v zahraničí, ale vzhledem k tomu, že kromě sólového hraní působil také ještě pedagogicky, nepotřeboval se za lepším platem koncertního mistra stěhovat do ciziny.

Koncertní mistr by podle jeho názoru měl být zručný houslista, který by neměl mít problém kdykoliv zahrát základní repertoár s orchestrem, jako např. Mendelssohnův Houslový koncert e moll, Beethovenův Houslový koncert D dur nebo Houslový koncert D dur Petra Iljiče Čajkovského. Kromě samozřejmě zvládnuté techniky levé ruky by takový houslista měl mít výbornou smyčcovou techniku, tedy v pořádku „pravou ruku“. Důležité je také vedení skupiny, svým příkladným pohybem by měl strhnout celou skupinu a motivovat ji k co nejlepším hudebním výsledkům. Rovněž

by neměl přicházet na poslední chvíli, měl by se pořádně rozehrát a už při vstupu na jeviště by měl obecenstvo zaujmout.

I takový houslista, jako byl Jan Stanovský, trpěl trémou. Avšak při častém hraní na pódiu se tréma vstřebávala a byla zvládnutelnější. Zastával názor: jaká příprava, takový úspěch. Důležitá byla koncentrace a při jeho častém vystupování, kdy hrával z paměti, bylo velmi důležité procvičování paměti i mimo hru. Občas večer před spaním si ještě v hlavě přehrával tu či onu určitou skladbu. Takto se připravoval na zvládnání trémy.

Orchestrální sóla Jan Stanovský pokládal za „balanc na tenkém ledě“. Často se v nich objevují nepříjemné intervaly, které se normálně nehrávají. A zvláště v Janáčkových skladbách jsou těžká sóla s drženými dlouhými tóny ve vysokých polohách nebo na prázdných strunách, které je potřeba cvičit. Značnou roli v tom hraje psychika. S přibývajícím věkem a zkušenostmi si však člověk prý zvykne.

Dirigentů jako Václav Neumann nebo Jiří Bělohlávek si Stanovský vážil a rád s nimi spolupracoval. Dokázali totiž orchestr strhnout a inspirovat.

Ve hře z listu neměl Stanovský žádnou praxi, tak s ní zpočátku měl poněkud problémy. Byl zvyklý hrát z listu pouze taneční hudbu. Avšak po půl roce hry ve skupině druhých houslí si už noty domů nebral, ale jako koncertní mistr vždy.

Vždy věděl dobře, jak kdo ve skupině hraje. Když zrovna nehrál, choďoval si koncert poslechnout, takže filharmonii slyšel a viděl jako návštěvník koncertu. V orchestru se projevovaly i problémy v mezilidských vztazích, mrzela ho hlavně řevnivost v orchestru, která se objevila nejčastěji při rozdělování odměn.

Kromě hry na housle bylo jeho celoživotním koníčkem rybaření, které pověsil na hřebík až v posledních letech. Jan Stanovský také miluje přírodu, houbaření, v mládí rád hrával kulečnick a fotbal. Avšak housle byly a stále jsou jeho největším koníčkem a i teď, v osmdesáti letech, si občas zahraje nějaký koncert, jen tak pro sebe.²²

²² Mgr. Jan Stanovský, osobní sdělení, Brno, 24. 2. 2012.

1.3 Marie Gajdošová-Petříková

Tato interpretka se narodila 3. července 1966 a vystudovala brněnskou konzervatoř ve třídě Bohumila Kotmela (1980–1986). Ve studiích pokračovala na pražské Akademii múzických umění u Josefa Vlacha (1986–1987) a na Janáčkově akademii múzických umění v Brně u Adolfa Sýkory (1987–1991). Od roku 1986 je členkou Státní filharmonie Brno, od roku 1992 jako koncertní mistr. Projevuje soustavný zájem o interpretaci soudobé hudby, v premiéře uvedla sólové i komorní skladby autorů převážně brněnských (Jiřího Matyse, Michala Košuta, Arnošta Parsche, Leoše Faltuse, Iva Medka, Víta Zouhara, Jiřího Barty). Komorní hudbě se věnuje v souborech Sonata a tre (housle, klarinet, klavír; od roku 1992) a duo Nouvel Art (housle, violoncello; od roku 2002). Vystupuje i jako sólistka s orchestrem.²³

Jiří Beneš k tomu řekl:

„Maruška byla druhým koncertním mistrem a seděla se Stanovským. Takže když on odešel do důchodu, Maruška postoupila na první židli a sice byla jen v zastoupení, ale dělala koncertního mistra. To bylo v roce 1991. Tu sezónu dramaturgicky připravoval Rudolf Pečman, který měl zálibu v pozdně romantických skladbách, kde je spousta hraní, spousta houslistických sóla a Maruška byla na všechno sama. Všechna ta sóla tam zvládla, obdivoval jsem ji. Já jsem taky seděl ve violách na první židli a občas jsem měl nějaké sólo a měl jsem toho plné oči, ale ona to všechno fantasticky zvládla.

Maruška Gajdošová vždy věděla naprosto přesně, co se v orchestru děje, co říká ten a co onen. Ona s tím orchestrem obrovsky žije. Pokud se jedná o něco, co ji zajímá, je chodící počítač. Vše, co odehrála ve filharmonii, má v paměti. Když se jí člověk zeptá na nějaký program, chvíli se zamyslí a pak řekne přesné datum. To jsou prostě lidi, kteří tím žijí.“²⁴

²³ PECH, Michal. Gajdošová Marie. *Český hudební slovník*. [online]. [cit. 2012-04-01]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1000809.

²⁴ Mgr. Jiří Beneš, PhDr., osobní sdělení, Brno, 19. 12. 2011.

1.3.1 Rozhovor s Marií Gajdošovou-Petříkovou

„Studovala jste u samých pedagogických osobností. Jak a čím vás inspirovaly, motivovaly nebo i přivedly na myšlenku stát se koncertním mistrem?“

„Studovala jsem u profesora Kotmela – od pěti let do čtrnácti let na lidové škole umění, potom dalších šest let na konzervatoři. Ten mě vedl k tomu, že bych měla v budoucnosti působit jako orchestrální hráč. Víím, že někteří pedagogové nejsou tomuto zaměření příliš nakloněni, ale on práci orchestrálních hráčů velmi oceňoval. V té době se jeho syn Bohumil Kotmel ml. stal koncertním mistrem České filharmonie, takže jsem měla i tuto motivaci. Nejprve jsem byla přijata do Státní filharmonie Brno do primu jako tutti hráč a potom za dva a půl roku jsem zvítězila v konkurzu na druhého zástupce. Poté zase po roce a půl odešel koncertní mistr Jan Pustějovský (druhý koncertní mistr), mimochodem úžasný, skvělý houslista, velmi jsem ho obdivovala. Byl to světoběžník, působil v Jihoafrické republice, potom v Evropě a v současné době nevím, kde je mu konec. Jeho odchod mě velmi mrzel. Byl žákem profesorky Marie Hlouňové z pražské AMU. Disponoval jedinečnou technikou a nádherným tónem s různými typy vibrata, typickým pro velké světové hráče izraelského původu, jako byli Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Isaac Perlman nebo David Oistrach. V červenci roku 1990 za mnou přišel šéfdirigent Petr Vronský, že budu hrát zájezd do Itálie „na první židli“. Takhle ze dne na den. Jela jsem tedy do milánské La Scaly jako koncertní mistr, ale byly to jen doprovody ke klavírní soutěži. V roce 1992 byl samozřejmě vypsán konkurz na koncertního mistra a od té doby v našem orchestru působím. Takovou kuriozitou je, že jsem 24 let působila v orchestru, většinu této doby u prvního pultu a až poté jsem šla na mateřskou (úsměv).

Jen perlička na okraj: šéfdirigent Petr Vronský se ještě před konkurzem rozmýšlel, že raději vezme nějakého horšího hochu než mě, protože mu pak stejně odejdu na mateřskou a kde bude přínos pro orchestr (úsměv). Nakonec osud tomu tak chtěl, že jsem v orchestru působila 24 let, než jsem na tu mateřskou šla.“

„V Praze jste studovala u profesora Josefa Vlacha.“

„Ano, u pana profesora Vlacha, to bylo z politických důvodů, na brněnské JAMU vládl tehdy za rektora Františka Šolce tvrdý režim a můj kádrový profil nebyl zrovna nejlepší. U profesora Vlacha jsem studovala jenom rok, protože jsem už byla členkou filharmonie na plný úvazek a musela jsem dojíždět, což bylo značně náročné. Po odchodu rektora Šolce překážky pominuly, takže jsem mohla bez problémů přestoupit a studium dokončit u profesora Sýkory. Shodou okolností bydlíme v jedné ulici a znal mne od dětských let, tak to bylo takové krásné profesionální sousedství (úsměv).“

„A nevedl vás profesor Sýkora spíše ke komorní hudbě? Vzhledem k jeho působení v Janáčkově kvartetu?“

„Profesor Sýkora věděl, že jsem orchestrální hráč srdcem a duší, takže zaměřil moje studium spíše na sólovou literaturu, koncerty, sonáty a velký prostor věnoval i hudbě soudobé. Ke komorní hře jako k celoživotnímu poslání jsem nikdy netáhla. Ráda si však zahraji v netradičních komorních uskupeních.“

„Také hrajete v triu.“

„Ano, je to trio Sonata a tre – klarinet, housle a klavír, v obsazení sóloklarinetista Emil Drápela, jeho manželka doc. Dana Drápelová a já. Hrajeme většinou současné autory, mnoho skladeb bylo napsáno přímo pro nás, ale Emil Drápela je také neúnavný a velmi úspěšný badatel – vždy v archivech objeví i klasické skladby pro naše obsazení, takže to je krásné zpestření. My si velmi rozumíme – jako hudebníci i po lidské stránce.“

„A když tady hovoříme o tom, jak hrajete v orchestru i v komorním souboru, netáhlo vás to někdy třeba i k pedagogické činnosti?“

„Uvědomuji si sebekriticky, že asi nejsem pedagogický talent. Za prvé nemám potřebnou trpělivost, jsem příliš vznětlivá (úsměv), a za druhé nejsem typ, který by u hry příliš teoretizoval a analyzoval problémy. Mně studium skladeb většinou šlo

rychle a spontánně, takže jsem nemusela složitě vymýšlet a hledat cesty; říká se, že toto jsou předpoklady pro nejhorší učitele (úsměv). Nejlepší pedagogové jsou ti, co o problémech hry velmi velmi přemýšlejí a mají vše vědecky zdůvodněno. Možná si jednou řeknu, že bych mohla své dlouholeté zkušenosti předat studentům houslové hry, ale zatím na to nemám ani čas, mám teď úplně jiné starosti. Takže si zahrají stupnice – ty hraji každý den a snažím se opakovat Paganiniho Caprice. Mateřské povinnosti mi však dávají občas zabrat, takže to vždy nejde. Ale můj osmnáctiměsíční klouček je můj věrný posluchač a vůbec při mém cvičení nezlobí.“

„Vraťme se k tomu „koncertnímu mistrování“; jaké to vlastně je, být koncertním mistrem?“

„Koncertní mistr – to je taková specifická disciplína (úsměv). Myslím si, že ze začátku, ale mnohdy i později to je velmi náročné na psychiku. Nebo i na to, že třeba hrajete dlouho v tutti, obtížné krkolomné věci a pak přijde nádherné sólo a vy byste měl zazářit jako sólista. Mnoho mých kolegů si stěžuje, že hra v orchestru nepůsobí vždy příznivě na intonaci a techniku a musí se v těchto oblastech přísně hlídat. Takže právě v tomto je práce koncertního mistra velmi náročná. Navíc jste ještě pod drobnohledem kolegů – profesionálů, někdy i stovky lidí, a musíte svůj úkol splnit na vysoké profesionální úrovni. Na koncertních mistrech spočívá i velká kolektivní zodpovědnost – když se něco nevydaří, pokazíte to nejen sobě, ale prakticky celému orchestru. Dalším náročným požadavkem této funkce je, že musíte být zdatný orchestrální hráč, musíte mít smysl pro kolektivní hru, musíte se umět rytmicky a intonačně zařadit. Koncertní mistr navíc musí mít i příslušné sólistické kvality. Určitě je velmi prospěšné věnovat se i sólové hře – za mých studií se tomu říkalo „sólující koncertní mistr“. Je to hodně „horká židle“, řekla bych (úsměv).“

„A baví vás to?“

„Mě to velmi baví. Když v orchestru vládne ta pravá atmosféra, jste v pohodě a hra se daří, je to krásné. Ale jsme jenom lidé – i když někdy objektivní i subjektivní podmínky nejsou optimální, musíte odvést standardní výkon, a to je velmi těžké. To vám potvrdí každý vedoucí hráč nebo první hráč z orchestru, že to je někdy velmi velmi náročné.“

„S koncertním mistrem je spojeno i mnoho orchestrálních sól, vzpomínáte si na své úplně první sólo v orchestru?“

„Taková maličká „sólička“ jsou v mnoha partiturách, to se ani nepočítá. „Pár not“ jsem hrála hned na prvním koncertě, v doprovodu Brahmsova Klavírního koncertu d moll, ale to je naprosto zanedbatelné, protože v něm to ani není moc slyšet. Větší sólo jsem poprvé hrála ve Dvořákově Symfonii č. 8 G dur. Je to houslové sólo ve druhé větě a je velmi nepříjemné, to vám potvrdí každý koncertní mistr. Je sice krátké a vypadá jednoduše, ale je značně záluďné. Nejprve melodie ve vysokých polohách, jsou tam přehmaty a poté se lomí do dvojhmatů v nízkých polohách. A je opravdu snadné ho hodně pokazit. Myslím, že jsem ho zahrála vždy na standardní úrovni, ale byla jsem často velmi nervózní. Takže toto sólo nepatří k mým oblíbeným.“

„Je rozdíl hrát sólově v orchestru a sám na pódiu?“

„Určitě je to rozdíl. Většinou je příjemnější hraní na pódiu s klavírem. Protože jste připravena na to, že hrajete sólový recitál – pouze vy a doprovázející pianista. Tam se toho přihodí většinou méně než v orchestru. V orchestru je to podle mého názoru náročnější. Obzvláště některá sóla jsou po technické i výrazové stránce hodně obtížná.“

„Máte ráda Janáčkova sóla?“

„Nemám (úsměv). Opravdu je nemám ráda. Nemám ráda *Tarase Bulbu*, kterého nemá rádo mnoho koncertních mistrů. Paradoxně kvůli té prázdné E struně. Řeknete si asi, to zahraje žáček v první hodině, když ho dovedete do základní umělecké školy. Ale ta prázdná struna, která tam zůstane „viset“ v orchestru po velikém forte, to je útok na psychiku. Musíte zůstat úplně v klidu, v pohodě. Pokud ne, tak to často nedopadne dobře. S tím jsem mnohdy bojovala (úsměv); i mí kolegové předchůdci se s tím museli někdy tvrdě vypořádat. Ale několikrát se mi povedlo velice pěkně, když jsem se psychicky dobře připravila. Tam vám nepomůže cokoli cvičit, vše záleží na momentálním psychologickém rozpoložení. To ostatní hraní v *Tarasu Bulbovi* mi nikdy nedělalo problémy. Náročné sólo je také v *Glagolské mši*, protože jsou tam

nepříjemné intervaly a je to hodně pomalu, takže musíte držet dlouhé noty ve forte. Není to zkrátka snadné hraní. Já osobně mám ráda sóla Richarda Strausse, třeba v *Tak pravil Zarathustra*, i když je velmi těžké a dlouhé. Ale to se mi vždy hrálo dobře. Nebo *Till Eulenspiegel* či *Růžový kavalír*. Miluji Šostakovičovy symfonie, ta sóla v nich jsem vždy hrála ráda, i když nejsou vůbec snadná. Nebo také Dvořákův Violoncellový koncert h moll, ve třetí větě je krásné sólo a dobře se hraje. Nebo třeba ve čtvrté symfonii Bohuslava Martinů, je také sólo, které patří k mým oblíbeným. Dobře se mi hrálo i *Španělské capriccio* Nikolaje Rimského-Korsakova; naproti tomu jeho *Šeherezádu* jsem nikdy nehrála, nikdy na mě „nevyšla“. Ale je to určitě těžké sólo, značně náročné na psychiku, protože tam jsou pomalé dlouhé noty. Miluji symfonie Gustava Mahlera, hrála jsem je několikrát s různými dirigenty, a ty se mi vždy hrály dobře. Nebo ve Wagnerově opeře *Parsifal* je uprostřed překrásné „vypíchnuté“ sólo, to mi nedělalo problémy, snad proto, že *Parsifal* je hudba mého srdce. Úhrnem mohu konstatovat, že technicky náročná sóla mi problémy nedělají. Vždy je však důležité se psychicky připravit a být klidný.“

„Na to navážu, míváte trému? A jak s ní bojujete?“

„Já jsem trémou trpěla hodně. Jednak je to zčásti vrozená dispozice, jednak jsem vždy měla strach z profesora Kotmela. On byl enormně přísný pán, což je u tak vynikajícího pedagoga pochopitelné. Jemu vděčím téměř za všechno, co umím, to on mě naučil hrát na housle. Profesor Sýkora dal výuce noblesu, soustředil se spíše na hudební a umělecký výraz, na otázky stylu a samostatné umělecké práce. Ale techniku houslové hry mě naučil Kotmel – přiznám se, že jsem měla strach před každou hodinou. On byl přísný, až příliš přísný na všechny svoje žáky a v zanícení pro věc někdy zapomínal, že mnoho přísnosti může spíše uškodit. Já jsem toho jako dítě často chtěla nechat, ale rodiče byli neoblomní, dnes jsem ráda, že jsem vytrvala (úsměv). A s trémou bojuji. Určitě je účinná autosugesce a vizualizace. Prostě si plasticky vytvořit v hlavě představu, už jak jdu na pódium, s jakým pocitem, jaký pocit mám v ruce, u srdce, aby se to nepřenášelo na ruce, protože to je pak konec. Velmi živě si to představit, těšit se na hru, a přitom tomu nepřikládat světoborný význam. Zajímavé bylo, když jsem byla před necelými dvěma lety těhotná, že jsem hrála úplně v klidu. To říkají všechny ženy, které to prožily. Hrál se mi tehdy

báječně, v klidu a s radostí. Uděláte lidem radost, v jistém smyslu je obdarujete, a to je to nejlepší co může být (úsměv).“

„Co hra z listu?“

„U mě to bylo složité, protože jsem jako dítě hrála někdy spíše jen podle sluchu a dělalo mi problém číst noty ve vysokých polohách. Jednak i jména not, což houslista nepotřebuje, když je malý, ale i číst novou skladbu mi dělalo někdy problémy. Tatínek byl zdatný houslista, tak se mnou doma vždy trénoval, co mi pan profesor uložil; bez tatínka bych vůbec nebyla schopná jeho nároky zvládnout. Pan profesor věděl, že to je má slabina a říkával, že se neuživím, že si s takovou nevydělám ani na slanou vodu, protože nic nepřečtu a že v orchestru se toto musí umět. Až v patnácti, šestnácti letech tento blok spadl a začala jsem i složitější věci číst bez problémů a nepotřebovala jsem k tomu tatínka – trenéra (úsměv). A vynikající školou také bylo, že jsme museli s konzervatorním orchestrem každé prázdniny hrávat tři týdny v lázních Luhačovicích koncerty na kolonádě, a tam jsem musela ten balík not vždy ráno před zkouškou nacvičit. To bylo pokaždé něco jiného, většinou valčíky, operetní přede hry, populární skladby, tento repertoár však bývá někdy velmi obtížný. A najednou jsem byla hozena do vody. Musím velmi poděkovat panu profesorovi Aloisovi Veselému, který působil jako klarinetista ve Státní filharmonii a na konzervatoři vyučoval dirigování a orchestrální hru; díky jeho vedení a základům, které nám dal, jsem po nástupu do filharmonie ve dvaceti letech s tímto už neměla problémy. I když jsou určitě zdatnější „listaři“ než jsem já, ale já nejsem typ, který by chodil hrát „z listu“ do první zkoušky. Za první koncertní mistr by si to neměl nikdy dovolit, za druhé by si to neměl dovolit vůbec nikdo. Hráči by měli být vzorně připravení. V zahraničí je to běžné, u nás ještě ne. Je velmi špatné, když se ve zkoušce čtou noty. Tím se ztrácí čas, který by se mohl využít k uměleckému vytváření interpretovaného díla, ale dosud ne každý má tento přístup zafixován. Takže hra „z listu“ opravdu jen v uvozovkách.“

„A je těžké dělat koncertního mistra po lidské stránce?“

„To určitě, orchestr, to je více než sto lidí, rozdílné povahy, rozdílných názorů, mezi kterými někdy vznikne problém. Je nutno dbát, aby se všichni v podstatných věcech

shodli, aby v orchestru nevznikaly negativní emoce; třeba v České filharmonii byla situace před lety velice špatná, mezi hráči vládly napjaté vztahy. Všichni, co znají poměry jinde, říkají, že v našem orchestru je situace ještě velmi dobrá. Určitě k žádným konfliktům na život a na smrt nikdy nedošlo. U nás vládne v podstatě kolegiální a přátelská atmosféra, práce ve filharmonii je příjemná.“

„Máte v oblíbě nějakou skladbu, skladatele nebo epochu?“

„Obdivuji Šostakovičovy symfonie, dílo Bély Bartóka, jeho *Koncert pro orchestr* nebo *Hudbu pro strunné nástroje, bicí a celestu*, všechny symfonie Gustava Mahlera, některé orchestrální části z oper Richarda Wagnera, mnohé skladby Richarda Strausse, dílo Oliviera Messiaena. Takže 20. století mi učarovalo, i sólové skladby (mám nastudovaný druhý Houslový koncert Bély Bartóka, druhý Houslový koncert Sergeje Prokofjeva i druhý Houslový koncert Karola Szymanowského). Hrála jsem různé orchestrální premiéry; mohu říci, že tato hudba mě vždy velmi velmi oslovovala.“

„Máte nějakého oblíbeného dirigenta?“

„Určitě, jednoznačně nejlepší dirigent, který ve filharmonii za mé éry dirigoval, je David Robertson – Američan, narozen 1958, žák Rafaela Kubelíka a Kirilla Petroviče Kondrašina. A tehdy přijel, když mu bylo třicet let a dirigoval koncert v rámci festivalu Moravský podzim. To byla v té době ještě prestižní kulturní akce, dnes už tomu zdaleka tak není, což je velká škoda. Dělal s námi Messiaenovu skladu *Z kaňonu ke hvězdám*. Obsazení díla je naprosto netradiční, je tam 13 hráčů, pouze smyčce a bicí nástroje, skladba trvá 90 minut a je to velice těžké, hlavně rytmicky nesmírně těžké. Já jsem tehdy v roce 1988 ještě byla tutti hráč a šéfdirigent Petr Vronský mě do tohoto obsazení „přifařil“. Poslal tam všechny koncertní mistry, jejich zástupce a mě, dal mi důvěru, za což mu velice děkuji. Mohla jsem si tuto skvělou skladbu zahrát. To byl největší zážitek vůbec. Přesto, že to je enormně moderní hudba s hlubokým básnickým podtextem, na konci jsme si vysloužili ovace ve stoje. Po pauze dirigoval Janáčkovu *Sinfoniettu* a lepší *Sinfoniettu* jsem nikdy s žádným Čechem nehrála. Brněnský hudební kritik prof. PhDr. Rudolf Pečman tehdy o tomto koncertě napsal, že filharmonie „prožila svou hvězdnou hodinu“.

David Robertson tady potom hostoval ještě několikrát – úžasný zážitek byla první Brahmsova Symfonie č. 1 d moll. To Janáčkovovo divadlo málem vzplanulo, atmosféra byla tenkrát neskutečná. Četla jsem, že nyní působí v Metropolitní opeře, v Newyorské filharmonii, v Paříži s Pierrem Boulezem se věnuje soudobé hudbě, mají tam svůj specializovaný orchestr. Byl to úžasný člověk, noblesní, nikdy se nerozčílil, a přesto dokázal prosadit všechny svoje náročné umělecké představy jen vahou své osobnosti. Potom jsem samozřejmě ještě zažila Františka Jílka, Václava Neumanna, Zdeňka Košlera, samé velké osobnosti. Také Jiří Bělohlávek několikrát ve filharmonii hostoval, teď je obtížné ho získat, je velmi zaneprázdněn. Skvělý je i Jakub Hrůša, mladý dirigent, někdy velmi přísný, náročný, ale po všech stránkách vynikající.“

„Měla jste někdy uměleckou krizi?“

„Určitě. Jednak v pubertě, to je ale běžný jev téměř u všech studentů uměleckých profesí a profesor Kotmel to zvyšoval svou přísností, tak mne někdy napadaly myšlenky, že studia nechám. A potom později, už jako koncertního mistra mne někdy napadlo, ne že bych nechala houslí, ale spíše že bych nechala toho koncertního mistrování. Pokud máte problémy v osobním životě, projeví se to velmi markantně ve vaší profesi. Takže párkrát jsem takovou krizí různé intenzity prošla, ale musím říci, že už je to dávno. S přibývajícím věkem to postupně bylo lepší a lepší.“

„Máte nějaké koníčky? Co byste dělala, kdybyste se nevěnovala houslím?“

„Jako dítě jsem chtěla být řidičkou tramvaje, tahle činnost mě úplně fascinovala. Ráda řídím, takže bych snad mohla dělat taxikáře (úsměv). Opravdu, auta mě vždy přitahovala. Velmi ráda sleduji sport, třeba tenis, ale nenapadlo mě, že bych se mu mohla věnovat. A tak jsem od malička jen zanícený fanoušek – fotbalu a snookeru (to je ten královský kulečník, který se ze Spojeného království velmi rychle rozšířil do celého světa). Z praktických věcí mě vždy bavilo cukrářství, vyráběla jsem pro bližní darty a různé cukrářské speciality, tak jsem se mohla možná vyučit cukrářkou. Jinak mě bavila němčina i angličtina a studium jazyků mi šlo velmi dobře. Jsem zkrátka vysloveně humanitní typ, miluji literaturu, poezii, prokleté básníky, krásné filmy (je to současně i inspirace pro mou vlastní uměleckou práci). Jsou to zřejmě

i rodinné vloh, rodiče jsou překladatelé. Matematika a přírodní vědy mě nikdy příliš neoslovovaly. Jak to někdy muzikanti žertem říkají: Musím umět spočítat takty a výplatu a víc nepotřebuji (úsměv).“²⁵

1.4 Pavel Wallinger

Tento houslista se narodil 1. června 1968 v Boskovicích. Vystudoval Konzervatoř Brno u Jana Stanovského a Janáčkovu akademii múzických umění v Brně pod vedením emeritního člena Janáčkova kvarteta Adolfa Sýkory. Během studia získal významná ocenění, mezi nimi například 1. cenu v soutěži „Beethovenův Hradec“ (1985), zúčastnil se kurzů v Německu (Bayreuth) a Rakousku (Semmering) a působil v Mládežnickém orchestru Gustava Mahlera pod vedením Claudia Abbada. V roce 1986 založil Wallingerovo kvarteto, které se brzy proslavilo svými soutěžními úspěchy. Jako sólista se Pavel Wallinger představil s významnými českými hudebními tělesy (Filharmonie Brno, Moravská filharmonie Olomouc, Filharmonie Hradec Králové, Filharmonie Zlín, komorní orchestr Musici Boemi).

V roce 1992 se stal koncertním mistrem Státní filharmonie Brno (nyní Filharmonie Brno), s níž účinkoval v největších světových metropolích, natáčel pro různé rozhlasové a televizní společnosti a velká hudební vydavatelství (Supraphon, Sony BMG) a spolupracoval s proslulými dirigenty.

V současnosti se intenzivně věnuje komorní a sólové hře v ansámblech doma a v zahraničí (koncertní mistr orchestru Czech Virtuosi, hostující koncertní mistr v komorním orchestru Camerata Bern) a od roku 2006 vyučuje na Janáčkově akademii múzických umění v Brně.²⁶

Jiří Beneš k tomu uvedl:

„Musel být vypsán konkurz na koncertního a zvenku se přihlásil Pavel Wallinger. V té porotě to vyhrál. Ale nakonec bylo rozhodnuto, že budou koncertní mistři dva na

²⁵ Mgr. Marie Petříková, osobní sdělení, Brno, 24. 1. 2012.

²⁶ Pavel Wallinger. [online]. Životopis. [cit. 2011-12-20] Dostupné z: www.wallinger.cz/clanky/zivotopis.html.

stejně úrovni. Myslím, že i přesto že je to neobvyklé, že tady jsou dva koncertní mistři půl na půl, tak že to klapě. Díky jejich osobnostem. Alespoň jsem neslyšel o žádném problému, což třeba u hráčů dechových nástrojů bývá často, když se střídají s prvním a druhým nástrojem.“

„Pavel Wallinger ví přesně, co chce, co ten orchestr potřebuje.“²⁷

1.4.1 Rozhovor s Pavlem Wallingerem

„Jste koncertním mistrem brněnské filharmonie a to už téměř 20 let, je tomu tak?“

„Ano, nastoupil jsem 1. září 1992 a v podstatě, když bych měl srovnávat délku působení, tak jsem nejdéle působícím koncertním mistrem spolu s kolegyní Marií Petříkovou (dříve Gajdošovou), která původně působila na pozici druhého koncertního mistra. Protože tehdy, před rokem 1992, se dělili koncertní mistři na prvního a druhého. Za doby působení tehdy šéfdirigenta Leoše Svárovského jsme se možná tak trochu chtěli připodobnit České filharmonii, kde byli rovnocenní koncertní mistři, tak se udělal tento koncept dvou rovnocenných koncertních mistrů v roce 1992. Takže teď vlastně zažívám 20. sezónu.“

„Před vámi působil na pozici koncertního mistra Jan Stanovský a on vás na konzervatoři učil.“

„Ano, studoval jsem u něj tři roky, čtvrtý, pátý a šestý ročník, takže jsem u něj absolvoval a samozřejmě byl velmi zajímavá osobnost. Určitě mě velmi inspiroval. Byl rozený virtuózní houslista. Já jsem tedy k té virtuozitě nikdy moc netíhl, spíše k sonátovým formám nebo ke komorní hudbě, k absolutní hudbě, kde to není jenom o jakémsi espritu, exhibici houslového umění, kde nám jenom fungují ruce a prsty, ale spíše o obsahu té hudby. Když jsem u něj studoval, tak mi samozřejmě často přehrával, protože byl na vrcholu svého působení. Byl schopný jako jeden z mála českých houslistů na koncertě přehrát polovinu Caprice a k tomu ještě tři zahrát jako přídavek a třeba ještě i Paganiniho Houslový koncert D dur. Prostě byl úžasný, co se

²⁷ Mgr. Jiří Beneš, PhDr., osobní sdělení, Brno, 19. 12.2011.

týče té technické stránky, měl to přirozeně dáno a dost pomáhalo pozorovat a dívat se na to jak tvoří výměny poloh nebo jak fungovala spiccata, řadová staccata atd. Takže v tomto smyslu mě ovlivnil rozhodně.“

„Přivedl vás k té myšlence na koncertního mistra?“

„Určitě. Sice zpočátku jsem k velkému symfonickému orchestru až tak netíhl, i přesto že ta velká orchestrální díla jako třeba Beethovenovy, Brucknerovy, Mahlerovy a Brahmsovy symfonie jsem poslouchal a znal, ale nicméně pořád jsem si myslel, že mým zdrojem obživy bude spíše komorní hudba, protože tehdy už jsem měl své kvarteto. To se naplnilo z půlky. Dnešní doba je opravdu taková, že etablovaných souborů, které se zabývají jen komorní hudbou, je opravdu poskrovnu. To nebylo v té době tak zřejmé, ale přesto jsem si řekl, že ten konkurz zkusím. Asi jsem měl štěstí v tom, že tenkrát konkurence nebyla až taková, jako je dnes, to musím uznat. Vidím to dnes na konkurzech, že na takováto místa je nabídka vynikajících hráčů mnohem vyšší. Program ke konkurzu tenkrát byl samozřejmě velmi náročný, byly povinné dva koncerty, z toho jeden Beethovenův a poté jeden romantický, dále Bachovo Adagio a Fuga ze sonáty g moll. Tak si to možná právě kvůli tomu někteří zájemci rozmysleli. Nakonec jsme tam byli dva a ta druhá byla právě Marie Gajdošová, tehdy druhý koncertní mistr. Ve výsledku se řeklo, že oba dva jsou tak kvalitní, že je žádoucí mít oba a tak se ustanovil tento koncept dvou koncertních mistrů. A byla to pro mě naprosto radostná zpráva, protože jsem zrovna absolvoval JAMU. Takže život se začal ubírat tímto směrem. I když samozřejmě člověk nikdy neví; vzhledem k tomu, že jsem v orchestru do té doby až tak velkou zkušenost neměl; jak se k tomu postaví okolí, kolegové. Protože přijdou rozsáhlá sóla, natáčení, přičemž v podstatě někdy na dlouhé zkoušení není čas. V devadesátých letech se natáčelo ještě hodně, v dnešní době spíš už jen ojediněle, kdy se jedná většinou o skladby moderního nebo filmového charakteru. A právě tehdy jsem nastoupil do rozjetého vlaku, kdy se natáčel komplet Janáčkových skladeb, ve kterých je mnoho orchestrálních sól (*Taras Bulba, Glagolská mše*). Od té doby jsem tyto skladby hrál nesčíselněkrát. Také tam je *Šumařovo dítě*. Když jsem to natáčel a vůbec hrál poprvé, přistoupil jsem k tomu zodpovědně. Našel jsem si nahrávku (tenkrát ještě žádný youtube nebyl, tak jsem si to musel sehnat na nějakém pásku). Janáček má flexibilní a variabilní rytmus a každý ho hraje různě rychle. Bylo

potřeba si to pořádně naposlouchat, aby člověk nemusel otrocky počítat. Aby se člověk mohl odevzdat hudbě, aby nebyl odkázaný jenom na „kuličky“, ale na prožitek, který je u Janáčka obzvláště důležitý. A tak jsem se snažil tu hudbu co nejvíce poznat. Jenže přišel pan profesor národní umělec Jílek. On už byl starší pán a já měl pocit, že si tak říká: „Takový mladičkový koncertní mistr, co tady chce“, ani se nezeptal, „kdo vy jste?“, a tak mi jenom tak zběžně podal ruku. Možná se o mně informoval, protože myslím, že u mého konkurzu tenkrát ani nebyl (šéfdirigentem už byl Leoš Svárovský). No a tak jsme to *Šumařovo dítě* ani nezkoušeli, protože jde o standardní repertoár, tak jsme ho jen jednou přehráli a pak už se rozsvítila červená. Bylo to pro Supraphon, tak to režírovali velmi známí a zkušení pánové, kteří už měli za sebou desítky desek. Ten první záběr s houslovým sólem úplně rytmicky nevyšel. Takže zhasla červená a jenom se ozvalo: „No, nějaké rytmické nesrovnalosti“. A František Jílek se na mě podíval a prostě řekl: „Jste špatně“ (směje se). To byla má první zkušenost se sólem, byl jsem tam asi druhý týden. Byla to dobrá zkušenost, protože člověk dál musel prohlubovat znalosti a poslouchat nahrávky. Opravdu tak prvních pět sezón, když jsem mohl, tak jsem se snažil poslouchat nahrávky a kolegové mě občas na sóla upozorňovali, takže jsem se o to velmi zajímal. Teď už se to víceméně opakuje. Asi po deseti sezónách člověk zjistí, že všechno podstatné už přehrál. Ale teď například v lednu přijde na program *Život hrdinův* od Richarda Strausse, což tady ještě nebylo a to je jedno z nejtěžších a nejdělnějších sól, které jsem kdy hrál. To je taková exhibice, kde je všechno, ricochet, dvojhmaty, melodie, prostě všechno. Obrovská škála houslové techniky.“

„Liší se sólové hraní na pódiu od hraní sólových míst v orchestru?“

„Určitě se liší. Když je člověk sólista a přednáší sólový koncert, má mnohem větší míru samostatnosti než v orchestru. To je jedna stránka věci. Kdežto v orchestru hrajete sólo s různými skupinami třeba dechových nástrojů, navíc jste svázaná dirigentem. Pokud to není vyloženě *Šeherezáda*, kde dirigent svěsí ruce a čeká, až si to odehrajete, tak je to pořád souborová hra. A druhá věc je ta, že je těžké vystoupit z hraní se skupinou najednou jako sólista. Např. v pověstném *Tarasu Bulbovi* Leoše Janáčka. Tam před houslovým sólem, které je smykově velice dlouhé, hraje orchestr a také primová skupina veliké forte. Nastává extáze obrovské expresivity, kdy na vás doléhá taková síla zvuku, že se vám zrychluje tep a já se při tom už musím

uklidňovat. Protože potom bych tu melodii v pianu vůbec nemusel zahrát. To jsou momenty, které člověk v tom sólovém hraní asi nezažije.“

„Míváte trému? A jak s ní bojujete?“

(Pousměje se) „To je takový obecný pojem. Je třeba oddělit pozornost a pocit zodpovědnosti od té trémy, která znemožňuje hrát, u které se pulz srdce zrychlí natolik, že ruce jsou neklidné a člověk ztratí kontrolu úplně nade vším. To se taky může stát. Mně se to ale nestává. Záleží samozřejmě také na okolnostech, na tom, jestli je člověk zdravý nebo nemocný, protože to se pak hraje úplně jinak. Jednou jsem hrál s vysokou horečkou sólo, které se mi úplně nepovedlo, organismus to prostě neutáhl. To taky může nastat. Ale obecně jsem ten typ, který se zkoncentruje, takže to snad vychází. Díky tomu, že hrané skladby už znám, mám trému menší. Prostě vím, na co se mám zaměřit. Třeba v minulé sezóně jsem hrál *Šeherezádu* třikrát. A potřetí, i přesto, že ten pocit zodpovědnosti tam byl, se mi hrálo mnohem lépe.“

„A zeptám se právě na Šeherezádu, když ji hrajete třikrát za sezónu, hrajete ji pokaždé stejně nebo jinak? Inspirujete se nějakou nahrávkou?“

„To samozřejmě taky, ale hlavně když tu skladbu hrají úplně poprvé. Poté už se snažím jít svou cestou, a pokud vím, že mi něco nevyznělo, snažím se to napravit. Nahrávky přináší dobré zpětné pohledy. Jeden kolega z orchestru hodně natáčí, tak si od něj občas nějakou nahrávku vyžádám. Je hodně zdravé si poslechnout záznam koncertu, kolikrát jsem totiž překvapen. Mnohdy se domnívám, že určitá pasáž vyzněla tak, ve skutečnosti ale dopadla úplně jinak a byla schovaná ve zvuku orchestru, protože třeba smyk byl moc svázaný nebo jindy bylo použito zbytečně moc vibrata. Pak se podle toho rozhoduji dál, eventuálně měním prstoklady nebo smyky, aby to bylo podle mých představ.“

„Co je nejnáročnějšího na pozici koncertního mistra?“

„Někdy je to záležitost společenská. Koncertní mistr je taková kontaktní osoba mezi orchestrem a dirigentem. Když se hráčům něco nelíbí, tak to řeší opatrným způsobem

přese mě a když neopatrně, tak to člověk musí nějak zpacifikovat (směje se). Takže jde o taktickou úlohu koncertního mistra, aby uměl používat míru autority vyváženou taktním způsobem a někdy razantností, protože to mnohdy jinak nejde. Samozřejmě je to těžké, člověk nemůže být oblíbený u všech a po dvaceti letech nikdo není prorokem. Už tady byly i takové případy s dirigentem, kdy se muselo říct, že takto nemůžeme pokračovat a ten dirigent odhodil taktovku a odešel pryč. Takže i takové vyhocené situace jsem zažil. Ale tomu se asi nikdo nevyhne, to je v každém orchestru.“

„Co hra z listu, jste „listař“ nebo musíte všechno cvičit?“

„Jistěže je to součást hraní v orchestru, protože nastanou situace, kdy notový materiál není k dispozici tak dopředu jak by si člověk představoval, takže přijde třeba den dva před tím a vy tam zrovna nejste. Tak přijdete třeba brzo ráno před zkouškou a snažíte se to ještě rychle nacvičit, ale všechno vstřebat nemůžete. Jednou se mi stalo (bylo to za působení italského šéfdirigenta Alda Ceccata, který byl ve své době tak před dvaceti třiceti lety opravdu etablovaným umělcem ve světě a byl dokonce i nějakou chvíli šéfem ve Philadelphii), že v Mozartově árii jsem očekával doprovod ke zpěvu. Šlo o jednu z Mozartových méně známých oper. Noty byly na pultě a on říká: „Bitte“, mluvil s námi německy. A já říkám: „Was“? A on: „Solo“. Ale ono to v těch notách nikde nebylo (směje se). Prostě se stala nějaká chyba v archivu. Tak archivář našel a přinesl asi tři strany, na kterých bylo šestnáctinové sólo v rychlém pohybu. Tehdy jsem musel sólo zahrát z listu, než přišla zpěvačka. Když jsem to potom doma cvičil, nemohl jsem věřit tomu, že jsem se tam nezadrhnul, protože během toho cvičení jsem se zadrhnul nejmíň desetkrát (směje se). Takže hlava prostě v tu danou chvíli zapne na plné obrátky a ví, že musí. Tak to jsou občas překvapivé momenty.“

„Už jste spolupracoval s velkým počtem dirigentů, máte mezi nimi nějakého oblíbeného?“

„Já bych se nerad někoho dotknul, aby to nevypadalo, že ti ostatní jsou neoblíbení, ale rád spolupracuji s Jiřím Bělohávkem, s Petrem Altrichterem a s Leošem Svárovským.“

„Prožil jste nějakou uměleckou krizi? Případně, jak jste se z ní dostal?“

„Těžko hodnotit sám sebe. To by asi musel zhodnotit někdo jiný. Spíš je někdy smutné vidět, jak se situace v kultuře v dnešní době vyvíjí, jak se k tomu staví politická garnitura a městské zastupitelstvo a že se potom opravdu musí šetřit na filharmonii, aby se vybuodovaly vodovodní řády a kanalizace. Pak člověk občas nemá chuť pokračovat. Ale potom si řeknu, že to nelze vzdát, už proto, že mě to pořád hrozně baví.“

„Vy tedy působíte jako koncertní mistr ve filharmonii, dále máte Wallingerovo kvarteto, občas také nějaký sólový koncert, co z toho všeho vás baví nejvíce?“

„Ode všeho něco. I když není to úplně ideální stav, protože člověk, aby byl specializovaný na určitý žánr, v určitém seskupení nebo jako sólista, tak se tomu musí věnovat trvale, což bohužel není můj případ. Ale dnes to tak má asi většina umělců. Na druhou stranu to zase přináší to, že si zahrají všechny žánry, dokonce od popu až po tu klasiku v nejvyšším smyslu. Dříve jsem si myslel, že můj životní úděl je v komorní hudbě, proto jsem si už za brzkých konzervatorních let založil kvarteto, což je sen mnoha lidí. Pro kvarteto byly napsány ty nejlepší opusy společně s těmi vrcholnými symfoniemi Beethovenovými, takže to je opravdu vrchol tvorby vůbec. Ze začátku jsme s kvartetem samozřejmě zažívali období prosperity a hojnosti koncertů. Později už to však chce mít dobrého a schopného manažera, nebo alespoň jednoho z těch čtyř, kdo se o koncerty bude starat. Mezi námi asi nebyl takový typ člověka manažersky založeného, tak pak začalo koncertů ubývat. Proto jsem se také začal zabývat jinou činností, začal jsem vyučovat na HF JAMU a začal jsem hrát i v komorních orchestrech, např. s orchestrem Czech Virtuosi, se kterým v poslední době vystupuji dost často. Jde hlavně o to seskupení lidí kolem, o odezvě, o komunikaci, o atmosféře.“

„Co byste dělal, kdybyste se nevěnoval houslím?“

(Směje se) „No, to je těžká otázka. Mám třeba rád sporty, ale tím bych se neuživil, špičkový sportovec by ze mě asi nikdy nebyl. A potom možná něco z přírody, meteorologie, např. současné změny na zeměkouli mě zajímají. Nebo možná něco co

by bylo prospěšné lidem, což hudba v jistém smyslu je. Ale v podstatě jsem jinou ideu asi neměl.“²⁸

²⁸ Odb. as. Mgr. Pavel Wallinger, osobní sdělení, Brno, 16. 12. 2011.

4. Závěr

Tato bakalářská práce si dala za cíl představit koncertní mistry v oboru housle, kteří působili v brněnské filharmonii od jejího počátku až po současnost. Za celou dobu její existence to byli celkem čtyři hráči, jejich zástupci byli tři: Josef Doležal, Jan Stanovský, Pavel Wallinger, Marie Gajdošová Petříková a jako zástupci Antonín Strádala, Jan Pustějovský, Leoš Zavadilík.

Kvůli této práci jsem si nastudovala celou řadu skutečností i detailních informací o brněnské filharmonii. Přiblížila jsem její houslové koncertní mistry. Znovu jsem si uvědomila, že jde o nesmírně důležitou funkci v orchestru, která představuje značnou odpovědnost nejen za vlastní skupinu, ale i za celý orchestr. Tato pozice vyžaduje nejen vynikající hráčské, ale také manažerské a psychologické či přímo diplomatické schopnosti.

Osobnost koncertního mistra má také velký vliv na atmosféru v orchestru, je totiž velmi významným komunikačním můstkem mezi orchestrem a dirigentem nebo mezi jednotlivými hráči.

Cenné – jak doufám nejen pro mě – byly zajímavé a inspirující rozhovory se dvěma současnými koncertními mistry a jedním bývalým, které přinesly celou řadu poznatků, zkušeností, postojů a názorů. Obohacení textu znamenaly také další osobní sdělení s hudebníky orchestru. Věřím, že se mohou stát přínosem i pro ty, kteří o této u nás opomíjené problematice budou hledat materiály.

Použité informační zdroje

Literatura

1. TELEEC, Vladimír. *Státní filharmonie Brno v letech 1976-1986*. Brno: Tisk, 1985, 44 s.
2. *Vývoj hudebních institucí po roce 1945, Muzikologické studie 3: Sborník z konference JANÁČKIANA 1994*. Ostrava: Ostravská univerzita ve spolupráci s Asociací hudebních umělců a vědců, 1995. ISBN 80-7042-086-3. 82 s. K tisku připravil: Karel Steinmetz.
3. BENEŠ, Jiří. *Padesát let Státní filharmonie Brno*. Vydání první. Brno: Státní filharmonie Brno, 2005, 128 s. ISBN 80-239-5080-0.
4. ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRONĚ a Zdenko NOVÁČEK. *Československý hudební slovník osob a institucí: svazek první*. První vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, 853 s.
5. ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRONĚ a Zdenko NOVÁČEK. *Československý hudební slovník osob a institucí: svazek druhý*. První vydání. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965, 1080 s.

Elektronické zdroje

6. PAVLÍČEK, Libor. Doležal Josef. *Český hudební slovník*. [online]. Poslední změna 17. 11. 2009 [cit. 2012-04-01]. Dostupné z http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3222
7. PECH, Michal. Gajdošová Marie. *Český hudební slovník*. [online]. Poslední změna 16. 7. 2008 [cit. 2012-04-01]. Dostupné z http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1000809
8. MONTAGU, Jeremy. Leader [concert master]. *Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2012-04-14]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3879>

9. Pavel Wallinger. [online].[cit. 2011-12-20] Dostupné z:
<http://www.wallinger.cz/clanky/zivotopis.html>

Prameny

1. Mgr. Jiří Beneš, PhDr., osobní sdělení, Brno, 19. 12. 2011.
2. Mgr. Josef Jakubec, osobní sdělení, Brno, 26. 2. 2012
3. Mgr. Marie Petříková, osobní sdělení, Brno, 24. 1. 2012.
4. Mgr. Jan Stanovský, osobní sdělení, Brno, 24. 2. 2012.
5. Odb. as. Mgr. Pavel Wallinger, osobní sdělení, Brno, 16. 12. 2011.