

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

**EDUARD PASEKA**

V. ročník – prezenční studium  
obor: muzikologie

ŽIVOT A CHARAKTERISTIKA KOMPOZIČNÍHO  
STYLU SKLADATELE MIROSLAVA RAICHLA

Miroslav Raichl: The life and characteristic of his  
compositional style

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.

OLOMOUC  
2010

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jen uvedeníh pramenů a literatury.

V Olomouci dne

.....

Děkuji všem, kteří jakýmkoliv způsobem přispěli k realizaci této práce. Za kritické připomínky a cenné rady děkuji vedoucí práce Prof. PhDr. Aleně Burešové, CSc.

## Obsah

Úvod.....	5
Stav bádání.....	7
Rodina, dětství, jinošství.....	11
AMU, pomalu vzhůru!.....	16
Roky na vrcholu.....	35
Normalizace, roky na okraji.....	42
Pardubice, aneb nový život.....	60
Roky porevoluční a klidné stáří.....	66
Vybrané analýzy Raichlových skladeb.....	69
II. sinfonia.....	69
Letěla tudy labutě.....	79
Dětské sbory.....	90
Slovo závěrem.....	95
Resumé.....	98
Summary.....	99
Zusammenfassung.....	100
Výběrový seznam literatury a pramenů.....	101
Výběrový katalog rukopisů a skladeb.....	105
Gramofonové nahrávky Raichlových děl.....	115
Přílohy.....	116

## Úvod

Miroslav Raichl je širší hudební společnosti více či méně znám převážně jako autor vokální hudby, a to hlavně jako skladatel četných sborů a sborových úprav pro rozličné sborové obory s různým obsazením. O něco méně se pak ví o tom, že je to autor který za sebou zanechal nemalý počet skladeb symfonických, ale například i velice zajímavá díla operní. Také jeho vklad do růstu oblasti instruktivní hudební literatury je nezanedbatelný.

Určité pozapomenutí (či jakési omezení pohledu) na Miroslava Raichla, který rozhodně patří k našim výrazným skladatelským zjevům druhé poloviny dvacátého století, bylo jedním ze spouštěčů motivujících vznik této práce. Druhým z nich bylo do určité míry i osobní setkání (i když zcela krátké a na osobní postřehy téměř bezvýznamné) autora předkládané práce v roli Raichlova žáka na pardubické konzervatoři. Budiž tedy tato práce i malým osobním vyrovnáním se s osobou svého bývalého kantora a do jisté míry i obdivným poděkováním.

Hlavním cílem práce je podat ucelený biografický pohled na autora, jehož životní pouť nebyla doposud dostatečně historiograficky zpracována. To nelze samozřejmě dobře provést bez popisu širšího kulturně-politického kontextu, který byl během skladatelova života pln zvratů. Sám Raichl byl těmito změnami přirozeně také poznamenáván a formován – rané dětství za první republiky; druhá světová válka; léta dospívání v poválečné euforii; zkouška dospělosti ve stínu pouťorového komunistického puče; studia na AMU v napjaté atmosféře padesátých let plné politických procesů a stranických prověrek; uvolňování politické situace a „zlatá“ šedesátá léta vrcholící tzv. pražským jarem; příchod sovětských okupačních vojsk; léta normalizace; na sklonku života příchod sametové revoluce a znovunastolení kapitalistické společnosti s demokratickými základy.

Vedlejším výstupem biografické části budiž i částečné vystihnutí (i když se jedná o záležitost značně subjektivní!) Raichlových charakterových vlastností, které by mohly být také do jisté míry určitým vodítkem, či možným úhlem pohledu na oblast jeho tvorby. S tím jsou úzce spjaty i otázky vrozených a dědičných vloh, výchovy, obecného a hudebního vzdělání, zájmů, sklonů apod. I v nepatrném detailu se může skrývat odpověď na mnoho otázek.

Dalším neméně důležitým cílem je podat alespoň částečný pohled na samotnou tvorbu Miroslava Raichla a hledat jeho charakteristický skladatelský rukopis. Na několika hudebních analýzách vybraných skladeb se autor práce snaží popsat a charakterizovat nejenom konkrétní skladatelovy kompoziční metody, ale hledá cesty jeho stylových sklonů

a inspirací. V obecném záběru se pak pokouší o zařazení Raichlovy tvorby do širších kulturně-historických a uměleckých souvislostí (souputníci, skladatelské školy, dobové kompoziční tendence, trendy apod.). Součástí textu jsou i dobové recenze a kritiky které by měli dát alespoň trochu nahlédnout na přijetí a případnou recepci Raichlova díla za jeho života.

Největší motivací díla je však ukázat či připomenout význam a kvality skladatelské osobnosti Miroslava Raichla současné hudební společnosti a zároveň dát alespoň dílčí základ pro další bádání v této oblasti.

## Stav bádání

Asi jen těžko bychom hledali zmínku o Miroslavu Raichlovi v některých světových všeobecných encyklopediích a slovnících nebo ve všeobecných hudebních encyklopediích. K dohledání nejsou ani žádné dílčí zahraniční studie, o knižních monografiích již vůbec nemluvě. Lze tak bez obav říci, že Miroslav Raichl se těší pouze zájmu domácí hudební vědy a kritiky, a to jak dále zjistíme, také velice zanedbatelně.

Základní informace o Miroslavu Raichlovi lze dohledat v některých českých *všeobecných encyklopediích a slovnících*. Stručné české heslo Miroslav Raichl nalezneme v online encyklopedii *Wikipedia*.<sup>1</sup> Malé medailonky obsahují i *Československý biografický slovník*<sup>2</sup> a *Ottova všeobecná encyklopedie ve dvou svazcích*.<sup>3</sup> Ze všeobecných hudebních encyklopedií a slovníků nabízí drobné heslo *Československý hudební slovník*<sup>4</sup>, ten je ale ohraničen rokem svého vzniku a tak představuje Raichla ještě jako člena nastupující skladatelské generace. Samostatné heslo se nachází i v práci *Čeští skladatelé současnosti*<sup>5</sup>, což znamenalo po dlouhé době skutečné Raichlovo znovuobjevení se na oficiální úrovni v takovém rozsahu a hlavně dosahu. Částečně si to můžeme odůvodnit postupným uvolňováním kulturně-politické situace v ČSSR od druhé poloviny 80. let minulého století, kdy se celý tehdejší politický systém začal pomalu vyčerpávat a hroutit. Malé heslo nese i popularizačně pojatý *Hudební slovník pro každého*,<sup>6</sup> ten ale vychází ze starších prací a nepřináší prakticky nic nového. Raichlovu tvorbu pak v oblasti populární hudby reflektuje několik hesel v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*.<sup>7</sup> Nejrozsáhlejší samostatné heslo nalezneme v online databázi *Český hudební slovník osob a institucí*<sup>8</sup>, přičemž Raichl zde zároveň figuruje v několika dalších heslech (*J. R. Pick, Petr Pálka, Paravan...*).<sup>9</sup>

Od začátku devadesátých let minulého století se konečně začaly objevovat první *kvalifikační práce*, které se zabývají osobností a dílem Miroslava Raichla. Nutno říci, že jsou to díla kvantitativně a kvalitativně velmi různorodá. Jako první v řadě zde stojí dvě práce vzniklé na půdě pardubické konzervatoře:

<sup>1</sup> In: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav\\_Raichl](http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Raichl) [21. 2. 2009]

<sup>2</sup> *Československý biografický slovník* (Praha 1992)

<sup>3</sup> *Ottova všeobecná encyklopedie ve dvou svazcích* (Vedla Jiřina Bulisová, Praha 2003, sv. 2, s. 291)

<sup>4</sup> *Československý hudební slovník* (Praha-Brno 1963, sv. 2, s. 401, Jiří Pilka)

<sup>5</sup> *Čeští skladatelé současnosti* (kolektiv autorů, Praha 1985, s. , Jiří Bajer)

<sup>6</sup> *Hudební slovník pro každého* (Jiří Vysloužil, Vizovice 1999, sv. 2, s. 430-431)

<sup>7</sup> Antonín MATZNER, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER a kol., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. část jmenná – Československá scéna* (Praha 1990)

<sup>8</sup> Dvořáková, Libuše: *Miroslav Raichl* (In: *Český hudební slovník osob a institucí*, Brno) Viz in:

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

<sup>9</sup> Poledňák, Ivan: *J. R. Pick* (In: *Český hudební slovník osob a institucí*, Brno)

Martin Bárta je autorem práce *Miroslav Raichl. Fotbalová opera* z roku 1990. Autor zde předkládá stručný životopis, který velkou měrou vychází ze starších hudebních encyklopedií a slovníků. Nepřináší tak po této stránce zásadně nic nového. Přínosnými jsou ale partie zaměřené na analýzu Fotbalové opery, i když jim chybí muzikologická erudovanost. Obzvláště cenné jsou však „zkazky“, které poukazují na osobní konzultaci autora textu s Miroslavem Raichlem.

Petra Veberová napsala práci *Miroslav Raichl – život a dílo* z roku 1998. Podle mého názoru jde o dílo z celé řady nejsilnější a nejužitečnější. I přesto, že dle názvu má tato práce ambice být monografií, nacházíme zde pouze jednu stranu s velice stručnou historií Raichlovy tvůrčí dráhy! Lépe ji lze charakterizovat jako prozatím nejkompletnější katalog díla Miroslava Raichla. Cenný je převážně proto, že uvádí místa uložení partitur a rukopisů, a to i v případě mnohých sborových skladeb, které leží v soukromých archivech mnoha významných českých sborů.<sup>10</sup> Nezanedbatelnou součástí práce jsou i četné záznamy osobních rozhovorů s Raichlovými blízkými přáteli a spolupracovníky.

Dvojici prací z pardubické konzervatoře následují dvě práce vzniklé v první dekádě jednadvacátého století na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty v Českých Budějovicích:

Veronika Krejčí: *Miroslav Raichl: význam klavíru v jeho kompozičním díle* z roku 2005 a Anna Vernerová: *Miroslav Raichl – tvorba pro dětské sbory* z roku 2008. Obecně lze o obou pracích s politováním konstatovat, že pro další badání nemají příliš vysokou hodnotu. Bibliografické části obou prací nepřinášejí zásadně žádné nové poznatky a čtenář již po krátké četbě přichází na mnoho neautorizovaných citací předcházejících prací! Také analýzám skladeb není věnována taková pozornost, jakou by si zasloužily, jsou to spíše jakési miniaturní popisy děl s důrazem na aspekty jejich využití v hudební pedagogice. Valné části obou prací vyplňují nespecifikované a nestrukturované katalogy děl, které patří spíše do přílohy.

Nakonec lze jen s politováním dodat, že naše muzikologie dodnes nedisponuje žádnou reprezentativní prací, která by mohla dát alespoň dílčí základ k samostatné Raichlově *monografii*, kterážto prozatím chybí.

Informace o Miroslavu Raichlovi nalezneme také v několika *širše koncipovaných pracích a sborníkových příspěvcích*. Jaroslav Smolka ve své práci *Česká hudba našeho století*<sup>11</sup> zařazuje Raichla do linie české skladatelské tradice. Stejně obrysy dodržuje i práce

---

<sup>10</sup> Radost, Motýli...

<sup>11</sup> Jaroslav SMOLKA, *Česká hudba našeho století* (Praha 1961, s. 156-157)



*Tradice a současnost v české hudbě*<sup>12</sup> Bohumila Karáska a Jaroslava Jiráňka. Prozatím nejdůkladnější analýzu Raichlovy 2. symfonie předkládá Jaroslav Jiránek v práci *Umění rozezpívat myšlenku*.<sup>13</sup> Normalizační cenzuře proklouzl Raichl i do *Československé vlastivědy*<sup>14</sup>. Raichla jmenuje, znovu převážně v souvislosti s jeho 2. symfonií, i práce Jaromíra Havlíka *Česká symfonie 1945-1980*.<sup>15</sup> Konečně pak uveďme práci Aleny Buršové *Cantus iuventutis*,<sup>16</sup> která se zabývá problematikou dětského sborového zpěvu a samotnou tvorbou pro tento hlasový obor u nás. Nalezneme zde několik zdařilých analytických pohledů na Raichlovy dětské sbory a celkovou charakteristiku jeho kompozičního stylu.

Zmínky o Miroslavu Raichlovi lze dohledat i v knižních monografiích jiných skladatelů, převážně jeho učitelů anebo současníků.<sup>17</sup>

Nepostradatelným pomocníkem při sledování reflexe Raichlova díla jsou samozřejmě články z *hudebních časopisů* a *denního tisku*. Kromě toho nám nabízejí i poměrně dobrý obrázek doby, i když v mnoha případech více nebo méně zkreslený. Na poli hudebních časopisů rozhodně nelze nezmínit *Hudební rozhledy*, které vycházejí nepřetržitě od roku 1948 a nabízejí nám kontinuální pohled (i když obzvláště v letech 50. mnohdy značně zkreslený budovatelskou „hantýrkou“) na hudební dění celé druhé poloviny 20. století až do dnešních dnů.

Důležitým zdrojem informací je v současné době bezesporu **internet**. Raichlovo jméno figuruje v různých souvislostech na mnoha webových stránkách. Nejdůležitějším zdrojem informací jsou ale, vedle již zmiňovaných online databází, stránky Raichlova staršího syna Jana.<sup>18</sup> Ten se již dlouhodobě zabývá mapováním svých rodinných kořenů, které hrdě prezentuje na internetu. Kromě Raichlových základních životních dat jsou zde obzvláště přínosná životní data všech dalších členů Raichlovy rodiny, respektive i rodin „do přízně“.

Mnoho zajímavých informací poskytují také doprovodné texty hudebních nosičů (tzv. **liner notes**, **sleeve notes** či **album notes**), **programy koncertů** a **informační brožury**.

---

<sup>12</sup> Jaroslav JIRÁNEK; Bohumil KARÁSEK, *Tradice a současnost v české hudbě* (Praha 1964, s. 158, 159)

<sup>13</sup> Jaroslav JIRÁNEK, *Umění rozezpívat myšlenku* (Praha 1965, s. 132-161)

<sup>14</sup> *Československá vlastivěda IX. Umění, sv. 3, Hudba* (Praha 1971, s. 278, 308)

<sup>15</sup> Jaromír HAVLÍK, *Česká symfonie 1945-1980* (Praha 1989, s. 202, 205-206, 330, 360)

<sup>16</sup> Burešová, Alena: *Cantus iuventutis* (Olomouc 2002)

<sup>17</sup> Zde si jenom zběžně uveďme několik základních prací: Alena BUREŠOVÁ, *Pavel Bořkovec* (Olomouc 1994); Jiří PILKA, *Viktor Kalabis. Portrét skladatele* (Praha 1999); Ivan POLEDŇÁK, *Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák. člověk, osobnost, tvůrce* (Olomouc 2004); Jiří ŠTILEC, *Václav Dobiáš* (Praha 1985)...

<sup>18</sup> <http://jansen.raichl.sweb.cz/> [21. 2. 2009]

Zde musíme rozhodně jmenovat informační brožuru *Miroslav Raichl* vydanou roku 1990 Českým hudebním fondem.<sup>19</sup>

Nezměrnou studnicí informací tvoří potom mé *osobní rozhovory* s rodinnými příslušníky, přáteli, kolegy, žáky a vrstevníky Miroslava Raichla. Tyto informace dostávají mnohdy charakter jediných pramenů, i když mnohdy velice kvalitativně a kvantitativně diferencovaných, a to převážně v případě četných informačních mezer v Raichlově osobním a tvůrčím životě.

Konečně jsou to samotné *rukopisy děl*, které jsou rozesety po mnoha hudebních knihovnách a archivech (a to i soukromých) a které jsou nejzákladnějšími objekty zkoumání samotného Raichlova díla.

---

<sup>19</sup> Ms, *Miroslav Raichl* (Praha 1990)

## Rodina, dětství, jinošství

Miroslav Raichl se narodil v Náchodě dne 2. února 1930 jako druhorozený syn Kamila Raichla a Blaženy Raichlové, rozené Šebestové. Dětství strávil v rodinném domě č. p. 777 v tehdejší Zahradní ulici, která dnes nese jméno Raichlovy babičky – Běly Raichlové. Ta měla spolu s manželem Hynkem nemalý vliv na výchovu obou vnoučat Jiřího a Miroslava.<sup>20</sup>

Běla Raichlová, rozená Krapková, (\*14.4.1871 - †26.2.1951) byla jednou z osmi dcer trafikanta Františka Krapky z Červeného Kostelce a Josefiny Herzigové z Olešnice v Orlických Horách.<sup>21</sup> V rodině bylo silné sociální cítění, a tak není náhodou, že se Běla v mládí zapojila do hnutí Omladina a scházela se pravidelně s jeho vůdčími osobnostmi. Pod vlivem svého bratrance, významného sociálně-demokratického novináře a politika Josefa Krapky Náchodského (1862-1909), se zajímala o podmínky života kladenských dělníků a v roce 1891 se podílela na přípravě oslav Prvního Máje na Kladně.<sup>22</sup> Kromě toho patřila Běla mezi zakladatele a velké propagátory esperantistického hnutí v Rakousko-Uhersku. V roce 1895 se provdala za Hynka Raichla, řídicího učitele obecné školy na Lomech v Orlických Horách. Zde se věnovala pedagogické a literární činnosti; psala básně a články do sociálně demokratického tisku. Mezi její žáky a blízké přátele patřil spisovatel a vlastivědný pracovník Karel Michl (1898-1982).<sup>23</sup>

Raichlův dědeček Hynek (\*17.2.1872 - †25.12.1948) pocházel z Velkého Dřevíče u Hronova. V rodném listě má uvedeno křestní jméno Ignác. Jeho otec byl drobný sedlák, a jelikož Hynek měl staršího bratra Antonína, který měl převzít hospodářství, bylo mu umožněno studovat na učitelském ústavu v Hradci Králové. První působiště měl ve školním okrsku v Dobrém v Orlických horách, kde se také seznámil s budoucí manželkou Bělou. Během společného působení na Lomech spolu napsali a vydali sbírku pohádek.<sup>24</sup> Hynek sám také vydal přehled českých panovníků, který se vzhledem ke svým rozměrům stal oblíbenou pomůckou ke studiu. Mimoto Hynek působil ve volební komisi, staral se o

---

<sup>20</sup> In: <http://jansen.raichl.sweb.cz/miroslav.html> [21. 2. 2009]

<sup>21</sup> V rodině Krapkových bylo osm dcer, z toho sedm učitelek! Více o tomto rodu pojednává Jan Raichl na stránkách: <http://jansen-raichl.webpark.cz/krapkovi.html> [21. 2. 2009]

<sup>22</sup> Vystupovala pod falešným jménem Šťastná, což jí pomohlo uniknout před postihem rakousko-uherskými orgány, které na ni vydaly zatykač.

<sup>23</sup> In: <http://jansen.raichl.sweb.cz/bh/> [21. 2. 2009]

<sup>24</sup> Hynek a Běla RAICHLOVI, *Rok u krále Zlatoděje. Pohádky a pověsti z Náchodska* (Praha: Éos, 1992, 2. vydání)

veřejné knihovny v okolí Náchoda; společně s Bělou vedli ochotnický spolek Vrchlický a prováděli všeobecnou osvětovou činnost.<sup>25</sup>

Na Lomech v Orlických horách se také narodil jediný syn a otec protagonisty našeho líčení, Kamil (\*1895 - †25. 9.1971). Roku 1914 absolvoval gymnázium v Náchodě a na jaře 1915 narukoval do rakouské armády. Sloužil ve Slovinsku, následně bojoval v horské brigádě v Srbsku a na italské frontě.<sup>26</sup>

Kamil Raichl byl technicky nadaný člověk a měl zájem o studium strojírenství, ale vzhledem k finančním možnostem rodiny studoval ekonomii. Ve 20. letech krátce pracoval v Praze v bance sídlící ve Wihlově domě na Václavském náměstí. Seznámil se přitom s Blaženou Šebestovou (\*18. 3. 1899 - †4. 4.1973), dcerou mistra zámečnického v Nuslích, kterou si vzal 17. května 1923 na Vinohradech za ženu. Spolu s ní se odstěhoval k rodičům do Vysokova u Hronova; v té době tam byl jeho otec řídícím ve škole. Zde se narodil prvorozený syn a Miroslavův starší bratr Jiří (\*15. 6. 1927 - †31. 1.1990). Krátce na to se Kamil s celou rodinou, včetně „novopečených“ prarodičů, přestěhoval do Náchoda, kde si společně pořídili vilku. Tam nastoupil jako suplující profesor na Obchodní akademii. Jako moderně smýšlející a zcestovalý člověk se postupně stal jednou z vážených náchodských osobností. Měl spoustu zálib - byl vášnivým fotografem a kameramanem (v roce 1941 například natočil amatérský barevný film), vyráběl nábytek, spravoval svoji rozsáhlou knihovnu a sám si vázal knihy.<sup>27</sup>

Jak je na první pohled jasné, Miroslav se narodil do velice osvíceného, sociálně smýšlejícího prostředí kantorské tradice, kde se neutrácelo, ale spořilo. Díky tomu si mohli Raichlovi roku 1929 poříditi, možná z prozíravého postoje a nejistoty ze stoupající hospodářské krize, úplně novou vilku s rozsáhlou zahradou, kterou zaplatili v hotovosti. To bývalo v té době (dluhů, půjček a hypoték) spíše ojedinělou výjimkou. V tomto domě se Miroslav narodil do prostředí plného péče a relativního dostatku.<sup>28</sup>

Od počátku měl na Miroslava velký vliv jeho dědeček Hynek. Jako bývalý řídící učitel a člověk s encyklopedickými znalostmi malému chlapci velice imponoval. Proto malý Miřánek, jak byl často doma oslovován, velice záhy získával rozsáhlé vědomosti snad ze všech oblastí vědění. Tato láska u něho přetrvala i do pozdější doby, kdy mu převážně učarovala latina, řečtina, historie, astronomie, botanika. Při společných

---

<sup>25</sup> In: <http://jansen.raichl.sweb.cz/bh/> [21. 2. 2009]

<sup>26</sup> Ze své rotý se jako jediný vrátil domů bez zranění. Zachoval se rozsáhlý a bohatě ilustrovaný válečný deník. Po válce se stal členem čs. důstojnictva, za což byl komunisty po roce 1948 perzekuován. Více o Kamilu Raichlovi in: <http://jansen-raichl.webpark.cz/kamil.html> [21. 2. 2009]

<sup>27</sup> In: <http://jansen-raichl.webpark.cz/kamil.html> [21. 2. 2009]

<sup>28</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

vycházkách s dědečkem, kdy spolu roznášeli knihy do vesnických knihoven po celém širokém okolí, se učil poznávat přírodu v nejšířších souvislostech.<sup>29</sup> Odtud také pochází Raichlova velká láska k přírodě a lesům, ve kterých i v pozdější době trávil mnoho času, jak dokládá i výpověď jeho kolegy a přítele Josefa Baierla: „*Prošli jsme spolu kus Šumavy! A zase jsem byl žákem. Dovedl se úžasně orientovat v přírodě podle slunce, dostal jsem se na místa, kam bych se sám nevydal, někdy i celý den, 20-30 km. Byl vytrvalý a rychlý chodec.*“<sup>30</sup>

Další jeho velkou dětskou láskou byli králíci. Ti ho fascinovali natolik, že o nich psal celé příběhy a pohádky, které si ilustroval, nebo si je kreslil ve volných chvílích, kdy se právě nudil. I v dospělém věku po sobě zanechával drobné kresbičky králíků, které se pravidelně kupily u telefonu. K praktickému chovatelství se dostal až v pokročilejším věku na chalupě v Nemojově u Dvora Králové n. Labem.<sup>31</sup>

Školní docházku zahájil v roce 1935, tedy jako teprve pětiletý. Zřejmě záviděl svému staršímu bratrovi, který už chodil v té době do školy, a tak si to na rodičích vymínil. Nastoupil do nové budovy Základní školy T. G. Masaryka, která byla otevřena 28. října 1933 k výročí založení samostatného Československa. Z počátku byl ve třídě veden jako pouhý „přisedící“ žák, za rok však udělal bez problému rozdílové zkoušky rovnou do druhé třídy. Oba chlapci byli vedeni k tomu, že jediný smysl má snažit se co nejvíce vědět a podávat nejlepší výkony ve škole a později i v zaměstnání. Pod tímto vedením bylo samozřejmostí, že Miroslav i jeho bratr Jiří budou vždy premianty třídy a v budoucnu i opravdovými profesionály ve svém oboru.

Než budeme pokračovat v osudech našeho hlavního protagonisty, kterému bude věnován dostatek místa na dalších stránkách, dovolme si pro ujasnění a představu studijního úsilí a úspěchů obou bratrů malou odbočku a letmé nahlédnutí do života Miroslavova staršího bratra Jiřího. Ten stejně jako Miroslav maturoval na Jiráskově gymnáziu v Náchodě. Poté vystudoval obor užitá fyzika na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy. Později se stal docentem Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy. Byl pracovníkem Výzkumného ústavu matematických strojů a jedním ze zakladatelů české kybernetiky a informatiky.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Učil se prakticky poznávat byliny a houby, vyznat se ve hvězdném nebi (Jak dokazují slova Vlasty Vávrové: „...hvězdnou oblohu prostudoval tak, že by mohl od minuty o hvězdách přednášet...“), orientovat se v přírodě.

<sup>30</sup> Josef BAIERL, In: Petra VEBEROVÁ, *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice 1998, s. 7)

<sup>31</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>32</sup> Z jeho četných prací jmenujme: *Programování v ALGOLu* (Praha 1971); *Úvod do programování pro samočinné počítače* (Praha 1962); *Programování pro samočinné počítače* (Praha 1972); *Překladače* (Praha

Nyní ale zpět. Během druhé světové války jako desetiletý prodělal Miroslav těžkou mozkovou obrnu a přežil jen díky obrovské odvaze souseda, který tajně v noci na motocyklu přivezl z Hradce Králové vakcínu. Ta byla Miroslavovi podána v enormní dávce až po několikadenním komatu, kdy již nikdo nedoufal v jeho uzdravení a všichni ho považovali za mrtvého. Tou dobou byl již dokonce objednan pohřeb a začaly docházet první kondolence. Proto bylo jeho následné zotavení bez významnějších následků považováno za zázrak. Byl sice velice dlouho slabé konstituce, což ho po zbytek školní docházky osvobodilo od hodin tělocviku, a zároveň byl vždy nejmenším ve třídě. Nikdy se mu ani nepodařilo dosáhnout se svými 170 centimetry výšky svého tatínka Kamila (188 cm), natož potom dědečka Hynka (196 cm).<sup>33</sup>

Roku 1940 nastoupil do primy B na Jiráskovo reálné gymnázium v Náchodě.<sup>34</sup> Vzhledem k tomu, že se Raichl ve svých vzpomínkách k této době příliš nevracel, nemáme dochovanou žádnou jeho výpověď ani sebemenší vzpomínku z gymnaziálních let.

Z gymnaziálních let máme ale první zmínky o Raichlových hudebních aktivitách. Obecně není jisté, za jakých okolností se malý Miroslav k hudbě dostal. Doma stál sice od jeho dětství klavír, který ho silně přitahoval, nicméně se v rodině nikdo prakticky hudbě nevěnoval. Jistý kontakt mohl mít malý chlapec skrze své prarodiče, kteří společně vedli ochotnický spolek Vrchlický, kde musela své místo mít i hudba. Později se mu dostalo základního hudebního vzdělání ve hře na klavír a housle od soukromých učitelů.<sup>35</sup> Jejich jména a vliv na mladého Raichla, případně následný vliv na jeho budoucí hudební kariéru, nám prozatím zůstávají zahalena tajemstvím. Jisté je, že již záhy patřil mladý Raichl k známým náchodským hudebníkům, a dokonce začínajícím skladatelům. První zmínka o působení Raichla v Náchodě pochází z 16. července 1945, kdy účinkoval jako klavírní doprovod na koncertě Zpěváckého spolku Hron. Ten měl velký význam pro rozvoj mladého talentu – zde získal svoje první zkušenosti s prací ve sboru a vytvářel si základní představy o zvuku vokálního uskupení.<sup>36</sup>

Roku 1947 na sebe upozornil Raichl ještě více. Nejprve zrežíroval studentskou akademii pro Majáles 1947, která se konala 22. května. Zde zazněla v podání smíšeného sboru reálného gymnázia jeho píseň „**Vivant Maiales!**“. Ve vlastním podání zahrál svou

---

1982); *Algoritmizace s příklady v jazyce Pascal* (společně s E. Kraemerem a E. Mazákem, Praha 1987) *Programování v kódu stroje* (Praha 1968); In: <http://jansen-raichl.webpark.cz/jiri.html> [21. 2. 2009]

<sup>33</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>34</sup> Z řady významných absolventů tohoto ústavu jmenujme jedno jméno za všechny – **Josef Škvorecký** (\* 27. 9. 1924), ten na náchodském gymnáziu maturoval roku 1943.

<sup>35</sup> Tento fakt je bez bližší specifikace uveden In: Petra VEBEROVÁ, *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice 1998, s. 6)

<sup>36</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

**Fantasii** pro klavír a doprovodil Dvořákovu Sonatinu op. 100 a Sukův Úvod k Radúzovi a Mahuleně. Později v městském divadle v Náchodě v rámci slavnostního koncertu Čepelkovy hudební školy, konaného 30. září, zazněla v podání Zdeňka Vlčka jeho **Sonatina in A pro klavír**; sám Raichl poté korepetoval 1. větu Mozartova Koncertu pro housle a jako sólista zahrál Fantazie na národní motivy Dušana Vrchoslava.<sup>37</sup> Dne 29. listopadu proběhla v Náchodě premiéra hry **Kotva** od Ilji Bureše, ke které Raichl složil hudbu. To připomíná i pozdější Burešova výpověď: „*Studujeme divadelní hru. Miroslav Raichl* [zvýraznil Paseka] *k ní píše hudbu pro studentský orchestr vedený panem učitelem* [Augustinem] *Ptáčkem*.<sup>38</sup> *Thuču v něm bubny. Ve sklepě školy jsme si udělali dílnu na dekorace. Návrhy kreslí Josef Lamka*<sup>39</sup>.“<sup>40</sup>

Těsně před maturitou ještě doprovázel slavnostní akademii při Majáles 1948 a uvedl svoji skladbu **Scherzo** a Rondo, svého budoucího učitele na pražské AMU, Pavla Bořkovce. Za několik málo týdnů Raichl odmaturoval<sup>41</sup> a vydal se na vysokoškolská studia do Prahy. Doba dětských her a klukovin byla pryč.

---

<sup>37</sup> **Dušan Vrchoslav** (nar. 8. 4. 1924), hudební skladatel a pedagog, během 2. sv. války žijící v Náchodě; Více in: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Du%C5%A1an\\_Vrchoslav](http://cs.wikipedia.org/wiki/Du%C5%A1an_Vrchoslav) [21. 2. 2009]

<sup>38</sup> **Augustin Ptáček** (?-†1977), sbormistr Zpěváckého spolku Hron v Náchodě v letech ?-1976 a zakladatel Studentského pěveckého sboru Jiráskova gymnázia v Náchodě (založeno 1943). S ním Raichl navázal první a poměrně dlouholetou spolupráci.

<sup>39</sup> **Josef Lamka** (1931 - 2009) byl český výtvarník, scenárista, režisér a animátor. Je znám hlavně jako tvůrce populárních animovaných seriálů pro děti jako *O vodníku Česílkovi, Káťa a Škubánek, Matylida, Cvoček astronautem, O človičkovi, Tereška v nesnázích, Flok a Flíček, Království květin, Putování za švestkovou vůni, Inspektor Fousek na stopě*. In: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Lamka](http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Lamka) [20. 11. 2009]

<sup>40</sup> Ilja BUREŠ, *O něco víc než dvanáctina*, In: *Almanach – Sto let Jiráskova gymnázia v Náchodě. 1897-1997* (Náchod 1997)

<sup>41</sup> Jeho spolužáky byli: Eliška Liláková, Danuše Matejsková, Antonín Mokřý, Slavoj Nejd, Eva Pechová, Vlasta Pourová, Stanislava Rousková, Libuše Růžičková, Luděk Samek, Oskar Sýkora, Jiří Škoda, Václav Špička, Adolf Vágnér, Zdeňka Valášková, Josef Vlasák, Radoslav Vlček, Věra Voděrková, Hana Vondráčková, Miroslav Vostřes, Karel Zavadil; In: <http://www.gymnachod.cz/index.php?stranka=absolventi&clanek=115> [21. 2. 2009]

## AMU, pomalu vzhůru!

Samotnému studiu na AMU předcházela rok intenzivní práce a příprav, který strávil Raichl již v Praze. Pro školní rok 1948/1949 se přihlásil do abiturientského kurzu při pražské konzervatoři, kde chtěl zřejmě získat ještě pevnější základy pro budoucí studium na AMU. Hlavním důvodem příchodu Raichla do Prahy mělo ale být údajné studium češtiny a dějepisu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde měl dokonce úspěšně dokončit jeden semestr.<sup>42</sup> Tato hypotéza ale nebyla, i přes mnohé historky ke studiu na UK se vztahující<sup>43</sup>, nijak prokázána.<sup>44</sup> Je sice možné, že Raichl o studiu na filozofické fakultě vážně uvažoval, na což poukazují i jeho tehdejší široké zájmy a vědomosti, které měl v oblasti převážně humanitní skutečně bohaté. S jistotou lze však říci, že láska k hudbě tehdy u Raichla převládla nad všemi jeho jinými zájmy, a proto se rozhodl věnovat se jí naplno. Nakonec po všech počátečních peripetiích našel svou správnou a jistou cestu, kterou kráčel až do konce života – cestu umělce a tvůrce. Proto se roku 1949, pln odhodlání, přihlásil ke studiu na pražské AMU, kde nastoupil do třídy Pavla Bořkovce.

Jeden z předních představitelů české předválečné avantgardy vyučoval na škole od jejího založení v roce 1945.<sup>45</sup> K situaci ve skladatelských třídách krátce po vzniku školy nám dobře poslouží slova Jiřího Pilky: „*Při založení AMU měl titul řádného profesora skladby jen Pavel Bořkovec, pověření dostali Alois Hába, František Pícha a Jaroslav Řídký. Hába se od roku 1950 stal pouze lektorem [...] Pavel Bořkovec si vybral v roce 1946 do svého prvního ročníku Vladimíra Sommera, Radima Drejsla, Oldřicha Flosmana, Jiřího Pauera, v roce 1947 Štěpána Konička a Jaromíra Hrušku, v roce 1948 Jana Tausingera a Miroslava Raichla. Jaroslav Řídký přijal v roce 1946 Jiřího Válka, 1947: Lubora Bártu, Jindřicha Felda, Evžena Illína, Viktora Kalabise a Františka Kovaříčka. V uvedených třech ročnících se objevil neobvykle velký počet silných a výrazných osobností. [...] Ke cti obou profesorů je nutno přiznat, že vychovali zcela odlišné talenty, popřáli každému svobodný tvůrčí rozvoj. K jistě absurditě patří sestava politicky tehdy*

---

<sup>42</sup> Na této hypotéze bazíruje Jan Raichl, In: *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]. Zmínku o Raichlovu studiu na UK, zřejmě volně přejatou od Jana Raichla, nalezneme také v diplomové práci Anny Vernerové. In: Anna VERNEROVÁ: *Miroslav Raichl – tvorba pro dětské sbory* (České Budějovice 2008, s. 10)

<sup>43</sup> Cestou do Prahy si totiž Raichl měl údajně na poslední chvíli rozmyslet svůj původní záměr studovat nějakou jinou kombinaci oborů na FF UK, a v konečném důsledku se přihlásil na již zmíněnou, tedy na FF UK – obor dějepis, český jazyk. Zde se nám ale konkrétněji jeví možná alternativa této historky, totiž že si Raichl právě rozmyslel studium na UK a přihlásil se raději na pražskou konzervatoř.

<sup>44</sup> Ocitujme si úryvek z e-mailu doručenému ke dni 27. 10. 2009 pracovníky Archivu Univerzity Karlovy: „*V katalozích posluchačů filozofické fakulty pro zimní semestr 1948/49 a letní semestr 1949 se jméno Raichl Miroslav nevyskytuje.*“

<sup>45</sup> Konkrétně byla škola ustanovena 27. 10. 1945 dekretem prezidenta republiky Edvarda Beneše.



výrazně angažovaných budoucích skladatelů v ročnících zcela apolitického Pavla Bořkovce. V každém případě setkání tolika výrazných tvůrců se po mnoho let neopakovalo. [...] Oba profesori skladby reprezentovali plodnou tradici a zůstali nositeli velké profesionality. Také povaha obou představovala bezespornou hodnotu, nabízela do určité míry útěchu. O mnohých dalších profesorech té doby to už tak jednoznačně tvrdit nelze.<sup>46</sup> Na tuto narážku můžeme přímo navázat slovy Ivana Poledňáka: „...vždyt' vedoucím katedry skladby byl marxisticky kovaný a režimově exponovaný Václav Dobiáš, mající k ruce kohortu žáků a následovníků (Josef Ceremuga, Jiří Dvořáček, Václav Felix, Ivan Řezáč, Miroslav Raichl).“<sup>47</sup>

Jest pouze otázkou, do jaké míry byl Raichl nadšeným komunistou („Z celé kohorty měl nejslabší lokty.“<sup>48</sup>). V poválečné euforii bylo zcela běžné, že mnoho lidí uvěřilo a přidalo se na stranu levice. Raichl navíc z levicově smýšlejícího prostředí pocházel. Již jeho prababička byla velká příznivkyně sociální demokracie a v celé rodině se přízeň k této politické straně držela téměř jako rodinná „tradice“: „Politická orientace našeho táty byla vždy levicová, ale nikdy nebyl nadšeným komunistou. Prababička taky nikdy neměla ke straně jakožto organizaci důvěru, přestože byla velmi výrazně levicová a náš táta taky. Do strany vstupoval až roku 1956. Mně to obhajoval tak, že tam vstupoval z nutnosti, že tehdy mimo stranu nemohl dokázat vůbec nic. Nicméně on by se s některými těmi ideály ztotožnil, s chováním té organizace se ztotožnit nemohl. V tomto směru levicový byl až do smrti. Ještě rok před smrtí mi řekl, že volí sociální demokracii – ne proto, že by mu imponovala sociální demokracie jako strana a ten personál, ale ta myšlenka. Pravicová politika mu byla cizí.“<sup>49</sup> Také Pilka popisuje počáteční Raichlovo mladistvé nadšení pro levicovou politiku se slovy: „On byl z počátku dost divoký bolševik. Byl mládežnický nadšenec, což byla v té době celá řada dalších (Sommer, Drejsl ad.). Byli dost nevítaní – byli to taková kluci „hrr“. Například před 1. Májem přišli s harmonikou, že si musíme vzít modré košile a jít do průvodu. Kdo nešel, měl zle.“<sup>50</sup>

Pravdou zůstává, že mnoho lidí v této době využívalo stranických pák k prosazování svých vlastních zájmů. Raichl ale nikdy nepatřil k těm, kteří by takové metody používali: „Ceremuga nebo Felix na sebe nikdy nezapomínali. Nepamatují si, že by se Raichl někdy nějak prosazoval. A to byl na místech, kde se prosazovat mohl. Ať už to

---

<sup>46</sup> Jiří PILKA, *Viktor Kalabis. Portrét skladatele* (Praha 1999, s. 24-26)

<sup>47</sup> Ivan POLEDŇÁK, *Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce* (Olomouc 2004, s. 27)

<sup>48</sup> *Rozhovor s Jaroslavou Mackovou* [13. 2. 2009]

<sup>49</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>50</sup> *Rozhovor s Jiřím Pilkou* [9. 4. 2009]

bylo v Českém hudebním fondu nebo v ÚDLUTu.<sup>51</sup> “ Psaní politicky angažovaných písní a skladeb bylo na denním pořádku, často to bylo vyžadováno jako projev sounáležitosti s davu, systémem, stranou: „*Kdo neskládal masovky, málem vyletěl ze školy. Takže téměř každý našel v novinách nějaké verše a zpracoval to.*“<sup>52</sup> Pro některé to byla určitá „úlitba bohům“, pro jiné to byla možnost upřímně projevit svou politickou příslušnost. Raichl rozhodně patřil zpočátku k druhé skupině, což mu vydrželo přinejmenším zhruba do poloviny padesátých let, kdy vzniká mnoho jeho politicky angažovaných a masových písní. Často byly psány pro rozličné soubory, se kterými hojně spolupracoval od počátku svých studií na AMU.

O průběhu Raichlova studia u Bořkovce není mnoho známo. Těžko říci, jaký byl mezi nimi vztah v rovině umělecké; do jaké míry byl Bořkovec pro další tvorbu Raichlova určujícím činitelem; zdali se zde něco zásadního naučil či se nějak inspiroval. Později se Raichl o studiu u Bořkovce jen nerad vyjadřoval; nijak nekomentoval svůj osobní přístup ke svému učiteli (stejně tak jako k mnoha dalším) a tématu se záměrně vyhýbal. Hlavní důvod možného neporozumění žáka svému učiteli můžeme spatřit nejenom v Bořkovcově veliké politické umírněnosti a liberálnosti, ale i v rozdílnosti obou povah. Raichlovo mladistvé a naivní nadšení socialismem a jeho rodinný původ z prostředí silně sociálně citícího, oproti Bořkovcově maloburžoasní noblese, ale i velkému skrývanému strachu právě z budování socialismu, muselo být v té době nemalou překážkou. O osobnosti Pavla Bořkovce v padesátých letech se vyjádřil Jiří Pilka ve zkratce slovy: „*Bořkovec byl takový suchar – noblesní pán, dobrého vychování, nikdy žádné velké námitky, vše uvážit – proslulý znalec Goetha, záhadná postava. V té době [50. léta] většinou mlčel. Při diskuzích na přehlídkách skladatelů seděl, měl takový pergamenový obličej a neřekl ani slovo. To nemohlo typu této generace [respektive Raichlovi] dobře sedět.*“<sup>53</sup>

Živě se tehdy diskutovalo nad tezemi Andreje A. Ždanova. Ten vyžadoval po hudbě stranickou angažovanost a jednoduchou srozumitelnost, často vycházející z lidových tónů a národních hudebních tradic, které ctí a respektují odkazy minulosti toho kterého státu (u nás to byl hlavně odkaz na Bedřicha Smetanu, který byl zásadně protežován Zdeňkem Nejedlým a jeho žáky). Poválečné nadšení naším osvoboditelem – Sovětským svazem bylo velikou motivací k tomu, aby se našlo dostatek interpretů a následovníků těchto tezí i u nás. Celá řada skladatelů psala masové písně, nebo dokonce rozsáhlé

---

<sup>51</sup> *Rozhovor s Jaroslavou Mackovou* [13. 2. 2009]

<sup>52</sup> *Rozhovor s Jiřím Pilkou* [9. 4. 2009]

<sup>53</sup> *Rozhovor s Jiřím Pilkou* [9. 4. 2009]

kantáty, které provolávaly slávu Sovětskému svazu a jeho vedoucí funkci pro světový socialistický pokrok.

V těchto otázkách si mohl Raichl dobře rozumět až se svým druhým profesorem, kterým se od roku 1953 stal Václav Dobiáš. Ten přišel na pražskou AMU roku 1950 v momentě, kdy bylo už jisté, že do školy nenastoupí tolik očekávaný Bohuslav Martinů. I když je těžké dnes Dobiášův různorodý tvůrčí i lidský vývoj nějak paušalizovat, platil přinejmenším v letech 50. za výrazně politicky orientovaného skladatele a velkého propagátora stranické hudební estetiky („*Dobiáš byl velký demagog, jednoduchý, dosti útočný, absolutně oddaný partaji.*“<sup>54</sup>). Pro mnohé byl zosobněním socialistického budovatele a revolucionáře v oblasti hudby, pro jiné byl stranickým „paňácou“, který však brzy disponoval velikou mocí nejen nad celou katedrou, ale díky tomu, že byl v letech 1953-1963 předsedou Svazu československých skladatelů, velikou mocí prakticky nad celou skladatelskou obcí, respektive její institucionální základnou. Proto bylo nutné být s ním raději za dobře, nebo se mu oklikou vyhnout, což však nebylo vůbec tak jednoduché – Dobiáš totiž vedl ve všech čtyřech ročnících seminář skladby, který povinně navštěvovali jak všichni posluchači katedry skladby, tak i jejich profesori.

Raichlovi musel charakter Dobiášovy osobnosti být mnohem bližší nežli Bořkovcův – lidsky laskavý, až lidový profil člověka nadšeného pro socialismus a skutečně o jeho správnosti přesvědčeného. Navíc Dobiášův živý a zanícený projev vyplněný horlivými gesty (která později zúročil především během svého působení v poslanecké sněmovně<sup>55</sup>) a ochota k politické a hudebně estetické debatě mladému Raichlovi učarovaly natolik, že zůstal přinejmenším pod jeho částečným vlivem prakticky

---

<sup>54</sup> *Rozhovor s Jiřím Pilkou* [9. 4. 2009]

<sup>55</sup> Pro představu Dobiášova řečnického projevu si uveďme úryvek z článku *Sněmovní čeština beze slov. Pokus o sociologicko-lingvistickou studii* zveřejněného na internetových stránkách Českého těsnopisného spolku ([www.tesnopsis.cz](http://www.tesnopsis.cz)):

V souvislosti s debatou o přípravě jedné spartakiády [Dobiáš] dlouze rozebíral její hudební složku a část jeho vystoupení k jedné z navrhovaných skladeb měla následující podobu.

„... A závěr – (*naznačuje ho intonací několika tónů*). Jo? (*Pohledem na členy výboru se ujišťuje pochopením.*) – To je ... (*gestikulačně a mimicky naznačuje sled a sílu tónů předmětného závěru a po krátké odmlce své rozpaky nad ním.*) – A tady závěr? (*Gestikulačně a mimicky vyjadřuje rozpaky.*) Vždyť to není ani polovina toho vystoupení! – A takovýhle závěr (*znovu intonuje několik prve uvedených tónů a gestikulací i mimikou vyjadřuje rozpaky a posléze nesouhlas*), a ještě k tomu posazený do plechů!!! (*Znovu intonuje předchozí tónový sled a barvou hlasu, gesty a mimikou napodobuje jeho znění v žesťových nástrojích.*) Jo? (*Ujišťuje se pochopením ostatními.*) Takhle dělal Beethoven hrdinství!!! ... (*intonuje závěrečné tóny předehry Leonora III s hlasovým, gestikulačním a mimickým vyjádřením žesťové instrumentace úryvku*) ... že jo. Ale to je Fidelio, chápete, a ta Leonora, to je koncentrát a koruna toho heroismu!!! (*Ujišťuje se pochopením.*) – Ale tady? Přece radost, pohyb – tam ti lidé jsou, tam se něco pořád děje (*gestikulačně naznačuje cvičební pohyby*)! A ...?! (*Způsobem opakování tónů skladby i gesty a mimikou znovu vyjadřuje rozpaky a nesouhlas s ní.*) ...“ Atd.

až do konce šedesátých let. Navíc Dobiášovo umělecké zázemí vycházelo z okruhu silných národních hudebních tradic – byl žákem Josefa Bohuslava Foerster a Vítězslava Nováka – což nebylo Raichlovi zřejmě nesympatické.

Raichl byl v tomto období jasně omezen, stejně jako většina Dobiášových žáků, pouze na černobílé vidění reality doby. Nicméně jeho reakce na koncert komorních skladeb posluchačů skladatelské katedry AMU, která byla otištěna roku 1955 v Hudebních rozhledech, je zdrcující svou naivitou: „*Koncert ukázal v průměru slušnou technickou vyspělost posluchačů. Koncert však také, bohužel, ukázal, a pocítili jsme to tím více nyní, po celostátní konferenci Svazu čs. skladatelů, že někteří naši nejmladší skladatelé nemají jasno o tom, co chtějí říci, proč tvoří a pro koho chtějí tvořit. [...] Koho si tito mladí skladatelé vzali za vzor? Ne naše klasiky, ale kosmopolitní skladatele a skladby z doby mezi dvěma válkami. [...] Čekali jsme totiž marně – a to se týká celého koncertu – skladbu, která by ukázala, že autor hoří touhou lidem něco závažného říci, byť ještě ne zcela dokonalou formou. Že chce jednou být skutečným „inženýrem lidských duší“. Je možno odpustit posluchačům AMU drobné technické nedostatky, ale není možno se smířit s tím, že někteří z našich nejmladších [...] chápou hudbu po staru jako komplex různých zajímavostí a umělostí bez skutečně hlubokého základu. Proč chci být skladatelem – to by mělo být první otázkou našich nejmladších.*“<sup>56</sup>

Je tedy otázkou, zda máme tento článek brát jako upřímnou, ale poněkud naivní reakci člověka, který věří tomu, co píše, nebo pouze určitý akt souhlasu s tehdejší hudební estetikou, která si jako svůj pravzor brala právě Ždanovovy teze. Nutno totiž poznamenat, že Raichl se do té doby kritické činnosti vůbec nevěnoval a ani v ní nepokračoval – tato drtivá kritika tak stojí v Raichlově literární produkci zcela ojediněle. Trochu se zde nabízí „jedovatá“ myšlenka, že Raichl byl k takovému činu buď přinucen, nebo že mu byl tento text podstrčen k signování – možná malá stranická zkouška Václava Dobiáše či někoho z okruhu jeho žáků?

Recenze poměrně tvrdě kritizuje převážně skladby Jana Truhláře, Rudolfa Komorouse a Jana Klusáka. V této souvislosti budiž připomenuto, že ironií osudu právě nejvíce kritizovaná skladba *Hudba k vodotrysku* Jana Klusáka se stala jedním z nejhranějších děl tohoto autora. Také Klusákovy modernistické sklony, které projevoval již od začátku svých studií u Pavla Bořkovce na pražské AMU, ho vynesly na nejvyšší

---

<sup>56</sup> Miroslav RAICHL, *Koncert z komorních skladeb posluchačů AMU* (Hudební rozhledy 1955, s. 475)

pedestal „klasiků“ hudby 2. poloviny 20. století u nás, přičemž Raichlovi se na tuto metu, díky jeho „tradicionalismu“, nepodařilo nikdy zcela dosáhnout.

Kromě profesorů skladby měli na mladé adepty veliký vliv převážně profesori hudebně-teoretických předmětů. Mnoho inspirace přinesly bezesporu semináře Karla Janečka, které byly mezi tehdejšími studenty obzvláště oblíbené: „*Janeček byl dokonalý logik a metodik, měl názory pečlivě a systematicky utříděné. Opíral se vždy o konkrétní hudební materiál a výběr skladeb k rozborům nijak ideologicky neomezoval. Proto se studenti mohli analyticky zabývat například Bartókovým Koncertem pro orchestr, 1. symfonií Martinů, Stravinského Petruškou, Sukovým Asraelem, Honeggerovou 2. symfonií.*“<sup>57</sup> Vedle Janečkových seminářů byly užitečné i hodiny instrumentace vedené Jaroslavem Zichem. Bohužel Janečkovy a Zichovy hodiny byly určeny pouze pro první dva roky studia, což bylo určitě velkým negativem. Uvědomme se, že kromě praktického studia skladby bylo mnoho hodin věnováno základům marxismu-leninismu, které mohly být pro mnoho studentů velkým znepríjemněním: „*Vedle přednášek byly i semináře, do nichž se musely připravovat konspekty ze spisů hlavně Stalinových, samozřejmě též Leninových a někdy (to už ovšem méně – i v „klasicích“ se vybíralo!) Marxových a Engelsových.*“<sup>58</sup>

Krátce po vítězných volbách v únoru 1948 začali totiž komunisté zabezpečovat svou moc institucionálně i psychologicky. Základem byla kompletní přestavba institucionálního systému společnosti, na jejíž průběh měly dohlížet převážně ozbrojené a bezpečnostní složky. Nejnebezpečnější odpůrce nově ustaveného režimu bylo třeba zlikvidovat a potenciální odpůrce zastrašit. Celé poúnorové období se tak neslo v duchu tvrdé perzekuce a čistek, které vyvolaly v naší společnosti pocit nejistoty, podezřívání a strachu. Spolu s tím bylo používáno i mnoho dalších metod, jako byly korupce, vydírání nebo lámání lidských charakterů pohrůzkami i nabízenými výhodami. Do očisty společnosti od „reakčních živlů“ byly zapojeny tzv. akční výbory, většinou složené z nejhorlivějších zastánců režimu, které měly být formou tzv. revoluční spravedlnosti pracujícího lidu. Tyto výbory byly hierarchicky utvářené na všech úrovních společenského systému a jejich síla, a tím i nebezpečnost, spočívala v rozsáhlých pravomocech obzvláště v oblasti personální.

---

<sup>57</sup> Jirí PILKA, *Viktor Kalabis. Portrét skladatele* (Praha 1999, s. 25)

<sup>58</sup> Ivan POLEDŇÁK, *Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce* (Olomouc 2004, s. 27-28)

Zásadní přestavbou prošly přirozeně také instituce kulturní. Kultura a umění byly režimem obecně brány jako důležité nástroje moci, které měly sloužit nejen k propagaci nové politické linie, ale i k jejímu uskutečňování. Neméně důležitým cílem této oblasti byla také „*převýchova člověka v duchu socialistického přesvědčení a vědeckého světového názoru.*“<sup>59</sup>

První kroky k ovládnutí kulturních organizací a jejich následné organizační a institucionální centralizaci byly podniknuty již v předúnorovém období. Nejjednodušší cesta, jak se dostat k většině kulturních podniků, bylo zestátnění. Již v roce 1945 byl zestátněn československý film (11. 8.) a Česká filharmonie (25. 10.); počátkem roku 1946 se potom přistoupilo k zestátnění gramofonového průmyslu. K razantním krokům se ale komunisté mohli uchýlit až po svém úplném únorovém vítězství, které jim dalo konečnou pravomoc zmocnit se celé kulturní sféry. Pak rychle po sobě následovalo zestátnění rozhlasu (28. 4. 1948) a jeho převedení pod pravomoc ministerstva informací; likvidace celé soukromé nakladatelské sféry a její zahrnutí pod obří nakladatelské monopoly, např. v oblasti hudby Národní hudební vydavatelství Orbis (přirozeně také pečlivě řízený stranicky angažovanou administrativou). Pozdější zřízení Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU) nezměnilo na podstatě věci nic, kromě založení relativně samostatného „podniku zahraničního obchodu“ ARTIA, který se zaobíral exportem nakladatelské produkce do zahraničí a z jehož výnosů (stejně tak jako z produkce zábavné hudby!) byly kompenzovány ztráty v oblasti hudby vážné. Nutno ale poznamenat, že tyto finanční prostředky byly poté také často vloženy do tvorby politicky angažovaných děl, jejichž umělecká hodnota byla nezřídka pochybná.

Ve stejném duchu byla přeorganizována i sféra pořadatelská a agenturní. Vznik Hudební a artistické ústředny (HAÚ), tedy opět monopolní instituce s celostátní působností, učinil razantní konec soukromému podnikání v této oblasti. Také odsud plynuly nemalé finanční prostředky do ztrátových akcí – většinou do koncertů vážné hudby a samozřejmě opět do tvorby stranicky angažovaných děl. V té době mohl být krajně sympatický ten fakt, že HAÚ držela v zaměstnaneckém poměru cca 50 koncertních umělců, který jim zaručoval existenční jistotu a následně větší klid pro vlastní tvůrčí činnost. Mezi takto zajištěnými hudebníky bylo i nemálo mladých, teprve začínajících nebo teprve dokončujících studia (Dagmar Baloghová, Mirka Pokorná, Ilja Hurník, Jiří Hubička, Libor Hlaváček, Břetislav Novotný a další). Ustanovení HAÚ mělo ale také

---

<sup>59</sup> Jaromír HAVLÍK, *Jaroslav Doubrava. Skladatel v sevření dvou totalit* (Praha 2002, s. 223-227)

negativní dopady. Velký důraz na profesionalizaci a zkvalitňování umělecké a koncertní činnosti měl téměř destruktivní vliv na amatérské hnutí, to bylo zatlačeno do soukromí, ne-li přímo do ilegality, z níž se opět pozvolna vynořovalo až od druhé poloviny 50. let.

Obrovský význam byl také spatřován v tvůrčí oblasti, jejíž řízení a kontrola se stala předmětem zájmu KSČ od konce druhé světové války. Argumentem k celému institucionálnímu podchycení této sféry se stalo sociální zajištění skladatelů, kterým se tak mohla stát tvorba výlučnou profesí. Za tuto výhodu byla ale očekávána protislužba – tvorba převážně politicky angažovaných děl a absolutní loajalita k režimu. Od počátku roku 1946 měli skladatelé ustanovenou svou stavovskou organizaci v Syndikátu českých skladatelů, který pod sebou sdružoval jak skladatele vážné a populární hudby, tak i muzikology a autory zhudebňovaných textů. Náplní činnosti Syndikátu byla především podpora, organizace, propagace a osvěta. K největším předúnorovým akcím této organizace patřilo uspořádání I. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v květnu 1947 v Praze. Poúnorové změny zasáhly přirozeně i do činnosti této organizace zásadní měrou. Byla přebudována ze stavovského spolku na ideovou organizaci, která měla být jednou z převodních pák pro manipulaci kulturou ze strany orgánů státní moci. Zásadním rozhodováním a vedením byl pověřen opět akční výbor ve složení: M. Barvík (jednatel), V. Dobiáš (předseda), J. Kapr, J. Stanislav, A. Sychra, (místopředseda), V. Trojan, J. Urban, V. Vačkář, J. Zich (později kooptováni ještě L. Kundera, J. Racek, K. Reiner). Okamžitě byla zahájena „očista“ celé členské základny, během níž bylo mnoho členů vyloučeno ze Syndikátu a byla jim zakázána veřejná činnost: mezi prvními postiženými byli např. L. Firkušný, J. Kříčka, J. M. Květ, K. B. Jiráček, B. Mikoda, A. Modr, Fr. Pala, V. Petrželka, Fr. Spilka a mnoho dalších. Zároveň došlo 5. dubna 1948 k dohodě mezi novými akčními výbory Syndikátu a Ochranným svazem autorským (OSA) o finanční dotaci skladatelům. Ten se rozhodl uvolňovat každoročně částku 1,5 milionu korun na podporu tvůrčí činnosti a úhradu ušlé mzdy skladatelům, kteří si vzali neplacené volno na vytvoření nového díla: „*To byl vlastně začátek velkorysé státní podpory umělecké tvorby, do níž byly později, po novele autorského zákona (1953) a vzniku kulturních fondů (1954)*<sup>60</sup>, zapojeny i tyto podpůrné instituce, disponující značnými finančními prostředky.“

Sílu a stabilitu nového vedení Syndikátu, a zároveň jeho náklonnost k nové kulturní estetice, měl demonstrovat II. mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních vědců uspořádaný v květnu 1948. Nový Syndikát se zde otevřeně přihlásil k normativní estetice tzv.

---

<sup>60</sup> Český hudební fond, Český literární fond a Český fond výtvarných umění.

socialistického realismu, proklamované v té nejdogmatictější podobě v SSSR především zásluhou A. A. Ždanova<sup>61</sup>. Z toho vychází i známé Provolání, text v podstatě deklarující poslušnost Sovětskému svazu a jeho kulturní estetice a politice, označované též jako tzv. Pražský manifest.

Následující činnost se zaměřila na sjednocení všech dosavadních hudebnických organizací v Československu. Hlavní zásady společného postupu obou syndikátů byly projednávány na I. Pracovním sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa, který proběhl v září 1948. Zároveň zde bylo zahájeno vydávání jednotného hudebního měsíčníku Hudební rozhledy. Tento proces byl uzavřen na II. sjezdu československých skladatelů a hudebních vědců 15. května 1949, kdy byl založen celostátní Svaz československých skladatelů, do něž vplynuly nejenom oba skladatelské syndikáty, ale i všechny dosavadní hudebnické spolky a organizace.<sup>62</sup>

Jak je na první pohled zřejmé, únorový komunistický převrat v roce 1948 přinesl radikální zvrát nejen na poli politickém, ale i kulturním. Prudkost a násilnost nástupu nových tendencí zapříčinily zánik dřívějších organizačních struktur, ale i ideálů a hodnotových systémů. Tyto tendence musely přirozeně přinést i určitou vlnu kritiky, a to postupně i z řad členů samotného Svazu československých skladatelů. První otevřené kritiky činnosti a byrokratických praktik vedoucích představitelů Svazu se objevily už v únoru 1953 (díky tomu rezignoval na svou funkci generálního tajemníka M. Barvík). Avšak zásadnější změny ve vedení a činnosti SČS a vůbec v celé kulturní sféře se projeví až na II. sjezdu Svazu československých skladatelů v roce 1959 v Praze. Určitý podnět k uvolňování situace dala již Stalinova a Gottwaldova smrt v roce 1953, a ještě více Chruščovovo odhalení kultu osobnosti v roce 1956, na všeobecné mocensko-politické směřování totalitních režimů v zemích sovětského bloku ale zásadní vliv nemají. Zásadně se ale o postupné uvolňování klimatu zasloužil všeobecný pokles důvěry a prestiže komunistických stran a změna politického i kulturního ovzduší doby na konci let padesátých.

---

<sup>61</sup> Ždanov, Andrej Alexandrovi (1896-1948), sovětský politik, vysoký stranický funkcionář, který se zvláště po 2. světové válce zabýval ideově estetickými otázkami kultury a umění a svými odborně nekompetentními názory zapříčinil řadu negativních byrokratických zásahů do sovětské umělecké tvorby. Jeho normativní zásady socialistického realismu byly prosazovány i v ostatních zemích sovětského bloku, nejvíce a nejdéle patrně právě v tehdejší Československu.

<sup>62</sup> Jediným spolkem, který přežil poúnorový sjednocovací proces a byl činný (i když jen v omezené míře) až do roku 1972, byla Umělecké Beseda. Ta měla výsadní postavení nejenom díky tomu, že byla vůbec nejstarším do současnosti existujícím českým stavovským uměleckým spolkem, ale její počátky byly zároveň spjaty s osobností B. Smetany, což v době velkého politického vlivu Z. Nejedlého byla nezanedbatelná přednost.



\*\*\*

Pravděpodobně první zmínku o Miroslavu Raichlovi v oficiálním hudebním tisku nalezneme v Hudebních rozhledech č. 10 z roku 1953<sup>63</sup>, kde je zmiňován v rámci absolventského koncertu studentů skladby ze třídy Pavla Bořkovce a Václava Dobiáše. Večer měl prokázat dobrou připravenost mladých skladatelů psát nejenom rozsáhlá orchestrální díla, ale i díla svým charakterem menší (úpravy lidových písní, písně umělé a samozřejmě nejvíce vyžadované písně masové). Článek je nutné uvést ale kvůli jinému zajímavému faktu – vzhledem k tomu, že Raichl nebyl publiku ani hudební kritice v té době pravděpodobně ještě dobře znám, objevuje se zde jeho jméno v poněkud znečištěné formě – REICHL. Ironií budiž, že s touto nesprávnou podobou Raichlova jména se můžeme příležitostně setkávat i dnes, nejen na četných internetových stránkách sborů, ale dokonce v reprezentativní hudebně encyklopedické práci, jakou by měl být *Český hudební slovník osob a institucí*.<sup>64</sup>

Svá studia u Pavla Bořkovce ukončil orchestrální *Ouverturou*, která byla poprvé provedena na koncertě absolventů kompoziční katedry AMU 18. listopadu 1953 v Domě umělců. Provedení se ujal Pražský rozhlasový orchestr za vedení dirigenta Josefa Hrnčíře. Poměrně kladná recenze tohoto díla vypovídá o pomalu se rodícím Raichlově talentu: „*Raichlovu hudbu vyznačuje kompoziční svědomitost a snaha psát opodstatněně a hudební proud propracovat. Odtud i Raichlova polyfonie, při čemž zdůrazňují, že Raichl dovede vskutku myslit v mnohohlase, ne jen kombinovat hlasy. Jak se zdá, je ze svých spolužáků Raichl dosud nejbliže svému učiteli, což při jeho nadání není chyba, ale přednost. Vcelku sympatická skladba a sympatický slibný talent.*“<sup>65</sup>

V podání stejného orchestru i dirigenta (Pražský rozhlasový orchestr, Josef Hrnčíř) byla 6. října 1955, tedy bezmála dvě léta po úspěšné premiéře *Ouvertury*, poprvé provedena Raichlova první *Symfonie B-dur*. Pro představu přijetí nového díla tehdejší hudební kritikou si ocitujme recenzi Václava Felixe: „*Na závěr koncertu jsme slyšeli Raichlovu Symfonii B-dur, jež je skutečnou symfonií svou vypjatou dramatickostí a myšlenkovou sevřeností, ač intimnějším obsahem se blíží žánrům komorním. Tato obsahová intimnost naprosto neznámá nějaké individualistické uzavření do sebe sama. Hluboké konflikty, jež Raichl řeší, jsou zcela jiné než ty, se kterými se vypořádávala skladatelská generace jen o málo starší. Ale pro dnešního mladého člověka jsou právě tyto*

---

<sup>63</sup> Bohumil KARÁSEK, *Radostná estráda* (Hudební rozhledy 1953, č. 10, s. 456)

<sup>64</sup> Blanka ŠAFFKOVÁ, Petr Ch. KALINA, *Petr Pálka In: Český hudební slovník osob a institucí* (Brno) [20. 11. 2009]

<sup>65</sup> Josef BACHTÍK, *Kompoziční novinky na koncertě AMU* (Praha, Hudební rozhledy 1953, s. 942)

*problémy typické; již ohlas Raichlovy skladby mezi mladými lidmi v obecnstvu ukázal, že tato hudba jim má mnoho co říci. Raichl zaujal především svou invencí, hudebními myšlenkami vybroušenými, dlouhodechými a ryze českými. Při jejich zpracování pak dokázal vystavět logické, sevřené gradace a zvláště účinně připravit reprisy, jež musí posluchače doslova „chytit za srdce“. Jedině v poslední větě je toto vnitřní hudební drama poněkud méně přesvědčující, závěr s reminiscencí thematic I. věty však je zdařilým vyvrcholením díla. I Raichl končí svou skladbu skromně v pianissimu, a i jeho závěr vyznívá optimisticky vyrovnaně. Vzpomeneme-li si na Raichlovo první orchestrální dílo, Overturu z r. 1953, vidíme, že se naučil se svými nápady zacházet s daleko větší jistotou a sebevědomím. Projevuje se to nejvýrazněji v instrumentaci: proti Overtuře, instrumentované jaksi nesměle, až asketicky šedě, upoutají tu pozornost na mnoha místech smělé zvukové efekty, podřízené ovšem vždy plně celkovému ideovému a stavebnému záměru.“<sup>66</sup>*

Velikým Raichlovým úspěchem bylo získání první ceny a finanční prémie 1000,- Kčs v soutěži vyhlášené Českým hudebním fondem pro posluchače vysokých hudebních škol v oboru instrumentální tvorby (vyhlášení výsledků 15. června 1955) za **Tři polky pro klavír** (1950-55). Ty byly také provedeny v rámci Komorního koncertu katedry skladby AMU, který se konal 31. října téhož roku, v podání klavíristky Aleny Šmokové spolu s Raichlovými písněmi **Večerní hvězdy třpyt**, **Plavý větře** a **Stává se** v podání barytonisty Jindřicha Jindráka a skladatele Jiřího Dvořáčka, který zajistil klavírní doprovod.

Svou aspiranturu u Václava Dobiáše uzavřel roku 1956 **Koncertem pro violoncello**, který byl premiérován 22. března téhož roku Filmovým symfonickým orchestrem opět za řízení Josefa Hrnčíře v Domě umělců. Nechme za sebe opět mluvit dobovou, avšak poměrně věcnou recenzi: „*Miroslav Raichl projevil ve violoncellovém koncertě bohatý melodický fond, který se působivě osvědčil v lyrických cellových kantilénách. Jeho hudební projev přesvědčuje upřímnou prostotou hudební mluvy, která má ráz bezprostřednosti. Nedochází tu k závažnějším konfliktům a proto skladba plyne celkem klidným tokem za přílehlavého, průzračného orchestrálního doprovodu.*“<sup>67</sup>

Na tomto místě je nutné připomenout, že Raichl byl stále do jisté míry vázán ke svému rodnému městu Náchodu. Zde nadále příležitostně spolupracoval s mnoha uměleckými soubory, s nimiž ho vázaly jeho umělecké začátky. 29. dubna 1950 byl kupříkladu premiérován Jiráskovým divadelním okrskem ÚMDOČ v Náchodě historický

<sup>66</sup> Václav FELIX, *Koncert uměleckých aspirantů pražské AMU* (Praha, Hudební rozhledy 1955, s. 879)

<sup>67</sup> Vom, *Nové instrumentální koncerty* (Praha, Hudební rozhledy 1956, s. 334)

obraz Aloise Jiráska – *Skaláci*, ke kterému Raichl zkomponoval hudbu. Raichlova hudba se objevila i na programu II. hudebního večera Hudební školy v Náchodě, kde zazněla jeho *Dumka pro klavír a housle* a *Suita pro klavír*. Konečně pak nesmíme zapomenout na dlouhodobou spolupráci se Zpěváckým spolkem Hron (tomu kupříkladu dedikoval roku 1962 svou úpravu písně *Náchodský zámeček*).<sup>68</sup>

Po ukončení studia na pražské AMU se pustil Raichl do práce na své první a zároveň poslední celovečerní opeře *Fuente Ovejuna*, vycházející z dramatu španělského barokního dramatika Lope de Vegy. Jako by si chtěl se svým mladým elánem vyzkoušet všechny hudební druhy a žánry – měl za sebou první symfonii, orchestrální předeheru, instrumentální koncert, klavírní kusy a již poměrně reprezentativní část tvorby v oblasti vokální - dosud mu avšak chybělo dílo hudebně-dramatické.

Historická hra Lope de Vegy čerpá ze skutečné historické události, která se udála roku 1476 v kastilské vesnici Fuenteovejuna (dnes Fuente Ovejuna), a zároveň je její děj širě zasazen do období vrcholících bojů o sjednocení Španělska (rozpory mezi Řádem calatravských rytířů a budoucím španělským králem Ferdinandem II. Aragonským, které v období událostí ve Fuenteovejuna vrcholí v bojích o pevnost Ciudad Real). Originální Vegova hra je psána ve verších a rozdělena do tří dějství, přičemž jsou zde exponovány jak prvky tragické, tak i komické.

Na tomto místě může být pozornému čtenáři podezřelé, proč si Raichl vybral ke zpracování ve své prvotině právě toto historické drama, navíc z tak kulturně vzdáleného prostředí, jakým je Španělsko. Jak nadále uvidíme, Raichl si příliš nelámal hlavu s celým původním obsahem Vegova dramatu plného různých epizod a politických intrik, ale vybral si pro své zpracování pro něho jen to nejpodstatnější. Totiž panské ukrutnictví potrestané vzbouřivšími se vesničany, kteří se na konci nebojí svorně a hrdinně postavit svým soudcům:

### 1. jednání

Laurencie a Pascuala s výsměchem popisují tyranského komtura a jeho chtivost, pokud jde o krásné dívky. Komtur vzápětí přijíždí do vesnice a dostane se mu důstojného uvítání.

Fronoso vyzná Laurencii lásku, ale ta jej zatím jako ženicha odmítá, třebaže nepopírá svoji náklonnost k němu. Dvojici zahlédne komtur, Laurencie se mu hned zalíbí a

---

<sup>68</sup> In: <http://jansen.raichl.sweb.cz/miroslav.html>

chce se jí násilím zmocnit. Frondoso mu v tom s puškou<sup>69</sup> v ruce zabrání a rozlíčený komtur mu slibuje pomstu.

Udření vesničané naříkají na těžkou práci, zatímco komtur pořádá nákladné hostiny. Estéban, starosta Fuente Ovejuny, chce za všechny poprosit o snížení daní, ale komtur je ochoten mluvit pouze o Laurencii. Estéban však brání čest své dcery a komtur, když mu poslové oznámí přepadení jeho pevnosti, musí s pohrůžkami odjet.

## 2. jednání

Poté co Frondoso projevili svoji odvahu a zachránil Laurencii, ta ráda svolí ke sňatku a koná se svatba za účasti celé vesnice. Do svatebního veselí se však komtur vrací z bitvy, nechá Frondosa zajmout a Laurencii odvléct.

Vesničané jsou pobouřeni, Estéban vyzývá, aby se proti komturově z vůli vzepřeli násilím. Laurencii se podaří utéci a plamenně vyzývá všechny k boji proti tyranii.

## 3. jednání

Pomstychtivý komtur chce dát Frondosa pro výstrahu pověsit na cimbuří. Do paláce však vtrhnou cepy ozbrojení vesničané a ve jménu svobody Fuente Ovejuny komtura i jeho sluhy zabijí. Vesničané se radují z volnosti bez tyranů a šibenic. Estéban nabádá všechny, aby při vyšetřování, kdo zabil komtura, všichni jednotně odpověděli: Fuente Ovejuna.

Tvrdé výslechy a mučení k ničemu nevedou – Laurencie, Estéban, Mengo i ostatní mají jedinou odpověď: Fuente Ovejuna! Po bezvýsledném vyšetřování žádá starosta spravedlnost na Velkém mistrovi. Ten slíbí jménem krále všem milost, jestliže označí toho, kdo zabil komtura. Ale ani nyní se nedozví nic nového: Fuente Ovejuna!

Opera byla premiérově provedena 8. června 1959 v Ústředním divadle československé armády (Praha 12): „...v režii I. Švandové a D. Markové, vkusné výpravě L. Hruzy, choreografii M. Tymichové a zejména zásluhou dirigenta Jana Štycha. Spolehlivou oporou mu byl Filmový symfonický orchestr a Pěvecký sbor Čs. rozhlasu zesílený Pěveckým sborem Zd. Nejedlého. Balet obstarali posluchači státní konservatoře. Z představitelů hlavních rolí upozornili na sebe zvláště J. Kyzlink (starosta), Zd. Kareninová (jeho dcera Laurencie), L. Löbl (její milý Frondoso) a V. Zítek (komtur).“<sup>70</sup>

<sup>69</sup> V originále Vegovy hry je to **kuše!**

<sup>70</sup> Pl, *Nová česká opera „Fuente Ovejuna“* (Praha: Lidová demokracie, 11. 6. 1959)

Dílo bylo přijato s poměrně kladným ohlasem, zvláště uvědomíme-li si ten fakt, že se jedná o Raichlovo první operní dílo. Toho si byla vědoma i většina kritiků, kteří ale nemohli přirozeně přehlédnou ještě mnohé nedostatky raného a navíc tak komplikovaného díla: „*Raichlova opera je dílo nesporně talentovaného skladatele, který ovšem v celkem tradiční formě opery nenašel vždycky ještě dost osobitý přístup k řešení problémů, které před skladatele klade útvar tak složitý, jako je celovečerní opera. Je však v díle řada velmi působivých, dramaticky dobře cítěných míst.*“<sup>71</sup>

I přes svůj ohlas v zásadě kladný nebyla opera již nikdy znovu provedena. Na tomto faktu nic nezměnilo ani vydání klavírního výtahu Českým hudebním fondem, který chtěl dílo dále distribuovat. Hudební nevyzrálost díla, poměrná technická náročnost jeho provedení a hlavně malá znalost autora odsoudily Raichlovu prvotinu k pomalému zapomenutí či přežívání pouze na stránkách několika málo hudebních dějeprav.

\*\*\*

Jedním z těžišť Raichlovy tvorby let 50. byly kromě jiného politické písně, které nám zároveň dokumentují zajímavý vývojový posun od období prvních masových písní kolem roku 1948 až do konce 50. let. Raichl si byl totiž vědom neudržitelnosti vývoje této oblasti tvorby, což se snažil sám napravit nejenom svými zcela nově koncipovanými politickými písněmi, kterými mohl ve své době jít do jisté míry dobrým příkladem ostatním tvůrcům, ale otevřeně nabádal své okolí k novým postojům v tvorbě politické a masové písně. Sám na toto téma poznamenal:

*„Jenom ještě, kdyby tak naši skladatelé věděli, pro koho a komu píšou! Mám stále dojem, že mají v paměti tak nanejvýš naši mládež z pětáctýřicátého, nanejvýš z osmačtyřicátého. Nějak jim ušlo, že se mládež mění – a nedá se říci, že jen k horšímu –. A necítí-li tohle, těžko se mohou v písničce trefit do života téhle dnešní mladé generace. Co neroste z lásky, lásky se nedočká. Často se hubuje na mládež, že si libuje v taneční hudbě a hlavně v té západní, většinou povrchní a nevkusné. A není to právě vinou skladatelů? Jejich zbytečný strach nebo ostych psát taneční hudbu přivedl naši mládež k takovému vkusu! Zakotvili jsme u představy, že svazák je ten, který zpívá výhradně masové písně – a tím se vyžívá. A to je druhý kámen úrazu. A ten třetí a nejdůležitější je to, že naši skladatelé dělají tu svou práci nějak polovičatě – píšou písničku, aby nebyla ani po staru »budovatelská« a na druhé straně, aby zase do lidí příliš rychle nevjela a nestal se z ní*

---

<sup>71</sup> Ps, *Česká operní novinka v ÚDČA* (Praha: Svobodné Slovo, 12. 6. 1959)

»šlágr«.<sup>72</sup>, přičemž dále pokračuje: „Podle mne je nejdůležitější nic si nenamlouvat. Jen úplní idealisté si představují, že si naše mládež naráz zamiluje a osvojí klasiky. Je třeba brát na vědomí skutečnost, a ta je taková, že písnička, ať už masová nebo jakákoli jiná, taneční hudba, v ní počítaje i jazz, a pak dechovka – to je tak zatím hlavní okruh hudebního vzdělání naší mládeže.“<sup>73</sup>

Uvědomme si, že Raichlovy názory na oblast politické a masové písně byly v této době ještě něčím ojedinělým. Obzvláště jeho uznání pozice i jiných žánrů na českém hudebním poli, jako jsou taneční hudba a jazz, bylo v této době ještě něčím zcela novým. Kupříkladu v časopise Hudební rozměry nalezneme občasně se trousící recenze jazzových koncertů až po přelomu 50. let, přičemž i do tohoto „vosího hnízda“ si Raichl troufale píchl svou drobnou připomínkou k diskusi o poslání a směru umělecké kritiky, rozpoutané a publikované právě časopisem Hudební rozhledy před Konferencí o umělecké kritice v roce 1961: „Zvláštní pozornost kritiky by měla být dnes zaměřena na hudbu nejširší spotřeby a na ty instituce, které ji provozují. To si všichni uvědomujeme – ale kolik je těch, kteří se skutečně a soustavně zajímají o tvorbu masové, politické, estrádní a taneční písně a jiných žánrů. Já vím o jednom. A to hovoří o mnohém, co je ještě nezdravého v naší kritice.“<sup>74</sup>

I přesto, že se Raichl novým žánrům vůbec nebránil, nelze zcela říci, že by se s nimi nějak lépe ztotožnil. I když jeho skladby mají nepopíratelně veliký vtip i nápaditost, nelze v žádném případě mluvit o nějakých populárních písničkách typu semaforové produkce. Raichl byl až příliš svázán nejenom svým odborným hudebním vzděláním, ale i svým přílišným hudebním intelektem a bezpochyby i hudebním vkusem. Nelze tedy v případě této oblasti Raichlovy tvorby mluvit jenom o pouhých populárních písničkách, ale o útvarech velkou částí z populáru vycházejících, nicméně mnohdy jej zcela překračujících.

Již tehdejší hudební kritika a publicistika si povšimla diametrální rozdílnosti Raichlovy tvorby v této oblasti a vytvořila (či lépe řečeno – vypůjčila si) pro jeho tvorbu zvláštní pracovní pojem – šanson: „Tento pojem má už málo společného s klasickým šansonem francouzského typu. Bylo by dokonce možno říci, že se jím označuje vše, co nelze zařadit nikam jinam: píseň, která nemá neměnný rytmus písně taneční, ani zcela jednoznačný a vyhraněný charakter písně „masové“. Kdybychom se přesto pokusili blíže

---

<sup>72</sup> Eva PENSDORFOVÁ, *Je to složitě, anebo prostě...?* (Hudební rozhledy 1959, č. 3, s. 123)

<sup>73</sup> Eva PENSDORFOVÁ, *Je to složitě, anebo prostě...?* (Hudební rozhledy 1959, č. 3, s. 123)

<sup>74</sup> Miroslav RAICHL, *Naléhavý úkol dneška* (Hudební rozhledy 1961, č. 3, s. 99)

vymežit některé podstatné znaky této kategorie, došli bychom ke zvýšenému významu textové složky a k uvolněnější stavbě formální, jež s sebou nese rozvinutější melodii i možnost odvážnější, zcela nekonvenční práce harmonické. Z reprodukce pak vyplývá ještě jeden typický rys: šanson v tomto smyslu není určen k běžnému aktivnímu provozování, které je do značné míry předpokladem popularity písně taneční. Je to píseň, kterou budou posluchači nejčastěji jen poslouchat a případně se nad ní zamyslí – zřídka ji však budou sami zpívat.<sup>75</sup>

Politická tematika, vyjadřovaná dříve v masové písni údernými mobilizujícími hesly, se v šansonu proměnila v jinou kvalitu, totiž do podoby komorněji laděného, vypointovaného komentáře, který místo rámcových, obecně nahozených rysů postihuje v dramatické zkratce spíše jednotlivé typické příklady. Takový postup vyžadoval ovšem odlišné zpracování jak hudební, tak zejména textové složky. Je tak nutné poznamenat, že na trefnosti a úspěchu Raichlových písní se nemalou měrou podíleli jeho literární spolupracovníci, z nichž vystupuje jedno jméno nejvýrazněji – J. R. Pick.

J. R. Pick (vlastním jménem Jiří Robert Pick) se narodil 4. 5. 1925 v Praze – Karlíně do rodiny židovského podnikatele. Po vychození obecné školy nastoupil roku 1936 na reálné gymnázium v Praze, odkud musel pro svůj židovský původ s počátkem protektorátu odejít (maturitu už nikdy nedodělal!). V letech 1939-42 jako „ocejchovaný“ střídal různá zaměstnání (závozník, pomocný dělník, kancelářský poslíček aj.), nakonec byl v letech 1943-1945 internován v Terezíně. Válku přežil spolu se svou matkou a sestrou; otec byl 13. března 1944 transportován do Osvětimi, odkud se už nikdy nevrátil. Po osvobození se rodina vrátila do Prahy, těžká válečná léta a internace v židovském ghettu si ale vyžádaly následky na Pickově zdraví a ten musel podstoupit operaci a dvouleté léčení (1945-47) v plicním sanatoriu v Ústí nad Labem – Bukově. Po únorovém komunistickém převratu odešla jeho matka spolu se sestrou do exilu (Argentina, USA), Pick se ale rozhodl zůstat a roku 1950 se přihlásil na Vysokou školu politických a hospodářských věd v Praze, kterou absolvoval roku 1954 diplomovou prací *K některým otázkám specifičnosti satirického obrazu*.

Již od konce války začal publikovat básně, epigramy a pro něho tak typické satiry, díky čemuž se dostal rychle do povědomí čtenářů, jak komentuje ve své práci Zuzana Perůtková: „Od druhé poloviny padesátých let byl Jiří Robert Pick poměrně známým a zejména čtenářskou obcí vyhledávaným satirikem. Platil tehdy všeobecně užívaný slogan

---

<sup>75</sup> Nina DLOUHÁ; Lubomír DORUŽKA, *Písničky o dnešku a pro zítřek* (Hudební rozhledy 1962, č. 12, s. 520-522)

„J. R. Pick, satirik“. *Ještě za svých studií začal přispívat satirickými básněmi v Dikobrazu. V různých satirických a parodických formách pak hledal svůj osobitý styl inspirován satirikem Václavem Lacinou i Čapkovými bajkami. Od drobných aforistických monologů se dostává k složitějším umně vystaveným tvarům dialogickým. A právě v nich můžeme vidět první zárodky Pickova pozdějšího inklinování k divadlu a kabaretu.*<sup>76</sup>

Právě jeho velká záliba v malých pointovaných formách ho přivedla v roce 1959 spolu s dalšími literáty a hudebníky k založení malé divadelní scény Paravan, kde působil nejenom jako její umělecký vedoucí, ale hlavně jako tvůrce většiny her, pásem a písničkových textů. Právě půda tohoto divadélka se stala místem, kde nejvýrazněji vystupoval tvůrčí svazek Pick-Raichl.

Promyšlené texty J. R. Picka jsou neobyčejně působivé jak dokonalým propracováním detailů, tak i celkovou stavebnou koncepcí. Začínají totiž zpravidla v jakési neutrální poloze, takže posluchač netuší, o co vlastně v písni půjde. Získají jeho zájem vtipným obratem, lehce nadhozenou myšlenkou, formulovanou obvykle jako vyprávění v první osobě. Vyprávění se postupně odvíjí, původní téma téměř nepozorovaně přerůstá v něco jiného, verš od verše a sloku od sloky se stupňuje jeho intenzita, až vrcholí pečlivě připravenou pointou.

Podmínky a prostředí hudebně literárního kabaretu určují povahu Raichlových písní i jinak: nejsou to zpravidla písničky o někom, ale písničky někoho. Jsou tedy určeny pro vysloveně herecký přednes, při němž se interpret přímo ztotožňuje s hlavním hrdinou. Tam, kde jde o písně satirické, zpívají je osoby a typy karikované a vyjadřují se tedy svým obvyklým jazykem: osobitě stylizovaným názvukem na starší měšťanskou píseň nebo přeexponovaný patos „psychologického“ šansonu, názvuky na dobovou taneční hudbu, nebo melodikou „rozmělněné“ lidovky, navazující někdy až na hašlerovský popěvek. Základním rysem melodie zůstává zdánlivě primitivní, parodicky „lidovková“ melodika, která doslova přešlapuje na jednom místě a záměrně se nerozvíjí. Takový postup by s sebou ovšem mohl přinášet jedno nebezpečí, jemuž bývá parodie jakéhokoliv druhu často vystavena: sklouznutí celé parodie na úroveň parodovaného jevu samého. U Raichla je toto nebezpečí téměř vyloučeno, neboť ve většině případů použije této melodiky jen stylizovaně na některé části písně. Přesto se mu však autor brání ještě jedním způsobem: totiž poměrnou složitostí harmonické faktury. I části, které vypadají v melodice jako

---

<sup>76</sup> Zuzana PERŮTKOVÁ, *Tři hry z Paravanu. Textová analýza tří kabaretních her Jiřího Roberta Picka uváděných v letech 1962-1963 v divadle Paravan v prostorách Reduty na Národní třídě* (Brno 2008, s.5)



nejčistší „lidovka“, jsou v klavírním doprovodu podloženy harmoniemi, které se zcela vymykají z rozsahu parodovaného žánru.

\*\*\*

Raichlův zájem o hudbu „širší spotřeby“ ho již během jeho studií na pražské AMU dovedl také ke spolupráci s mnoha uměleckými soubory. Velikého úspěchu dosáhl v oblasti estrádních skladeb, z nichž mnohé vznikly ve spolupráci s Armádním uměleckým souborem Víta Nejedlého. Za estrádní písně *Studentská*, *Blahopřání* a *Šest satirických písní* obdržel roku 1960 zvláštní odměnu na Velké celostátní jubilejní soutěži.<sup>77</sup> Mnohem více činný byl ale v souborech Lidové umělecké tvořivosti, kde působil nejenom jako skladatel a upravovatel písní, ale jako sbormistr a klavírista. Nejdělnější a asi nejplodnější spolupráci navázal spolu se svým spolužákem z pražské AMU Věroslavem Neumannem<sup>78</sup> s Vysokoškolským souborem Zdeňka Nejedlého při Vysoké škole ekonomické – zde se také Raichl seznámil se svojí první ženou Vlastou Šabachovou.

Vlasta Šabachová se narodila 4. listopadu 1933 v Novém Boru do rodiny brusiče skla Vojtěcha Šabacha (\*30.3.1895 - †27.3.1958), a Boženy Šabachové, rozené Sedlákové (\*12.12.1900 - †5.6.1953). Povinnou školní docházku zahájila ve Světlé nad Sázavou, kam se rodina nejprve přestěhovala po zabrání Sudet, a v srpnu 1941 pak v Poděbradech, kde bydleli následujících deset let. Šabachová byla od dětství sportovně orientovaná – cvičila v Sokole, hrávala s kamarády fotbal a hokej. V roce 1945 přešla z měšťanské školy na gymnázium v Nymburce, kde roku 1952 maturovala. Nejdříve byla rozhodnuta ke studiu češtiny a ruštiny (v Poděbradech předtím dokonce nějakou dobu ruštinu vyučovala!) na učitelské větvi Filozofické fakulty University Karlovy, pod vlivem matky své rozhodnutí ale změnila a nastoupila ke studiu na Právnické fakultě University Karlovy – zaměření občanskoprávní. Během studií v Praze byla ubytována na koleji v ulici Petřská 3. Také se jako studentka zúčastnila v letech 1952 a 53 stavebních brigád v Ostravě (SMBS) a Mostu (Chemostav). V roce 1956 úspěšně absolvovala studium a po čekatelské praxi nastoupila jako soudkyně Krajského soudu v Praze, kde setrvala do roku 1960.

Jak již bylo řečeno, Raichl se svojí budoucí ženou se seznámili ve Vysokoškolském souboru Zdeňka Nejedlého a postupně se do sebe zakoukali. Důvodem mohl být i fakt, že

---

<sup>77</sup> In: *Výsledky velké skladatelské soutěže* (Hudební rozhledy 1960, č. 10, s. 410-411)

<sup>78</sup> **Věroslav Neumann** (\*27. 5. 1931 - †21. 11. 2006), hudební skladatel a pedagog. Absolvent pražské AMU ve třídě Jaroslava Řídkého. Do roku 1968 předsedou Svazu skladatelů. V devadesátých letech ředitelem pražské konzervatoře.

zhruba ve stejnou dobu se jim oběma rozpadly vztahy: „...protože se tehdy táta rozešel s dneska už Ferencovou a máma se rozešla s nějakým studentem práva a oba neměli s kým chodit, tak se dali dohromady.“<sup>79</sup> Tou dobou bydlel Raichl u svého dědečka z maminy strany Josefa Šebesty v činžovním domě na Náměstí bratří Synků v Nuslích (ulice Na Zámecké 2). Zde vlastnil malý pokojík, který zřejmě nebyl příliš velký. Tam si také později svou ženu přivedl. V té době Raichl ještě dokončoval školu a neměl vlastní příjem. Dostával sice studijní stipendium, z toho se ale nedalo vyžít a tak hlavním živitelem rodiny byla jeho žena.<sup>80</sup>

Svatba se konala dne 21. ledna 1956. Ohledně jejich svatební cesty vznikla kuriózní situace. Vybrali si výlet do Moskvy, ale nebylo jim povoleno jet společně a nakonec si každý musel absolvovat svatební cestu sám a v jiném termínu.<sup>81</sup>

Vlasta Raichlová se jevila zpočátku jako vyhovující manželka. Oproti Raichlovy pocházela z obyčejného prostředí a nebyla tak intelektuálně založená. Neměla také tak vyhraněné zájmy a hudbu obdivovala pouze laicky. Raichl si obzvláště cenil intuitivního, až „jednoduchého“ postoje své ženy vůči vlastnímu dílu („*Já potřebuji intuitivní postoj k mému dílu, ten odborný mi řeknou odborníci.*“<sup>82</sup>). V manželství mu to dávalo zřejmě jistého klidu, ale umělecky žádné dynamiky. Vzhledem k tomu, že Vlasta Raichlová byla ženou stojící pevně na zemi, která myslela více na praktické stránky života a rodinu, kterou se stále nedařilo rozšířit, se 3. září 1959 svazek manželů Raichlových náhle rozpadá.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>80</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>81</sup> In: <http://jansen-raichl.webpark.cz/vlasta.html> [21. 2. 2009]

<sup>82</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>83</sup> In: <http://jansen-raichl.webpark.cz/vlasta.html> [21. 2. 2009]

## Roky na vrcholu

Není to zcela náhodné, když si následující kapitolu ohraničíme zhruba roky 1959 až 1968. Obecně je doba 60. let brána jako období jistého politického uvolnění a z něho vyplývajících nadějí, že se může něco změnit. Nikdo nevěděl přesně jak, ale všem bylo jasné, že stávající režim nemá co nabídnout a režim to věděl také. Proto se stále častěji začaly objevovat četné „osvícenecké“ snahy i z vlastního nitra KSČ. Tyto snahy vyústily v dnes tak známé Pražské jaro, které je možná právem bráno jako jeden z velkých mezníků našich dějin. Avšak doba let šedesátých byla dobou velkého myšlenkového a tvůrčího kvasu, která se nikdy nedočkala svých pokračovatelů. Nit byla přetřhnuta příliš brzy a v nesprávnou dobu. Nebylo o čem diskutovat, o čem snít.

Raichl také na sklonku let padesátých dospěl k poznání, že stávajícím způsobem věci nemohou takto dále fungovat. I přes své prvotní mladické nadšení z budování reálného socialismu postupně vystřízlivěl a na konci 50. let se začal ode všeho postupně distancovat. Svě síly zaměřil více na oblast vlastní práce a tvorby.

I když se stačil Raichl nesmazatelně zapsat do povědomí diváků a kritiků během let 50., jeho dílo nemělo, i přes mnoho úspěšných premiér, stále takovou odezvu, jakou by si přál, a autor teprve čekal na svůj veliký „sukces“. Toho se Raichl konečně dočkal roku 1961, kdy výrazně prorazil se svou *II. symfonií*.<sup>84</sup> Ta byla poprvé provedena 25. února Symfonickým orchestrem československého rozhlasu pod vedením dirigenta Aloise Klímy na koncertě uspořádaném Svazem československých skladatelů v rámci V. přehlídky nové tvorby československých skladatelů, spojené také s I. přehlídkou československých symfonických orchestrů, a sklidila obrovský ohlas. Následující dny po přehlídce byl denní i odborný tisk plný zásadně kladných recenzí Raichlova díla:

*„Dílo promluvilo jasnou řečí: mladý člověk v něm zpívá o našem životě a tento život vidí v neobyčejné šíři. Nevyhýbá se ničemu: bojovému úsilí, radosti, zasnění, lidové veselici, nahlédne snad i do tanečního sálu, zahledí se na ulici atd.“<sup>85</sup>*

*„Prozrazuje umělce s živým a citlivým vztahem k současnosti. Autor ve své hudební řeči projevil velmi dobrý smysl pro to, čím hudebně žijí naši mladí lidé v souborech, jaká hudba dravého elánu i lyrického zasnění je jim blížká, a dovedl to dobře přetvořit do své symfonie. Objektivně prostý, životně radostný jas Raichlova díla, jeho bytostné spojení s*

---

<sup>84</sup> Podrobná analýza díla je předložena v samostatném oddílu práce.

<sup>85</sup> Vladimír ŠEFL, *Symfonické žně pokračují* (Praha: Večerní Praha, 27. 2. 1961)

*prostými intonacemi „mládí“ je cosi nového, co silně a bezprostředně – i když ne umělecky, bez problémů – zaznělo do této přehlídky.*“<sup>86</sup>

*„Raichlova kompozice přinesla tolik bezprostřednosti a nefalšovaného optimismu, že patřila k hlavním úspěchům, vzdor čtvrté větě vybočující poněkud ze stylu symfonického žánru. Není tu vše původní, ale je to skladba autora primérně nadaného, upřímného, vyhraněné představivosti zvukové i myšlenkové.*“<sup>87</sup>

*„Proti konvenčně nevzrušující hudební obrazivosti některých nových symfonií, jež na přehlídce zazněly, ozývá se v jeho symfonii hudba současného životního tepu, hledající spojitost s tím, čím lidé dnes v hudbě žijí, jaké je jejich hudební citění; není zatížená spekulacemi o životě, ale velmi dobře onen objektivní rytmus, tep i dech našeho života vypořlouchává a dovede se jím nadchnout, dovede v něm a jím žít.*“<sup>88</sup>

Stejně tak byl skloňován ve všech pádech i v následných diskuzích po přehlídkových koncertech, které byly částečně otištěny v několika číslech časopisu Hudební rozhledy. Stejně jako v uvedených článcích je Raichl opěvován jako autor úzce spjatý se současným životem socialistické společnosti, obzvláště pak s mladou generací, s níž je hojně v kontaktu, a dokáže tak dobře vystihnout její tužby a potřeby. Zároveň je zde vyzdvižen jako svěží a nápaditý melodik ctící naše hudební tradice, který v sobě ale nezapře veliký obdiv a lásku k dílu Sergeje Prokofjeva, jak v diskusi zdůraznil především Václav Kučera: *„Nechci zvlášť hovořit o tom, že je zde místy, v dobrém slova smyslu, cítit Prokofjevův vliv.“*, přičemž tuto poznámku rozvádí a pokračuje: *„Myslím, že to není na škodu, to je skutečně to nejkladnější, co dnes si může ze soudobé hudby mladý skladatel vzít a kde může hledat poučení.*“<sup>89</sup> Připomeňme si, že to byla ještě stále doba silně poznamenaná estetikou socialismu 50. let a její silnou kritikou formalismu. I jména jako Prokofjev, Šostakovič, Honnegger atd. se v širších diskuzích objevovala jen postupně a ještě stále velice opatrnicky. I v této době se našlo ještě mnoho posluhovačů (či fanatických příznivců?) stranické hudební estetiky, kteří si libě pochvalovali pokrokovost naší hudební kultury a tvorby, která „nepoklonkuje“ před západem, ale setrvává v mantinelech našich národních hudebních tradic. I v rámci rozsáhlých diskuzí uspořádaných právě po novinkových koncertech se dočteme: *„Můžeme konstatovat, že nenacházíme v našich řadách podobné druhy pokusnictví s hudbou, které by se snažily*

---

<sup>86</sup> Bohumil KARÁSEK, *Dalších pět koncertů celostátní přehlídky nových skladeb* (Praha: Rudé Právo, 1. 3. 1961)

<sup>87</sup> Jirí PILKA, *Hledáme hudbu zítřka* (Praha: Kultura, 2. 3. 1961)

<sup>88</sup> kar [Bohumil KARÁSEK], *Ze skladatelské přehlídky* (Praha: Tvorba, 2. 3. 1961)

<sup>89</sup> Václav KUČERA, *Z diskuse o přehlídkových koncertech* (Hudební rozhledy 1961, č. 9, s. 380)

*hudbu odtrhnout od posluchačů a učinit z ní pouze výlučnou záležitost několika málo lidí „zasvěcených“, několika málo lidí nudících se nebo snobů. Nenacházíme tu příklon k různým „ismům“, které na Západě jsou nyní záležitostmi velmi módní.“<sup>90</sup>*

Dobová kritika jako by si nechtěla uvědomit a přiznat, že hudební svět jde svou cestou stále dál a nelze tomu nijak bránit. Zároveň si neuvědomovala, že tato kulturní izolace sebe sama může mít dokonce neblahé následky na postavení naší hudební kultury ve světě. Zatímco zde byla oslavována díla, která již nezapřela veliký díl anachronismu (mezi nimi i Raichlova symfonie), na západních hudebních festivalech formátu Darmstadtu nebo Donaueschingenu byla premiérována díla, která zásadním dílem poznamenala tvář hudby 2. poloviny 20. století.<sup>91</sup>

Nelze ale jen tvrdit, že Raichlova symfonie a mnoho dalších děl tohoto druhu vytvořených v období 50. let a začátku let 60. nemají žádnou valnou úroveň či uměleckou hodnotu. Jak uvádí Jaromír Havlík v práci *Česká symfonie 1945-1980*, neměla symfonie jako žánr a forma po únorovém komunistickém převratu právě na různých ustláno – daleko preferovanější byla mnohem lépe ideologicky uchopitelná hudba programní či vokální. Zhruba od poloviny 50. let se ale symfonie vrátila do tvůrčích plánů našich autorů, a byla postupně vzata na milost i naší hudební kritikou a publicistikou – přesto četní kritikové byli stále značně znepokojováni častým tragickým tónem dobových symfonií. Jaromír Havlík ve své publikaci uvádí, že velice šlechetná podpora skladatelů Českým hudebním fondem – ať vezmeme stipendia proplácená skladatelům pro vytvoření nového díla, ale především relativní přístupnost k provedení skladeb na Svazových sjezdech a festivalech atp. – dala za zhruba třicetileté období 1945-80 vzniknout více než pěti stům symfonií. Ivan Poledňák k nastalé situaci později poznamenal: *„Mnohé se nedočkaly provedení, naprostá většina zmizela v archivu po premiéře, některé zářily po několik let, oslavovány dobovou kritikou a odměněny – zřídka ostatně – i posluchačským zájmem. Trvalejší vtělení do repertoáru bylo však naprosto výjimkou (viz např. Vokální symfonii Vladimíra Sommera). To není jen výpověď o převažující nekvalitě a konjunkturálnosti, je to i výpověď o tragickém postavení našich skladatelů na rozhraní dob, ideologických požadavků a stylů, výpověď o postavení vážné hudby v druhé polovině 20. století, a samozřejmě též o neschopnosti a nechuti činitelů hudebního života (těles, jejich dramaturgie, ale i*

---

<sup>90</sup> Jan ŠMOLÍK, *Z diskuse o přehlídkových koncertech* (Hudební rozhledy 1961, č. 7, s. 276)

<sup>91</sup> V roce 1961, tedy v témže roce jako Raichlova 2. symfonie, byla kupříkladu na festivalu v Donaueschingenu premiérována skladba György Ligetiho *Atmosféry*, pouhý rok předtím dokončil Krzysztof Penderecki svůj *Tren „Obětem Hirošimy“* atd.

„všemohoucího“ zákazníka, tj. obecnstva) objevit zlato v té spouště hlušiny a těšit se trvale z jeho lesku...“<sup>92</sup>

Raichlova symfonie po své premiéře rozhodně ihned nezapadla – nejenom že se ještě nějakou dobu objevovala na programech koncertů mnoha našich koncertních těles, ale v roce 1963 byla vydána v rámci gramofonové edice „*Musica nova Bohemica et Slovana*“ na desce Supraphon DV 5877 (Symfonický orchestr československého rozhlasu, dirigent Alois Klíma). K větší popularitě díla mělo přispět ještě vydání studijní partitury nakladatelstvím Panton.

Na závěr jen konstatujeme, že žádnému jinému Raichlovu dílu se nedostalo takového přijetí a pozornosti jako právě jeho II. sinfonii, která se stala až do konce jeho života jakousi jeho „výkladní skříní“ a možná do jisté míry i vrcholem úspěchů, které v oblasti symfonické tvorby již nepřekonal. Jak budeme dále z běhu času poznávat – z mnoha rozličných důvodů.

Tato doba nebyla pro Raichla jenom obdobím jeho velkého skladatelského úspěchu, ale i dobou zajímavého zvratu (či lépe návratu!) v jeho osobním životě, který si nezadá svou životní komikou a ironií s některými příběhy z pohádek. Raichl se totiž po letech vzájemného odloučení rozhodl spolu se svou bývalou ženou Vlastou k opětovnému sňatku. Oba manželé byli sice po celou dobu v poměrně dobrém vzájemném kontaktu (nikoliv intimnímu), nicméně žili oba odděleně a Raichl si v mezidobí dokonce našel přítelkyni. Nicméně života běh spojil cesty obou bývalých manželů dohromady. Druhá svatba obou manželů se konala v březnu roku 1962, přičemž Raichl to tehdy komentoval před svými přáteli pro něho typickou ironickou poznámkou: „*Alespoň máme důvod, abychom se napili.*“<sup>93</sup>

Vlasta měla od roku 1960 již poměrně stabilní místo – pracovala jako předsedkyně senátu Obvodního soudu pro Prahu 5, kde setrvala až do své mateřské dovolené. Novým bydlíštěm manželů Raichlových se stala bytová novostavba v Praze-Vršovicích na Čechově náměstí č. p. 1349. Byt byl ještě upraven a zabydlen, a mohlo se začít s plánováním rodiny. 12. srpna 1963 se narodil prvorozený syn Jan a 17. dubna 1966 pak druhorozený syn Jiří.

---

<sup>92</sup> Ivan POLEDŇÁK, *Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce* (Olomouc 2004, s. 35-36)

<sup>93</sup> *Rozhovor s Jaroslavou Mackovou* [13. 2. 2009]

Od samého začátku nesla převážný díl starostí o chod domácnosti žena Vlasta – vařila, prala, nakupovala, řídila auto<sup>94</sup>, obstarávala i drobné opravy atd. Jak sama tvrdívala, její muž si „neuměl ani uvařit čaj“. A opravdu – veliká pohybová nemotornost a nešikovnost patřila k Raichlovým velikým a obecně známým hendikepům. V rodině to bylo často omlouváno již zmiňovanou těžkou nemocí v dětství, u přátel a známých se tomu nevěnovala pozornost. Nicméně samozřejmost, s jakou se Vlasta starala o chod jejich společného domova, dávala Raichlovi dostatečný klid a prostor k tvorbě. Zároveň ale jakási odtrženost vzájemných světů a povah jako by předznamenávala budoucí manželské potíže a nedorozumění.

Od roku 1965 vyučoval na pražské konzervatoři, kam nastoupil spolu se skladatelem Františkem Kovaříčkem, hudební formy a vedl takzvané speciální oddělení, kam mohli chodit nejenom skladatelé (skladba se tehdy nevyučovala jednooborově, ale většinou v kombinaci s nějakým nástrojem!), ale i vybraní zájemci, kteří museli dělat speciální přijímací zkoušky. Z mnoha studentů, kteří u Raichla studovali na pražské konzervatoři, si uvedme krátký soupis jmen: Otomar Kvěch (skladatel, pedagog a hudební redaktor Českého rozhlasu), Dorothea Fleischmannová (později se uplatnila jako varhanice; dnes profesorka Konzervatoře Jana Deyla v Praze), Karel Malý (dlouholetý člen Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého – oblast zábavní hudby), Petr Hannig (skladatel populární hudby – skupina Pastýři; dnes předseda Strany zdravého rozumu), Václav Zahradník (dlouholetý šéf Orchestru Československé televize), Petr Fleischer (tubista v Banjo bandu Ivana Mládka - nazpíval píseň Jahody trhala), Pavel Jeřábek (skladatel a redaktor v Pantonu), Jiří Hodan (varhaník, který zahynul při leteckém neštěstí se skupinou Evy Pilarové), a další. Připomeňme si, že vedle Raichla zde touto dobou působily takové kapacity, jako Zdeněk Hůla a Jan Zdeněk Bartoš. Pro Raichla to muselo být prostředí přinejmenším inspirativní, bohužel jeho další působení na škole bylo násilně přetrženo normalizačními úřady a jejich praktikami, které ho nekompromisně odstranily z místa, kde by mohl šířit mezi mladou generaci nastupujících umělců nepohodlné nebo dokonce nebezpečné myšlenky, které se nijak neslučují s ideály rozvinuté socialistické společnosti a jejího umění.

---

<sup>94</sup> Manželé si pořídili v roce 1964 za 43.000,- Kčs zcela nového Moskvíče 403, kterého velice brzy začali přezdívat Ivan. Jan Raichl na auto svého dětství vzpomíná slovy: „*Ivana jsem při jeho první jízdě pokřtil svými zvrátky. Byl mi tenkrát asi rok věku. [...] I když oba moji rodiče (Vlasta i Miroslav) měli řidičský průkaz, u nás řídila vždycky máma. Najezdila více než 100,000 kilometrů, zejména na trase Praha-Třebušín, ale i v cizině.*“ In: <http://jansen-raichl.webpark.cz/auta.html> [21. 2. 2009]

\*\*\*

Po úspěchu II. symfonie se Raichl poněkud odvrátil od rozsáhlých orchestrálních partitur a zaměřil se více na oblast hudby komorní a vokální. Již rok po úspěšné premiéře symfonie byla v rámci VI. přehlídky nové tvorby československých skladatelů provedena jeho **II. klavírní sonáta** (1960-61): „*Je jednovětá (Impetuoso). Mladý skladatel, nadaný lyrik a melodik, se v ní pokusil vytvořit stovebně koncentrované a výrazově dramatické dílo.*“<sup>95</sup>

Na koncertě 18. února 1963, v rámci přehlídky Týden nové tvorby, měl svou premiéru cyklus písní pro ženský sbor **Verše psané na vodu** (1961). Cyklus má šest částí, jejichž textový podklad vychází ze starých japonských básní tanka, soustředěných ve sbírce *Kokinšú (Sbírka starých a nových básní)*, které do češtiny parafrázoval a vydal ve své antologii právě pod názvem *Verše psané na vodu* Bohumil Mathesius.<sup>96</sup> V programu přehlídkového koncertu čteme: „*Text první a poslední písně je totožný, hudební výraz je jen lehce odlišen. Dojem uzavřeného hudebního i myšlenkového kruhu je zesílen tím, že jednotlivé části nastupují za sebou bez přerušení. Uvnitř skladby se střídá vzájemný vztah sopránových a altových hlasů. V prvních písních je mezi nimi výrazová vzdálenost dialogu, ve kterém si vyměňují hudební role. Třetí píseň je altovým, čtvrtá sopránovým monologem. Teprve v páté části mají oba hlasy společnou lyrickou tvář.*“<sup>97</sup> Báseň, která celý cyklus otevírá i uzavírá, se jmenuje *Láska* – jako by zde Raichl chtěl uložit jakési poselství života, že nic nemá v lidském životě větší důležitost a smysl nežli láska. Skladba se setkala opět s dobrým přijetím, jak dokládá i poměrně věcná, ale výstižná recenze Josefa Beka: „*Miroslav Raichl zaujal cudným, nevtíravým a nekonvenčním lyrismem... [...] Kolik je jen příležitosti v těchto pětiverších k zbanalizované sentimentalitě; a přece se jí nepřiblížil ani v sebemenším náznaku. Naopak, prokázal zde schopnost logické architektonické výstavby, dávající cyklu jednotlivosti.*“<sup>98</sup>

Raichl v této době neobjevil pro sebe pouze starou japonskou poezii, ale i básně kubánského básníka Nicolase Guilléna, které ho inspirovaly k tvorbě dvou vokálních skladeb - **Tři písně na slova Nicolase Guilléna pro baryton, flétnu, klarinet, bicí a kytaru** (1961-62) a **Tři smíšené sbory na Nicolase Guilléna** (1963). Tři písně byly opět poměrně úspěšně provedeny 17. února 1964 na přehlídce nových skladeb, jak dokládá recenze Jiřího

---

<sup>95</sup> Program VI. přehlídky nové tvorby československých skladatelů (Praha 1962)

<sup>96</sup> Bohumil MATHESIUS, Vlasta HILSKÁ, Verše psané na vodu (Praha 1943)

<sup>97</sup> Program VI. přehlídky nové tvorby československých skladatelů (Praha 1964)

<sup>98</sup> Josef BEK, *Ještě k přehlídce skladatelů* (Praha: Literární noviny, 8. 4. 1963)



Pilky: „*Tři písně Miroslava Raichla na slova kubánského básníka (N. Guilléna) byly jakýmsi volným vydechnutím. I když druhá z nich neměla šťastný text (ani jeho zpracování), dýchlo z nich kouzlo volnosti člověka zasazeného do krás přírody a bojujícího s chlapeckou vervou. Raichl má jedinečný dar: do české hudby svírané často závislostí na kožených německých tradicích vnášet kus radosti i uličnictví chutnajícího francouzskou, nebo lépe řečeno vpravdě svobodnou mentalitou.*“<sup>99</sup>

Vedle písní a sborů pro dospělé sbory a interprety objevil Raichl pro sebe krásu a sílu dětského hlasu. První dětský sbor ***Senoseč*** (1962) vznikl za poměrně zajímavých okolností (viz další kapitola), kdy Raichl ještě o tvorbu pro dětské sbory nejevil příliš velký zájem. Nicméně ho tato práce natolik oslovila, že zahájila v podstatě kontinuální linii Raichlovy tvorby v oblasti dětských sborů. V šedesátých letech tak pro dětské sbory vznikly ***Tři sbory na Zdeňka Kriebla s klavírem*** (1964), píseň ***Brusič mráz*** (1964) a ***Ivánkova zvířátka, strašidla a prasátka*** (1966, text Jiří Robert Pick). Na tuto linii pak navázalo mnoho sborových děl a cyklů pro dětské sbory z let sedmdesátých, kdy byl Raichl v podstatě odkázán na pomoc svých přátel-sbormistrů a dětské sbory byly jedním z mála interpretů jeho děl (viz další kapitola).

V oblasti orchestrální tvorby se Raichl pro období 60. let poněkud odmlčel – pouze roku 1967 premiérovala Moravská filharmonie v Olomouci pod vedením dirigenta Jaromíra Nohejla ***Sedm invencí pro orchestr*** (1966) – aby pak kolem kulminačního roku 1970 vytvořil mnoho rozsáhlých a závažných děl tohoto druhu.

---

<sup>99</sup> Jiří PILKA, *Další den přehlídky* (Praha: Mladá fronta, 20. 2. 1964)

## Normalizace, roky na okraji

Okupace Československa v srpnu 1968 armádami pěti zemí Varšavské smlouvy zahájila **normalizaci**<sup>100</sup>, jejímž cílem byla náprava poměrů, jež vznikly v období „Pražského jara“, podle diktátu Sovětského Svazu. Vojenský zásah a politika reformního vedení KSČ po podepsání Moskevského protokolu usnadnily okupantům realizaci strategie, která pak podstatně ovlivnila i chování obyvatelstva, v němž převládla apatie a strach.

Za této situace formovalo Husákovo stranické a státní centrum nově vztah k občanům, kterým bylo nabídnuto zajištění sociálních jistot a jisté životní úrovně pod podmínkou zřeknutí se demokratických hodnot a účasti na veřejném životě. Toho bylo dosaženo vytvořením atmosféry strachu a nejistoty, která opět zajistila mlčenlivý „souhlas lidu s politikou vlády a strany“. Z řídicích funkcí a odpovědných míst byli prostřednictvím přísných prověrek odstraněni neloajlní, čímž bylo zamezeno jakémukoliv oficiálnímu vzdmutí nesouhlasných hlasů. V důsledku prověrek ztratila své pozice značná část inteligence.

Společenská situace utvářející se od konce šedesátých let se vyznačovala snahou režimu obnovit svou absolutní kontrolu nad společností, ale tentokrát již poněkud odlišnými prostředky, než tomu bylo v době etablování komunistické moci. Restaurování stalinistického režimu už bylo nejen společensky neudržitelné, ale i nepraktické.

Komunistický systém ale nevystačil s mlčenlivou podporou většiny obyvatelstva, netoleroval, a ani nemohl tolerovat jakékoliv okrajové skupiny neochotné podřídit se vůli společnosti. Ta byla totiž konstruována jako monolitní, kompaktní a všeobjímající struktura, a proto jakýkoliv projev vymknutí se z této monostruktury znamenalo její přímé ohrožení jakožto principu, a tudíž i její ohrožení jako celku. Na rozdíl od „klasické diktatury“, v níž se mocenská vůle realizuje v daleko větší míře přímo a neregulovaně, jež nemá důvod se s tímto svým založením tajit a výkon moci skrývat a která se tudíž nemusí nějakým právním řádem zatěžovat, je post-totalitní systém naopak přímo posedlý potřebou všechno spoutat řádem. Život je v něm protkán sítí předpisů, vyhlášek, směrnic, nařízení a pravidel. Velká část všech těchto norem byla bezprostředním nástrojem oné komplexní manipulace života, která je post-totalitnímu systému vlastní. Člověk je v něm jen

---

<sup>100</sup> **normalizace, konsolidace** – uvedení do normálního stavu; zastavení demokratizačního procesu v československé společnosti po srpnové invazi 1968 a likvidace všech jeho výsledků; návrat k totalitnímu režimu KSČ. Vycházela z Moskevského protokolu. Zahrnuje období od srpna 1968 do listopadu 1989. KSČ považovala období n. (konsolidace) ve smyslu „překonání krize ve straně a společnosti“ za ukončené r. 1971; in: *Ottova všeobecná encyklopedie ve dvou svazcích*, Praha 2003, II. Svazek, s. 139.

nepatrným šroubkem jakéhosi gigantického soustrojí a jeho význam je omezen na jeho funkci v tomto soustrojí. Zaměstnání, bydlení, pohyb, společenské a kulturní projevy, všechno musí být co nejpevněji sešněrováno, stanoveno, a kontrolováno a každá výchylka z předepsaného chodu života je nazírána jako chyba, libovůle a anarchie.<sup>101</sup>

Období normalizace, které bylo odstartováno dubnovým plénem ÚV KSČ v roce 1969, se ovšem neprosadilo okamžitě, ale celá rekonstrukce komunistického režimu přicházela spíše plíživě. Také političtí představitelé reformních komunistů odstranění postupně – nejdříve sesazením na nižší posty, až byli zcela umlčeni. Staronový režim si začal hned hledat ochotné přísluhovače, kteří mu měli pomoci vybudovat nové organizační struktury. Dostatek podpory nalézal přirozeně ve skalních dogmaticích, kteří se po celou dobu nedokázali ztotožnit s tendencemi reformních komunistů, našlo se však také nemálo těch, kteří vycítili svou šanci konečně se prosadit.

Se začátkem normalizace bylo přirozeně potřeba prověřit a revidovat i celou hudební institucionální základnu.<sup>102</sup> Hned od nástupu Husákova stranického vedení byl ostře atakován reformní Svaz československých skladatelů, až byl na konci roku 1969 zcela rozpuštěn. Ten byl nahrazen v prosinci roku 1970 nově ustanoveným a náležitě zglajchšaltovaným Svazem českých skladatelů a koncertních umělců, jehož vedením byl pověřen skladatel Lubomír Železný. Následnými kroky byly změny v redakci Hudebních rozhledů, ve vedení Českého hudebního fondu, Ochranného svazu autorského, vydavatelství Supraphon atd. Mimo tyto instituce se tak ocitlo mnoho schopných a dříve organizovaných umělců a vědců, jejichž místa nahradili mnohdy lidé bez dostatečných znalostí a zkušeností. Navíc se jednalo často o dříve nepříliš úspěšné či výrazné zjevy, navíc s mnohdy pošramocenými charaktery. Poměrně dobře vystihla přechod od starého Svazu ke Svazu novému Jarmila Macková: *„Myslím si, že do 68. roku byl Svaz dost demokratická instituce, že tam vedle sebe existovaly skupiny přátelsko-tvůrčí, sdružené. Feld, Kalabis, Bárta, Kovaříček, Matěj – to byla taková jedna skupina. Druhá skupina byla – Hurník, O. F. Korte. Eben byl trochu solitérka. Kabeláč byl vždycky absolutní solitér, ale měl své žáky – Máchu, Lukáše, Jardu Krčka. A pak byli tzv. mladí tajemníci – Josef Boháč,*

---

<sup>101</sup> Josef ALAN, *Alternativní kultura jako sociologické téma*. in: Kolektiv autorů, *Alternativní kultura*, Praha 2001, s. 11-17.

<sup>102</sup> Ještě práce Jaroslava Havlíka popisuje tehdejší normalizační proces slovy: *„Určující ideovou linií procesu nastoupeného od počátku sedmdesátých let bylo opětné upevnění principiálních socialistických pozic ve všech složkách společenského systému. Bylo přikročeno ke kádrové a institucionální reorganizaci a k vytýčení nových ideových programů kulturně politických a uměleckých institucí, především uměleckých svazů. V celé institucionální základně naší hudební kultury byly postupně obnovovány funkce, které by umožnily plnit hudbě její poslání v rozvinuté socialistické společnosti.“* In: Jaroslav HAVLÍK, *Česká symfonie 1945-1980* (Praha 1989, s. 255)

*Slávek Neumann, Miroslav Raichl. O deset let poté přišli mladí skladatelé, kteří začínali také velmi šťastně – Milan Slavický, Václav Riedlbauch, Ivan Kurz. To všechno se po 68 rozpadlo, protože se utvořilo něco, čemu jsme říkali „Svaz bez skladatelů“ - Otmar Mácha tomu trefně říkal „Spiknutí průměrných“. Moci se ujali Oldřich Flosman a Lubomír Železný, kteří se snažili, aby tam moc dobrých skladatelů nebylo.“<sup>103</sup>*

Opět se horlivě diskutovalo a kritizovala se politika Svazu v letech šedesátých – zájem o tzv. Novou hudbu, v němž byly spatřovány sympatie k západnickému modernismu, ustoupení od ideálů socialistického realismu, přílišná subjektivnost a tragismus v produkci nových skladeb atd. Prosadil se opět přímý způsob řízení kultury a umění z aparátu ÚV KSČ přes Ministerstvo kultury a umělecké svazy, za ideologicko-estetické zásady byla opět vyhlašována ideovost založená na marxismu-leninismu, lidovost a návazání na „klasické“ tradice. Ovšem posledně jmenovaný požadavek se v oblasti skladatelské tvorby chápal už jinak, než tomu bylo v padesátých letech. Všem bylo jasné, že návrat ke „klasice“ smetanovsko-fibichovsko-dvořákovského typu je v nové tvorbě už nemožný, a tak byl preferován příklon ke „klasice hudby 20. století“, jímž byla míněna jména jako Šostakovič, Prokofjev, Stravinskij, Honegger, Bartók, Janáček, Martinů atp.

Od začátku normalizace tu opět vyvstala tři základní životní pásma – režim, tzv. šedá zóna, mimo režim, kam občané buď dobrovolně vstupovali, nebo samovolně propadali. Umělci, kteří se rozhodli ke spolupráci s režimem, byli bez ohledu na umělecký formát a skutečné zásluhy pro hudební kulturu preferováni, ti druzí za předpokladu své politické neutrality trpěli a poslední pak vytlačeni na okraj dění, izolováni, odsouzeni k živoření, emigraci, disentu ...

Doba normalizace zasáhla velice výrazně i do Raichlova života. Vzhledem k tomu, že se během šedesátých let postupně nadchl pro myšlenky „pokrokových“ komunistů a stal se nakonec roku 1967 externím pracovníkem KSČ pro oblast kultury, aby se mohl aktivně podílet na přestavbě celého omšelého komunismu známého z let padesátých a pomáhal ho přetvořit v „socialismus s lidskou tváří“, patřil po srpnových událostech tzv. Pražského jara k nepohodlnému táboru „neposlušných“ členů KSČ. Navíc se Raichl aktivně podílel na přípravách XIV. sjezdu KSČ, který se podařilo tajně svolat 21. srpna 1968 během pouhých 24 hodin do pražské dělnické čtvrti Vysočany. Nejvyšší stranické shromáždění (účast mnoha slovenských delegátů znemožnily obtíže cestování v okupované zemi a patrně i politické intriky v Bratislavě!), chráněné reformními členy Lidových milicí, vyzvalo

---

<sup>103</sup> *Rozhovor s Jaroslavou Mackovou [13. 2. 2009]*

všechny k celonárodnímu odporu a bylo samo jeho součástí. Raichl zde měl na starosti kompletní kulturní agendu celého sjezdu – je v tom trochu ironie, že si nad sebou takto podepsal hotový ortel.

Raichl si byl od samého začátku vědom toho, co ho čeká. Samotnou okupaci „spřátelenými“ vojsky sovětského bloku vnímal spolu s dalšími jako velkou zradu a osobní i společenskou krivdu o to více, že si jen těžko připouštěl agresivitu a aroganci našich původních „bratrů-osvoboditelů“. Ještě více Raichla i jeho rodinu ovládl, po zkušenostech z let padesátých, veliký pocit strachu nejenom z okupačních vojsk, ale možná více ze samotných spoluobčanů, jejichž národní zbabělost a z toho vycházející tendence ke kolaborantství a donašečství spojené s tendencemi vytěžit i z nepříjemných okolností svůj osobní prospěch má u nás již své několikeré historické paralely („*Jakmile přišla sovětská vojska, bylo jasné, že je špatně. Mně bylo pět let – je to první silná vzpomínka mého života. Máma seděla u rádia a brečela. Táta byl psychicky na dně, protože věděl, co to pro něho znamená. Šílená nervozita v baráku. Také jsme věděli, že ve vedlejší bytě a v bytě nad námi jsou STBáci. A ten nad námi byl vůbec nějaký vysoký důstojník. Takže jsme doma mluvili vyloženě potichu a dávali si strašný pozor.*“<sup>104</sup>).

Raichl tak byl nejenom izolován nově přebudovaným politickým a společenským systémem, ale sám se od tohoto systému začal distancovat a izolovat. Stejně tak, jako byli občané přezkušováni celým systémem, tak i oni samotní velice pečlivě přezkušovali své osobní i pracovní vazby. Těžká doba si nedovolovala pochybení – nebezpečnější byla zrada z okruhu svých blízkých, nežli odněkud mimo. Stejně tak se i Raichl opatrnicky držel zpátky; otevřený byl pouze okruhu svých nejbližších přátel a spolupracovníků a ke každé nové tváři byl dosti nedůvěřivý. Vlasta Vávrová ve svých vzpomínkách na toto období Raichlova života poznamenala: „*Pro své přátele by se rozdal, ale nedá se říci, že v 70. letech byl přívětivý pro širší okruh lidí.*“<sup>105</sup>

Vyhrocená situace pádu pražského jara motivovala také mnoho lidí k přehodnocení svého postoje ke straně a státu. Přišla veliká vlna emigrace, kdo se nerozhodl k odchodu a měl takové přesvědčení, které se neslučovalo s nastalými okolnostmi, dobrovolně vystupoval ze strany. Manželé Raichlovi se k odchodu ze země nerozhodli, možná díky silným poutům ke své vlasti, ještě více možná kvůli dvěma svým dětem, které byly ještě velice malé – Janovi bylo 5 let, Jiřímu pouhé 2 roky). Raichlova žena Vlasta se tedy rozhodla k druhému aktu revolty tím, že odevzdala svou stranickou knížku, on již tuto

---

<sup>104</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>105</sup> Vlasta VÁVROVÁ, In: Petra VEBEROVÁ, *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice 1998, s. 8)

možnost ani nedostal („*Maminka vrátila legitimaci. Můj otec byl vyloučen ze strany, což bylo ještě horší.*“<sup>106</sup>). Jako vysoce nebezpečný a nepohodlný člen KSČ byl vyloučen ze strany již v první vlně. To byl v nastalých podmínkách vlastně nejvyšší trest – takto „ocejchovaný“ člověk si pak jen těžko hledal jakékoliv uplatnění. Tím, že se Raichl ocitl na indexu, musel se až do roku 1980, kdy po dlouhé době získal místo na pardubické konzervatoři, potýkat s velkou existenční nejistotou a nestálým měsíčním příjmem<sup>107</sup>. V 70. letech tak byla hlavním živitelem rodiny jeho žena Vlasta.

V práci Petry Veberové se zachovala zajímavá citace rozhovoru s Janem Kostomlatským, který se vyjádřil o Raichlově situaci v 70. letech: „*V 68. roce, jak jsem pochopil z jeho vyprávění, se vlastní naivitou připltl do pokusu o zlidštění socialismu a nechal se zvolit **tajemníkem svazu skladatelů**. Dost brzo po zahájení „obrodného procesu“ husákovským režimem mu byl tento politický omyl spočítán a Mirek **skončil u kotle** [!]. Říkal, že to je docela dobré zaměstnání, že má i dost času, ale že své socialistické nazírání nezměnil... (Nevěřil jsem tehdy svému sluchu). A právě tehdy, když byl odstaven od vší hudby, podali pomocnou ruku sbormistři dětských sborů, říkali si tehdy sbormistři DěSu a Mirek si této příležitosti velice cenil.*“<sup>108</sup>

Samotná výpověď působí dosti nedůvěryhodným dojmem, Raichl se totiž na konci šedesátých let nenechal zvolit tajemníkem Svazu československých skladatelů (tím byl v letech 1958-1962), ale jak bylo již řečeno, externím pracovníkem KSČ pro otázky kultury (následná spolupráce na přípravách vysočanského sjezdu mu poté „zlomila vaz“). Zajímavější zmínka je ale o Raichlově údajném topičství – to se prozatím nepodařilo prokázat. Nabízí se tak další otázka, jedná-li se o pravdivý či jinak zkreslený údaj (někdy člověk nabývá pocitu, že se v případě Raichlovy osoby jedná dokonce o určitou mytizaci). Jednoznačně pravdivým je ale fakt, že Raichl byl zpočátku odkázán převážně na pomoc sbormistrů dětských sborů. Mezi nejužší okruh jeho důvěrných přátel patřilo trio – Milan Uherek, Josef Baieryl a Alois Motýl.

Raichlova absolutní izolovanost od oficiální hudební kultury a minimální možnosti jakéhokoliv uplatnění ho zatlačily natolik do kouta, že blízký kontakt se sbormistry byl pro něho doslova osvobozením. Tato tvůrčí nouze tak v podstatě zapříčinila vznik jedné ze zásadních a nejrozsáhlejších oblastí Raichlova díla – do dnešních dnů nejvíce známé a provozované – dětských sborů.

---

<sup>106</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>107</sup> Jan Raichl spolu se Svatavou Šubrtovou se scházejí ve svých výpovědích na tom, že Raichl měl dostávat během 70. let pravidelnou měsíční částku 1.200,- Kčs od Českého hudebního fondu.

<sup>108</sup> Jan KOSTOMLATSKÝ, In: Petra VEBEROVÁ, *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice 1998, s. 14)

První dětský sbor **Senoseč** vznikl již roku 1962 zcela náhodně na popud náhodského rodáka, mladšího spolužáka z Jiráskova gymnázia (maturita 1952) a později sbormistra Krnovského dětského sboru Jana Kostomlatského: „Protože jsem jako sbormistr také sháněl nový materiál, kde se dalo, obtěžoval jsem několikrát i Mirka. Projevil mimořádnou ochotu, ale požadoval texty. Ve sboru jsem měl nadanou studentku – básničku Bohuslavu Vahalíkovou, tu jsem umluvil, aby nám poskytla své verše, no a tak vznikla např. známá a oblíbená „Senoseč“.“<sup>109</sup> Raichl o vzniku sboru Senoseč později prohlásil: „Já jsem o tu věc vůbec neměl zájem. Ale chtěl jsem mu vyhovět, tak jsem mu napsal skladbu. On mi odpověděl, že se mu to zdá strašně staromódní. Já jsem mu zase odpověděl, ať mi tedy pošle nějaká lepší slova a on tam měl náhodou ve sboru mladou dívku, která psala básničky. A tak mi dvě takové básničky poslal a já jsem je zhudebnil a myslím, že to už jsem se trefil tentokráte, no a od té doby prostě se mi to zalíbilo a píšu dodnes.“<sup>110</sup> Jak se nám velice jasně ukazuje z našeho fiktivního dialogu, Raichl neměl na začátku šedesátých let ještě žádné opravdové ambice být dětským sborovým autorem.<sup>111</sup> Nicméně práce pro dětské sbory se mu skutečně zalíbila a do konce šedesátých let se dostal již do povědomí širší obce dětských sbormistrů.

Nesmírně důležitým bylo setkání se sbormistrem libereckého dětského sboru Severáček – Milanem Uherkem. V roce 1966 dostal sbor nabídku vycestovat na turné do Francie. Uherk si přál v mít v repertoáru nějakou hezkou úpravu lidové písně, a tak tehdy ještě korespondenčně oslovil Raichla s prosbou, zda-li by jim nějakou „lidovku“ neupravil – tak vznikla dodnes velice populární úprava písně **Tancuj, tancuj**, která si získala brzy veliký ohlas nejenom u nás, ale i v zahraničí. I když Raichl neměl příliš mnoho času a do začátku zájezdu zbývalo jen málo dní, zaslal ji „za čerstva“ obratem Uherkovi. Ten na to často vzpomíná se slovy: „Zběžně tužkou naskicovaná úprava lidové písně poslaná devítiletému Severáčku pár dní před jeho odjezdem do Francie v létě 1967 – to byl začátek známosti a pak stále bližšího a bližšího přátelství autora se sbormistry a dětmi...“<sup>112</sup>

První osobní setkání Raichla s Uherkem proběhlo ještě téhož roku na celostátní soutěži dětských sborů v Ostravě. To byl již základ ke stále bližšímu kontaktu obou aktérů a jejich dlouholeté spolupráci, přetržené až Raichlovou smrtí. Od roku 1970 se Raichl pravidelně účastnil letních soustředění sboru v Letařovicích, a postupně se stal nejenom rodinným přítelem obou manželů Uherkových, ale i dalších spřátelených sbormistrů.

<sup>109</sup> Jan KOSTOMLATSKÝ, In: Petra VEBEROVÁ, *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice 1998, s. 14)

<sup>110</sup> Bohuslav VÍTEK, *Raichlovské reminiscence* (Cantus 1/2008, č. 76, s. 8)

<sup>111</sup> „Mirek dětskými sbory zpočátku tiše pohrdal.“ Poznámka Milana Uherka [6. 3. 2010, Radostín]

<sup>112</sup> Milan UHEREK, In: *Jarní koncert Severáčku 2008* (Liberec, 6. 4. 2008)

Kupříkladu další velice důležitý kontakt na tehdy ještě začínajícího sbormistra Josefa Baierla zprostředkovala právě Uherkova žena Jiřina: „S Mirkem mě seznámila snad Jiřinka Uherková asi r. 1972. Neuměl jsem vůbec nic a zpívali jsme hrozně. A tak je mi záhadou, proč s námi Mirek začal spolupracovat. Tak jako se Severáky a Motýly jezdil s námi na let. soustředění (Podmokly, Ostružno, Žel. Ruda, Ondřejovice). Nacvičoval při dělených zkouškách, znal brzy děti nazpaměť, doprovázel při zkouškách i na koncertech.“<sup>113</sup>

Raichl se s těmito sbormistry natolik sblížil, že u sbormistrů hledal toužený klid a bezpečí. Josef Baierl vzpomíná na Raichlovu nezáviděníhodnou životní situaci se slovy: „Byl v těch letech 70. v hrozném srabu, ale nikdy to nedal znát. Učil mne vážit si každé maličkosti a člověka, který Ti alespoň neškodí! [...] V oněch letech, kdy byl bez práce, přijel do Sušice, vypili jsme jedno pivo a hurá na túru. Přespával u mne v kanceláři, zaplatili jsme mu jízdenku a dali najíst, víc by si nevezl. Občas mu tajně něco vyšlo tiskem. V jednom případě jsem asistoval: opsal jsem rukopis houslových skladbiček, dal pseudonym podle mého žáka V. Chodl a názvy skladbiček „Na cestu“.“<sup>114</sup>

Jan Raichl také vzpomíná na společné dovolené (většinou s rodinou Uherkových), nebo na pobyty na letních sborových soustředěních. Prázdniny probíhaly v jasných etapách – zájezd k moři s maminkou Vlastou (nejčastěji do Jugoslávie), s tátou pak tradičně šňůra pobytů na zmíněných soustředěních či v zapůjčených bytech od přátel a sbormistrů, které se zároveň staly dobrými výchozími body k dlouhým pěším výletům. Jan také vzpomíná na otcovu velikou uzavřenost a stoupající deprimovanost, pravděpodobně z jeho znepokojivé životní situace, kterou obzvláště silně pociťovali všichni členové Raichlovy rodiny: „Táta byl extrémně introvertní člověk, který o sobě vůbec nemluvil. My jsme nevěděli, co se mu honí v hlavě, co pociťuje. Velmi často se z něho doslova „kouřilo“, byl našťvaný, my jsme nevěděli proč. Doma se necítil dobře. Měl tendenci, místo toho, aby něco řekl, se zakousnout do kloubu, takže měl rozkousané klouby, tužky. Neustále si psal notové poznámky a jak byl vzteklý, tak to rozkousal. Byl to člověk, do kterého nikdo neviděl.“<sup>115</sup>

\*\*\*

Prostředí dětských sborů bylo místem, kam moc stranického aparátu jen těžko dosáhla. Raichl platil mezi sbormistry za velikou lidskou i uměleckou autoritu a ti ho takto

<sup>113</sup> Josef BAIERL, In: Petra VEBEROVÁ, *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice 1998, s. 15)

<sup>114</sup> Josef BAIERL, In: Petra VEBEROVÁ, *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice 1998, s. 7)

<sup>115</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]



respektovali a drželi nad ním ochranou ruku. Také se nadále objevoval na programech mnoha tuzemských i zahraničních sborových soutěží, kde jeho skladby získávaly četná ocenění (jen linie ocenění z Jirkovské skladatelské soutěže a Festivalu sborového umění Jihlava je úctyhodná).

Raichl se ovšem nezaměřil pouze na tvorbu dětských sborů, ale i na tvorbu instruktivní literatury pro děti a mládež. Nejvýznamnější spolupráci navázal s klavíristkou a pedagožkou Eliškou Kleinovou, která připravovala edici instruktivní literatury pro vydavatelství Panton, pro kterou zpracovával čtyřruční výňatky z Janáčkových oper.<sup>116</sup> Dostal tak alespoň další podnět něco dělat a být z něčeho živ.

V roce 1970 bylo Raichlovi čtyřicet let, byla to doba jeho nejlepšího tvůrčího potenciálu, který neměl možnost naplno využít. Mnoho nových děl bylo tak odsouzeno k existenci na dně skladatelovy zásuvky, nebo pouze ke zcela výjimečnému provedení mimo hlavní koncertní řady, téměř s mizivou pozorností hudebních publicistů a znalců. Kupříkladu jeho symfonická suita pro děti *Odpoledne v Zoo* (1970) byla jen částečně provedena 18. března 1971 v rámci výchovného koncertu Symfonickým orchestrem hl. města Prahy FOK za vedení dirigenta Pavla Šafaříka, stejně tak jako o něco později Státním symfonickým orchestrem Gottwaldov pod taktovkou Rostislava Hališky.

První polovina 70. let byla na provádění Raichlových děl obzvláště chudá, nicméně od poloviny této dekády se jeho tvorba opět začala pomalu vracet na programy nejenom sborových festivalů, ale i koncertních těles. Jednou z prvních orchestrálních premiér Raichlova díla po dlouhé době bylo provedení jeho *Symfoniety pro komorní orchestr* (1977) Státním komorním orchestrem Žilina pod vedením Eduarda Fischera 8. listopadu 1979. To se ale už doba poněkud změnila – režim se už tak urputně nesnažil ničit své staré odpůrce, a tak se Raichlovi nakonec podařilo získat místo na pardubické konzervatoři. O tom ale více v další kapitole našeho líčení.

Od počátku 70. let se ještě více prohloubila Raichlova spolupráce s J. R. Pickem. Ten byl, stejně jako Raichl, vyštván z oficiálního kulturního života, nesměl publikovat a veřejně vystupovat. Tato patová situace ale dala vzniknout nejenom mnoha sborovým kompozicím, ať to jsou smíšené sbory *Pět smíšených sborů na slova J. R. Picka* (1973), *Šest madrigalů pro smíšený sbor* (1978-79), nebo dětské sbory *Desítka písniček z gramofonu Jendy Bendy* (1971), *Druhá desítka písniček Jendy Bendy* (1972), *Písničky bez deštníku* (1977), *Písničky pro našeho pejska* (1977), ale také dvěma nesporně

---

<sup>116</sup> Miroslav RAICHL, Eliška KLEINOVÁ, *Z díla Leoše Janáčka I, II – úryvky ve snadné čtyřruční úpravě* (Praha: Panton 1995, 2. vyd.)

zajímavým hudebně-scénickým dílům. Jedná se o dvě jednoaktové opery, které vyšly právě z intenzivní spolupráce obou autorů – *Fotbalová opera* (1970) a *Opera o chatě* (1974).<sup>117</sup>

## Fotbalová opera

Idea Fotbalové opery se rodila v Raichlovi zřejmě dlouhou dobu. Již před premiérou jeho první vážné opery *Fuente Ovejuna* v roce 1959 mu bylo jasné, že touto cestou nebude pokračovat, a tak při rozhovoru s Evou Pensdorfovou uvedl: „...hledám nové libreto. Ovšem soudobé, na operetu nebo na operu. Nejráději bych nějakou veselou. Rozhodně bych nechtěl psát na nějaký omšelý námět. Takových oper už máme dost. A pak jsem přesvědčen, že v opeře se bude muset vždycky zpívat, že není správné zříkat se uzavřených celků postavených na bohaté melodice. Pro mne je tu vzorem Prokofjevův balet *Romeo a Julie*. I pro operu.“<sup>118</sup>

Autorem libreta byl J. R. Pick – ostřílený to Raichlův textař. Není jasné, kdo z obou tvůrců inicioval vznik Fotbalové opery; nebo zda-li podnět přišel ještě odjinud z okolí. Raichl sám nebyl nikdy zaníceným sportovním fanouškem, i když právě fotbal sledoval poměrně se zájmem. A se stejným zanícením se pustil do své první jednoaktovky. Textová i hudební složka vznikaly často současně, přičemž patrná je spolupráce skladatele na textové předloze. To umožňovalo spontánní a ničím nesvazující práci na hudební stránce. Některá místa (recitativy?) či árie byly opatřeny textem až dodatečně při společné práci obou tvůrců.

Libreto přesně vystihuje charakter a cíl hudební komedie: „*Jsou v něm obsaženy plochy lyrické, jemně komické i humorné, až groteskní. Vše je citlivě uspořádáno do kontextu, napětí se logicky stupňuje až k dramatickým vrcholům, aniž by byla překročena hranice vkusu. I tyto vrcholy však nepostrádají humorný nádech a situační komiku, která je místy jemně naturalizující, což dokresluje charakter zápletky a odpovídá jednání fanatických fotbalových fanoušků.*“<sup>119</sup>

V díle můžeme vyzorovat jisté rysy absurdního divadla – dav fotbalových fanoušků sice tentokrát na nikoho rezignovaně nečeká, ale naproti tomu neustále aktivně pronásleduje „nespravedlivého“ soudce, kterého vždy „spravedlivě“ potrestá. Po vykonaném aktu ale zjišťuje, že trestal nesprávnou a ještě k tomu stále stejnou osobu –

---

<sup>117</sup> Ivan Poledňák uvádí v *Českém hudebním slovníku osob a institucí* existenci ještě třetího libreta. Jeho název nebo alespoň námět se ale nepodařilo zjistit.

<sup>118</sup> Eva PENSĐORFOVÁ: *Je to složité, anebo prosté...?* (Praha, Hudební rozhledy 1959, s. 123)

<sup>119</sup> Martin BÁRTA, *Fotbalová opera* (Pardubice 1991, s. 15)

kronikáře klubu. Charaktery postav jsou až příliš názorné, výrazně se odlišují jejich povahové rysy, které nezaprou jistou šablonovitost. Avšak nevyskytuje se zde jednoznačně záporná ani kladná postava – každý je ukázán se svými pozitivními i negativními vlastnostmi – což dodává dílu jisté realističnosti.

Děj je ostrou kritikou maloměstského života, respektive atmosféry fotbalových utkání na divizní či venkovské úrovni. Stejně tak jazyk postav je dobře vystižený a „odkoukaný“ od lidí pohybujících se v tomto prostředí. Nezřídka jsou zde používány hovorové a slangové výrazy, které jsou vzápětí prokládány termíny z veřejných sdělovacích prostředků, některými osobami často používané dosti neuměle, což ještě zvyšuje komičnost dané situace. Jestliže zde dochází ke střetu sil, pak proti zlu stojí naivita – dobro ve své pravé podobě se v této komedii nevyskytuje. Hrdinové se zabývají pošetilostmi a vlastní boj dobra se zlem, jakožto základní předpoklad dramatické linie, zde neprobíhá. Zlo, spodobněné fotbalovým davem, se valí stále dál a omylem vždy někoho zasáhne. Navíc je zde fotbalu přikládán důraz, který mu v reálném životě nepřísluší.

### **Prolog**

Odehrává se v restauraci „U stadionu“. Skladatel dopíjí kávu a vykládá vrchnímu, že složil pro SK Matador hymnu a posléze mu ji přezpívá. Skladatel doufá, že hymna povzbudí hráče a probudí v divácích city. Vrchní ho netečně vyslechne a se slovy „Já ten krám, za chvíli zavírám!“ ho zkasíruje.

### **I. výstup**

Začíná křikem davu fanoušků, který je rozhořčen z výsledku fotbalového utkání a chce potrestat sudího. Pořadatel se je snaží zarazit, ale v zápětí přichází Bimbouš a silná žena, kteří převezmou velení nad davem a dovolávají se sudího. Pořadatel je bezmocný. Po chvíli je chycen domnělý rozhodčí a za zpěvu hymny SK Matadoru, která přechází v bojovou píseň, je zbit. Z rozhodčího se ale vyklube kronikář Matadoru. Dav je zmaten, ale posléze se pouští do dalšího hledání pravého sudího.

### **II. výstup**

Na scénu přichází Věra s Karlem. Věra si bezstarostně prozpěvuje („Pam, pa, rapapa“) a pokouší se uklidnit Karla. Ten je rozladěn prohrou Matadoru, živí v sobě vztek na sudího a vyčítavě Věře odpovídá: „Jak můžeš být tak veselá“. Věru neopouští optimismus, a tak zpívá stále svou („Podívej, jen se podívej“) a trochu Karla škádlí. Když se jí už daří ho

trochu uklidnit, přichází Bimbouš. Ve své nepřičetnosti popadne Karla za límec a chce ho zbít. Posléze ale pozná, že nejde o sudího, ale o starého známého. Prudce pouští Karla a ten se svalí na zem. Věra se trochu čertí, jaké má Bimbouš způsoby. Posléze ale odvádí Karla pryč v předlouhém polibku. Bimbouš nepřestává hledat sudího.

### **III. výstup**

Přichází pořadatel a drže se za hlavu sčítá škody způsobené fanoušky. Přitom narazí na rozhněného Bimbouše. Ten na něho tentokrát stačí jenom zadupat. Bimbouš se začne ješitně vychvalovat – jak je silný a neporazitelný – a předvádí se ve stylu zápasníků v cirkuse.

### **IV. výstup**

Na scénu vtrhne fotbalový dav vedený Silnou ženou. Spolu s davem je na scénu vtačen i Karel s Věrou a Skladatelem. Všichni míří za ohradu, kde se skrývá údajný soudce. Bimbouš se okamžitě chopí situace a žádá Karla, aby hodil na soudce dělbuch. Karel se vymlouvá, že je to pro něho moc lehká práce. Nakonec se úkolu chopí Silná žena, která se chce ukázat před Bimboušem. Nedbá skladatelova varování a za podpory davu se šplhá plna emocí po žebříku na ohradu. Na vrcholu vzrušení hodí za ohradu dělbuch. Následuje velká exploze a zpoza ohrady se zvedá hustý dým. Silná žena se kácí ze žebříku přímo do Bimboušova náručí.

### **V. výstup**

Přibíhá pořadatel a snaží se zajistit klid. Fotbalový dav vleče na scénu fotbalového sudího, ale vzápětí zjišťuje, že trestal opět nesprávného – kronikáře. Věra se ho snaží křísit a Karel je na ni patřičně hrdý. Fanouškové přinášejí nosítka a kronikář je dojat tím že se mu dostalo cti na nich spočinout. Vyvolává jména všech slavných, kteří na nich leželi a za chóru „Plánička, Plánička“ je v čele průvodu fanoušků odnesen.

### **VI. výstup**

Na prázdnou scénu přichází skladatel naprosto zničený a nešťastný nad tím, jak bylo zneužito jeho dílo. Nemá daleko k pláči. Jeho ideály se proměnily v ústech fanoušků k nepoznání. Připomíná si jednotlivé pasáže své písňe a také všechny hrozné momenty, které se při nich staly. Začíná pochybovat o smyslu své tvorby a posléze smutný odchází.

## **VII. výstup**

Věra s Karlem vstoupí v nejlepší shodě na scénu. Karel si ale po chvíli opět začne dělat starosti o Matador a Věra se ho snaží rozptýlit líčením jejich společné budoucnosti. Karel na to začne líčit budoucnost svého oblíbeného klubu. Ve svém zanícení ochotně slibuje Věře svatbu i miminko, které si tak přeje, ale touží s Matadorem dobývat svět. Jakmile Věra zjistí, že by ji nechal s dítětem doma samotnou, rozzlobí se a dialog přejde v hádku. Karel horuje pro fotbal a Věra pláče. Nakonec prohlásí, že už ho nechce nikdy vidět. Karel to nebere vážně, a tak mu hodí klíč a uteče. Karel vidí, že to přehnal, chce se za ní rozběhnout, ale narazí na Bimbouše.

## **VIII. výstup**

Karel je zdrcený hádkou s Věrou, ale Bimbouš nechápe jeho rozpoložení a začne mu vykládat o nedostacích žen. Snaží se Karlovi vysvětlit, jaké jsou ženy bestie a zároveň ho chce „chlapsky“ podržet. S rukou kolem ramen mu vysvětluje, jak je bláhový, když truchlí pro ženu.

## **IX. výstup**

Na scénu opět vtrhne nepřičetný dav, tentokrát s hasičskou stříkačkou. Bimbouš je okamžitě v obraze a převezme vedení akce. Skladatel se opět hroučí, když slyší svou hymnu. Fanouškové začínají další akci proti rozhodčímu s cílem zlít ho vodou, k tomu falešně řvou hymnu SK Matadoru. Skladatel je na infarkt, jeho díla se zmocnil dav a to přestalo být majetkem jejího tvůrce. Skladatel se přesto vzchopí k činu, ale za zvuků své vlastní skladby je smeten davem. Silná žena ho mohutně odstrčí a on končí v kleče a s pohmožděnou rukou mimo dění. Na scénu vběhne zmáčený kronikář v plavkách. Bimbouš ho k sobě prudce otočí a tentokrát je i sám vyveden z míry. Usedne na forbině a bije se do hlavy. Silná žena ho úspěšně těší a všichni odcházejí. Kronikář zůstává na scéně sám a nechápavě krčí rameny.

## **Epilog**

Věra sedí u stolku, smrká do zeleného kapesníku. Vrchní rozjařeně přináší sodovku a je rád, že se jeho restauraci nic nestalo. Pohled na trpící Věru ho ale dojme a tak soustrastně a zúčastněně vyslechne její nářky. Přichází skladatel. Vypadá upraveně, ale je docela zlomený, rezignovaný a ruku má v pásce. Ve svém rozpoložení se přidá k Věřinu nařikání a vrchní se je snaží utišit. V největším záchvatu žalu odhazuje skladatel své partitury. Vzápětí vtrhne na scénu Bimbouš doprovázený davem fotbalových fanoušků a domáhá se

vstupu do restaurace. Vrchní ve strachu o svůj majetek mu brání vlastním tělem. Tentokrát ale nejde o razii. Přichází Karel a za postrkování Bimbouše a Silné ženy si klekne před Věru. Ta mu posléze odpouští. Skladatel sbírá pohozené partitury, Vrchní se stará o obchod, Silná žena se snaží využít příkladu Karla pro Bimbouše, který neví, jak z toho ven. Karel věnuje Věře květiny a odcházejí ve stylu svatebního pochodu. Bimbouš je rozjařen a aby se vyhnul pokusům Silné ženy o sblížení, chce po skladateli svatební píseň pro snoubence. Skladatel nejdříve po všech zkušenostech odmítá, ale když se s prosbami přidá i kronikář, nechá se oblomit. Bimbouš mu rukodáním slibuje, že výtržnosti přestanou. Silná žena je unesena a chystá se opět skončit v Bimboušově náručí. Ten však sděluje davu, že rozhodčí byl objeven a bydlí za rohem. Chvilé úžasu a pak se všichni vrhnou pryč. Vrchní nad tím kroutí hlavou, ale Skladatel ví, že tu svatební píseň stejně složí. Doufá však, že složí něco tak jemného, aby se to nedalo zneužít. Na jeviště přitancí vidina – víly fotbalistky, stojí v pozadí a zpívají. Zpěv zaniká v příšerném řevu fanoušků. V nastalém stříhu stojí Skladatel na forbíně s rozpaženými rukama a s pohledem mučedníka provolává: „Není, ach není lehké tvořit umění“.

Opera nebyla dosud nastudována žádným profesionálním souborem, ale její prozatím jediné provedení proběhlo 27. září 1990 v podání studentů pardubické konzervatoře. V novinové recenzi koncertu čteme:

*„Celé hodinové dílo je nesené v úsměvné náladě a jemné ironii, ovšem se závažným podtextem. Raichlova vtipná a duchaplná hudba zcela adekvátně koresponduje s námětem a inspirujícím libretem J. R. Pícky.“*

*Pochopitelně takováto jemná sonda do jedné sféry lidské slabosti a svědomí nese tradiční přístup k realizaci opery. A zde je nutno konstatovat, že posluchači, externisté a profesori pardubické konzervatoře díky své neopotřebovanosti divadelní rutinou vytvořili podobu, kterou možno považovat za ideální. Celému nastudování dominovala osobnost autora M. Raichla, který se nejen zhostil doprovodného partu, ale od klavíru prakticky řídil celé hudební provedení. Vkusná režie M. Kučery navazovala na jeho úspěšné počiny v minulosti. Podobně lze hovořit o hlasové přípravě S. Šubrtové a J. Zikové a choreografii E. Malátové. Z pěveckých výkonů lze nejvýše ocenit L. Hynka v roli Zlého muže, E. Ondrouškovou rovněž v záporné úloze jeho obdivovatelky a V. Kavanovou představující naivní Věru. I ostatní protagonisté (P. Pálka a hostující M. Bárta, M. Forot a B. Vávra) však zaslouží pochvalu, jakož i celý zúčastněný tým. Raichlova Fotbalová opera*

*je dílo neobvyklé, jeho hudba je soudobá, ovšem plně otevřená i méně zkušeným posluchačům. Zasloužila by proto co nejvíce repríz.* <sup>120</sup>

Na závěr dodejme, že se dochovala videonahrávka zachycující převážnou část opery. Dostupnost materiálu a jeho kvalita je ovšem velice chabá.

## Opera o chatě

Druhá Raichlova jednoaktovka nepřímou navazuje na Fotbalovou operu. Oproti živému prostředí fotbalového stadionu se děj přesouvá do ticha a klidu lesní samoty, který je náhle vyrušen příjezdem městské rodinky. I přesto, že postavy jsou realističtější vykreslené, než tomu bylo ve Fotbalové opeře, nepostrádají opět jistou šablonovitost (aktivní, až křepký otec, rázná matka, rozmarná dcera Monika).

Nejpatrnějším spojením s Fotbalovou operou je ale postava Skladatele. Tady se nám jasně vyjevuje určitá kontinuita děje. Sám Raichl nepopírá, že v obou operách se jedná o jednu a tutéž osobu. Je tedy otázkou, zda tato postava není obrazem samotného autora, či nenesení dokonce jisté prvky autobiografické.

Opera o chatě není rozhodně absurdní groteskou, jak tomu bylo ve Fotbalové opeře, základem je zde spíše situační komika. Oproti reálnému základu první jednoaktovky se nám zde ale vynořuje moment nový – síla přírody, až její magičnost. Reakce lesa na konání lidí, lesa, který od nich ve finále odchází pryč, je spíše tužbou obou autorů nežli reálnou skutečností a odpovídá téměř momentu zázračné ruky stvořitele (deus et machina), tak známému již z antických dramát.

Děj Opery o chatě zesměšňuje a tím i kritizuje (oproti Fotbalové opeře, která se zaměřuje více na kritiku společnosti maloměstské) požitkářství a elitářství velkoměstské společnosti:

### Prolog

Opera se otevírá na okraji lesa, kde je ještě ticho před bouří. Les zpívá svou tichou píseň a sova s veverkou mu přizvukují. Do této přírodní scenérie přichází skladatel, který má pro zvuky lesa veliký cit a tak záhy zpívá spolu s lesem.

### 1. výstup

Přijíždí vrchovatě naložený vůz Škoda combi a z něho vystupuje celá rodina. Otec si libuje, jaké je to krásné místo a hned plánuje úpravy okolí a stavební práce na jejich chatě.

---

<sup>120</sup> bví [Bohuslav VÍTEK], *Operní premiéra v Pardubicích události. I na téma fotbal lze komponovat* (Hradec Králové, Pochodeň 4. 10. 1990)

Velice aktivně všechny popohání, protože má naspěch a posléze odjíždí a zanechává zbytek rodiny o samotě.

## 2. výstup

Po odjezdu otce začne matka popohánět dcery k práci. Monika si obléká montérky a pouští magnetofon, který začne vyhrávat odrhovačku „To je má chata“. Všechny zúčastněné si nejdříve prohlízejí okolí, přičemž se každá projevuje svým charakteristickým způsobem – matka plánuje takovou chatu, která předčí všechny ostatní; Monika sní o verandě, kde se bude moci předvádět nahá a být tak středem pozornosti celého okolí; Vlasta pobíhá po okolí a sbírá květiny a brouky. Nakonec matka „zavelí“ a pustí se spolu s dcerou Monikou do kácení lesa. Ta ale chutě a šikovnosti k práci mnoho nepobrala a záhy se zraní. Matka ji posílá pryč a oslovuje Vlastu. Ta se ale brání a odmítne si vzít kácení stromů na svědomí. Hluk při kácení přiláká zvědavou sovu spolu s veverkou, které společně celou scénu pozorují a komentují. Matka mezitím rezignovala na pomoc svých svou dcer a pustila se do práce sama, nakonec se ale také nepříjemně zraní. Celá zoufalá a rozmrzelá přichází na myšlenku najít tři muže, kteří jim pomohou s prací. To se líbí i Monice, která hned začne snít o tom pravém. Vlasta naproti tomu tak optimistická není. Všechny se dohodnou a vydají se každá svou cestou hledat svého muže.

## 3. výstup

Do ticha lesa přichází skladatel, bloumá a povídá si sám pro sebe. Pochvaluje si klid, krásu lesa a touží jednou složit takovou hudbu, která by oslavila tuto krásnou přírodu. Po chvíli ale naráží na Vlastu a dá se s ní do řeči. Ta ho posílá směrem, kde rostou údajně houby – k jejich chatě, a odběhne. Skladatel pokračuje ve svém bloumání, po chvíli ale potkává Moniku. Skladatel je nejprve okouzlen její krásou, ale poté, co se ho Monika snaží doslova uhnat a zve ho do svého stanu, který má stát o něco dále v lese, se jí snaží uniknout. Jejím tlaku ale není lehké odolat a tak jí slíbí, že se tam dostaví. Ve chvíli, kdy už to vypadá, že bude klid a skladatel se pustí nerušeně do pojídání borůvek, ho osloví matka, zdali nechce raději na jídlo k nim. Skladatel se opět snaží z toho vykrotit, to se mu ale příliš nedaří a tak ji musí následovat. Jednotlivá setkání jsou oddělena balety lesních zvířátek, přičemž zde nechybí ani Sova s Veverkou s jejich trefnými komentáři.



#### 4. výstup

Na staveništi se opět scházejí všechny tři ženy. Každá z nich si vychvaluje „svého“ muže a ten po chvíli přichází. Po chvíli nepříjemného překvapení se ale situace chopí matka a hledí skladatele hned zapojit do práce. Ten se ale brání a namítá, že je to pro něho příliš těžká práce, která mu nesvědčí a má se k odchodu. Ženy nařikají a snaží se ho různými způsoby zadržet, což se jim moc nedaří. Skladatel se snaží stále odejít a nakonec se svěří, že skládá o lese operu. To matku nejdříve zarazí, posléze se ale rozčílí a začne mu podrážděně a posměšně tento plán vymlouvat. Z jejích slov je jasné, že si lesa ani trochu neváží a nechala by ho nejraději celý vykácet na dříví. Na to už ale les nemůže rezignovaně mlčet. Začíná hrozivě mručet a sesílá na všechny velikou bouři s hromy a blesky. Ženy se schovávají před nepřízní počasí do stanu, ale skladatel zůstává venku. Najednou se začnou dít prapodivné věci, les se dá do pohybu a odchází pryč. Skladatel je nejdříve vyděšen, nakonec ale odchází za lesem.

#### Epilog

Bouře opadla a ženy začínají postupně vylézat ze stanu. Kolem se rozprostírají husté mlhy. Zjišťují, že skladatel je pryč a stěžují si na něho. Matka si povzdechne, že si moc nepomohly a moc práce neudělaly. V tom ale přijíždí otec, který křepce vyskočí z auta a se svým stálým optimismem si hledí převzít velení a popohnat všechny k další práci. Zarazí ho ale divná nálada a stav věcí na místě. Rozhlédne se kolem a vyděšeně vykřikne: „Mámino, kde je les?“ Mlhy se rozplynou a objeví se děsivá měsíční krajina. Všichni nechápavě civí na tento hrozivý obraz.

Jednoznačná ideová spjatost obou komických jednoaktovek se nám nejvýrazněji vyjevuje skrze postavu Skladatele. Samotný Raichl se nebrání této na první pohled zjevné podobnosti a jak již bylo výše uvedeno, přiznává, že se může jednat o jednu a tutéž osobu. S tím se nám hned ale nabízí poměrně zásadní otázka, zda měla tato postava a děj obou oper jakési autobiografické prvky. Raichl jako by chtěl upevnit Skladatelovo klíčové místo v ději, staví ho velice zjevně na začátek i konec obou oper. V závěru Opery o chatě není jeho přítomnost sice fyzická, nicméně se drží v kletkách zhrzených žen.

Zjevným je posun skladatelova charakteru v obou operách. Zatímco ve Fotbalové opeře je skladatel ještě idealista, který je schopen otevřené revolty a boje za pravdu a dobrou věc (viz několikeré vystoupení proti davu rozbouřených fanoušků), v Opeře o chatě je ke svému okolí v podstatě rezignovaný a velice opatrný – veřejně pokud možno nic

nekomentuje, zabývá se pouze svým vlastním světem, lidská společnost ho již příliš nezajímá a hledá pouze ticho a klid v přírodě a ve svém umění.

Raichl sám jakoby chtěl v tomto zásadním ideovém zlomu své postavy poukázat i na změny ve svém osobním životě, a to společně i s J. R. Pickem, který byl v této době ve stejné situaci. Oba prošli dobou velké politické a kulturní angažovanosti a nadšenectví, obzvláště u Raichla bylo toto období velice zjevné a výrazné. Rok 1970 byl rokem, kdy Raichl byl definitivně vyřazen a odstraněn ze všech míst a stal se tak absolutně bezprizorným.

Jako by se v každé z oper skrýval nějaký podtext či další význam. Zatímco ve Fotbalové opeře je skladatel postaven tváří tvář davu fotbalových fanoušků, v Opeře o chatě jako by se jednalo o jednotlivce-ženy (ty jsou ale také hnány společným systémem). Ve fotbalovém davu můžeme spatřovat právě spodobnění síly a manipulovatelnosti lidových mas, na které se náš komunistický režim po únorovém převratu 1948 hojně odvolával a jejichž nejorganizovanější složku - Lidové milice - prakticky i řídil.

Naproti tomu Opera o chatě jako by nám nabízela možnost dosadit kritiku na dobu normalizace. Hybatelem už tu nebyly žádné lidové masy ani milice, ale v podstatě jednotlivci, kteří vyzbrojeni mnoha pravomocemi byli řízeni jedním nade vším stojícím systémem. Tak i dohoda mezi třemi ženami, které využívají svých vlastních metod, ale jsou řízeny jednou a touž základní potřebou - zajištění levné a efektivní pracovní síly.

Konečně je Opera o chatě trefnou kritikou normalizačního maloměšťáctví, kdy se lidé z veřejného prostoru stahovali do soukromí, na chaty a chalupy a nic víc je nezajímalo a za nic nepociťovali zodpovědnost.

Zůstává trochu otázkou, jaké měl Raichl s oběma operami úmysly. Se začátkem normalizace mu již muselo být jasné, že žádná scéna v tehdejší Československu jeho dílo neprovede. V archivu Severáčku se ale nachází ještě francouzské překlady libret obou oper. A tu se nabízí možná odpověď, totiž že Raichl usiloval o provedení obou oper v zahraničí. Bližší informace k této hypotéze se ale bohužel nepodařilo zjistit. Vedle libret byl ale nalezen volně vložený strojopisný list papíru A4, který nepotřebuje dalšího komentáře:

*„Nechtěl jsem v žádném případě složit operu parodií na operu. Zvláště fotbalová opera by mohla k takové domněnce svádět, tím, že má v opeře neobvyklé téma, ale strašně bych prosil p. t. inscenátory, aby brali tu kopanou stejně vážně a se stejným zanícením jako mé postavy. Nikdo tu není nad věcí, všichni považují v té chvíli fotbal za nejdůležitější věc na světě.*

*Myslím však, že mé operky nejsou ani satirkami, vidím v nich nejspíš situační komedie se satirickými prvky. V obou pak kromě základních situací by mělo být spoustu situací menších (na příklad neustálá komická pracovní aktivita postav v opeře o chatě, nebo neporozumění okolí skladatelovu zvyku stále si s notami pro sebe dirigovat atd.), které by neměly vyznít natolik bláznivě, aby ubíraly postavám na věrohodnosti.*

*Některá místa, nepřiliš četná, bude třeba zaktualizovat, např. dnes už by se nezpívalo o Pelém, ale o Crujfovi, nebo Beckenbauerovi. Stejně je vhodné přizpůsobovat instrumentačně současné módě odrhovačku „To je má chata“.*

*Balety v opeře o chatě by podle mého názoru měly dokreslovat atmosféru lesa, ale neměly by přímo zasahovat do děje. Vůbec les by měl být přísně uzavřený svět pro sebe, aby tím překvapivěji pak vyzněla pointa. Najednou les reaguje na činy lidí.*

*Kostýmy si představuji velmi civilní a téměř podle módy, která letí. Skladatel je v obou operách patrně týž muž. Ale v opeře o chatě možná o něco starší a méně naivní. Ve vztahu k lidem. Ke své práci si kus té krásné velké naivity zachovat musí.*

*Žádná z postav by neměla být vysloveně protivná. Bimbouš je neurvalec, ale musí mít kus bodrosti; slečna Monika z opery o chatě není žádná fíflena, ale jen normální slečna, co se nudí; ani matka není žádnou harpyjí. Milostný pár z fotbalové opery je opravdicky zamilovaný a fotbalová terminologie by to měla jen trošku (vztah) ozvláštňovat a ne rušit. Malý muž z fotbalové opery je malý, ale velký duchem. Skoro hrdina. I když tím legračnější. Ale neměl by se asi vůbec zesměšňovat. Směšný je fanatický klubizmus, ale lidé, kteří ho provozují, jsou legrační a docela milí. Směšná je touha mít tu nej, nej, nej chatu, ale lidé, kteří ji chtějí mít, jsou také jen legrační.*

*Vysmívat se mohu hloupým věcem, lidem se mohu jen smát.<sup>121</sup>*

---

<sup>121</sup> Miroslav RAICHL, *Několik myšlenek na okraj případné inscenace, k volnému použití případným inscenátorům* (Archiv Severáčku, Liberec)

## Pardubice, aneb nový život

Příchod na pardubickou konzervatoř znamenal další obrat v Raichlově životě, který můžeme přirovnat snad pouze k situaci po událostech Pražského jara. Tento fakt neměl ale vliv jen na jeho život umělecký, respektive tvůrčí, ale zásadně se změnil i jeho život osobní.

Do nového zaměstnání nastoupil v roce 1980. Pardubická konzervatoř byla tehdy mladou školou založenou teprve o dva roky dříve, v jejímž čele stál zakládající člen, varhaník a umělecký vedoucí Václav Rabas, oceněný mnoha domácími i zahraničními oceněními. Ten se zaručil, po přímlovách mnoha kolegů (tehdy to byli hornista Otakar Tvrďý a klavírista Josef Pícek – ten také premiéroval mnoho Raichlových klavírních skladeb), že se za něho postaví a prosadí si ho i přes neustálé výhrůžky vyšších orgánů státní moci. Toto rozhodnutí bylo vskutku správné a do budoucna se vedení školy vyplatilo. Raichl zastával na konzervatoři pozici učitele hudebně-teoretických předmětů (jmenovitě to byla intonace a rytmus, harmonie, kontrapunkt, hudební formy a také klavírní improvizace). Tyto předměty si dělil spolu se svým kolegou, přítelem, svědkem na své druhé svatbě a náhodským spolurodákem Alešem Hájkem.

Důležitým momentem bylo seznámení se sopranistkou Svatavou Šubrtovou, která byla profesorkou zpěvu na pardubické konzervatoři od roku 1978. K prvnímu společnému setkání došlo na úvodní pedagogické poradě, kde si Šubrtová sedla hned vedle Raichla. Její živá povaha rozpoutala velice rychle vzájemný přátelský kontakt. Později si Šubrtová povšimla jeho nezáviděníhodné situace (neměl v Pardubicích žádné zázemí a musel denně dojíždět do Prahy...) a nabídla Raichlovi možnost přespávání v jejím bytě. Velice rychle se mezi nimi vybuodoval vřelý a přátelský vztah, který se rychle prohluboval, až vyústil na podzim 1981 v jejich sňatek.<sup>122</sup>

Svatava Šubrtová se narodila v Ostravě-Radvanicích 28. března 1930. Oba její rodiče byli zaměstnanci Národního divadla v Ostravě – tatínek byl hospodářským správcem, maminka, než zůstala zcela v domácnosti, pracovala v administrativě. Ve svém rodišti Šubrtová vychodila obecnou školu a Dívčí reformní reálné gymnázium, kde roku 1948 odmaturovala. Na podzim 1949 nastoupila na brněnskou konzervatoř, kde studovala zpěv u Jiřího Wootha. Tuto školu ale díky shodě mnoha okolností nikdy nedokončila. Vztah s Woothem totiž vyústil v jejich sňatek v květnu 1950; poté si většinu jejího času

---

<sup>122</sup> *Rozhovor se Svatavou Šubrtovou* [7. 11. 2009]

žádaly rodičovské povinnosti spojené s narozením jediného syna Richarda (22. května 1951).

Od roku 1950 působila nepřetržitě jako sopranistka na „volné noze“. Nikdy nenastoupila do stálého angažmá, díky čemuž byla nucena z existenčních (později také politických) důvodů do roku 1978 vystřídat mnoho zaměstnání – zvukový technik ve studiu Českého rozhlasu Ostrava; pedagožka na Lidových školách umění v Polici nad Metují, Náchodě a ve Dvoře Králové nad Labem; pracovnice Kulturního klubu v Polici nad Metují a Náchodě ad. Poté nastoupila na již zmiňovanou pardubickou konzervatoř, kde setrvala až do léta 1997. V letech 1981-84 si ještě doplnila své pěvecké vzdělání u barytonisty René Tučka na HAMU v Praze.<sup>123</sup>

Šubrtová se stala novou Raichlovou životní oporou. Po letech vnitřního neklidu a neustálého hledání azylu u jeho přátel a známých se konečně usadil na jednom místě. Do té doby Raichl neustále cestoval s malým kufříkem, o jehož obsahu neměl nikdo ponětí – Šubrtová obsah kufříku spálila i s kufrem. Raichl působil v té době velice zanedbaným dojmem – přerostlé vlasy, nošení stále stejných zašlých šatů<sup>124</sup>, špatné stravování („*Často jedl velice levně a špatně.*“<sup>125</sup>) atp.

Jistým protipólem nově budovaného rodinného štěstí se Svatavou Šubrtovou byl opětovný rozpad manželství s jeho ženou Vlastou. Je sice pravdou, že vztah obou manželů byl již nějakou dobu ne zcela vřelý a jejich vzájemný svazek je nečinil příliš šťastnými – Raichlův odchod tak možná ani nebyl pro Vlastu takovým překvapením. Zaskočení byli spíše chlapi, kteří do poslední chvíle o ničem netušili. Už vůbec nechápali, proč se s nimi jejich otec přestal úplně stýkat, vypadalo to, jako by po sobě chtěl spálit všechny mosty k minulosti: „*Jakmile odešel do Pardubic, začal úplně jiný život a všechno se utnulo – všechny kontakty s rodinou, nestýkal se ani se svým bratrem, s námi, se svojí sestřenicí, nebo pouze sporadicky.*“<sup>126</sup>

Na vánoce 1981 sice ještě Šubrtová jako čerstvá Raichlova novomanželka pozvala oba jeho syny na návštěvu do Pardubic. Od té doby se ale kontakt zcela přetrhl a rodina se již nikdy společně nesešla („*Asi jsme se Svatavě nelíbili.*“<sup>127</sup>). Další setkání pak proběhla až po dlouhé době – byla zcela krátká a nahodilá: „*Já jsem se s ním scházel na Náměstí*

---

<sup>123</sup> *Rozhovor se Svatavou Šubrtovou* [7. 11. 2009]

<sup>124</sup> Šubrtová mu nakoupila nové ošacení, na které si ale stejně nemohl zvyknout – vždy si oblíbil jenom několik věcí a ty nosil stále dokola.

<sup>125</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>126</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>127</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

*míru. Vždycky zavolal z ničeho nic, tak jednou za půl roku. V restauraci v Národním domě jsme si dali oběd.*“<sup>128</sup>

Nicméně Svatava Šubrtová se stala nejenom novou Raichlovou životní partnerkou, ale i tvůrčí inspirací. Pěveckým a lidským rozměrem její osobnosti se nechal do konce života ovlivňovat. Poskytovala mu také četné rady a zkušenosti dlouholeté koncertní zpěvačky týkající se vedení melodické linky, frázování, nádechů a dalších cenných poznatků pro životnost kompozic vokálních skladeb. Z jejich tvůrčího svazku vzešla spousta skladeb či úprav pro veškeré hlasové obory – mnoho z nich bylo přirozeně věnováno tklivému hlasu a přednesu Svatavy Šubrtové, ostatní pak byly určeny z valné většiny žákům její pěvecké třídy. Nejen tedy skladby, ale také jejich interpreti vyrostli ze vzájemné spolupráce těchto dvou uměleckých osobností.

První kompozici, kterou Raichl věnoval Šubrtové jako svatební dar, byl cyklus písní na lidové texty **Letěla tudy labutě** (1981): „*Vstupní „Ach, nevím, nevím“ je toužebný zpěv zamilované dívky se široce vyklenutými melodickými frázemi, druhá píseň „Zatmělo se mně slunečko“ je naopak žalostný povzdech nad zmizelým milým, třetí píseň je vzrušenější zpěv nejistoty i naděje na opětné shledání. Závěrečná píseň „Letěla tudy labutě“ ve volném rubatovém pohybu opět vyjadřuje zklamání nad nepřítomným milým a touhu odejít za ním do světa. Vzrušený výraz závěrečné písně je zejména na vrcholu gradace ve spojení vokální i instrumentální linie mimořádně působivý.*“<sup>129</sup>

Koncertní árie pro soprán a komorní orchestr **Elegie na odchodnou** (1982) je komponována na jednu z Ovidiových elegií, psaných ve vyhnanství. Autor podává k dílu tento stručný komentář: „*Velmi mne lákala forma koncertní árie a snažil jsem se proto tuto formu, která prakticky vymizela, znovu oživit. Pokud jde o obsah, nabývá Ovidiova elegie použitím ženského hlasu jiný rozměr, obecnější platnost zrady spáchané na ženě. Dílo je rozvrženo do čtyř árií, propojených recitativy.*“<sup>130</sup> Obdobně jako cyklus písní na lidové texty *Letěla tudy labutě* je *Elegie na odchodnou* komponována pro autorovu manželku Svatavu Šubrtovou jako pro její prvou interpretku. Pěvecký part lze provést v latinském originále nebo v českém překladu Ericha Sojky.

Pro Svatavu Šubrtovou jsou také psány tři písně pro soprán a klavír na texty Anny Achmatovové **Modravou mlhou**.<sup>131</sup> Milostná lyrika tohoto cyklu se zaměřuje na

<sup>128</sup> *Rozhovor s Janem Raichlem* [14. 2. 2009]

<sup>129</sup> In: <http://www.radioservis-as.cz/katalog/zbozi.php?detail=1145>

<sup>130</sup> *Program koncertu festivalu Týden nové tvorby* (Praha 1983)

<sup>131</sup> Úspěšná premiéra proběhla v únoru 1983 v Pardubicích, k významnějšímu provedení došlo 2. listopadu 1983 v Komorním sále Paláce kultury v Praze za provedení Svatavy Šubrtové a Josefa Picka.

melancholické, až tragické stavy, vzbuzuje pocity lásky zklamané, nešťastné: odtud i ladění této hudby, jejíž povahu vystihuje už název cyklu.

Raichl také v této době dokončil své *Nerozvážnosti pro klavír* (1974-1983). Jsou to spíše nahodilé črty, vznikající v průběhu celého desetiletí a více z rozmaru a pro zábavu, než s přesným obsahovým záměrem. Svými náměty se tyto drobnosti posunují někam do oblasti hudebního vtupu, ironického komentáře či satirických šlehů. Premiéra proběhla 25. ledna 1984 v Paláci kultury v Praze v podání klavíristy Josefa Picka.

Výraznou premiérou bylo i uvedení *Symfoniety č. 2 pro komorní orchestr* (1985) v rámci přehlídky nové tvorby 19. března 1986. V programu koncertu čteme: „*Tak jako celý život nemá jen jednu stránku, tak ani moje tvůrčí směřování není monotematické. Snažím se všímat si světla i stínu, tragiky i lyriky, užívat způsobu epického i reflexivního atd. atd. Tomu odpovídá i různá tematika i různé ztvárnění mých skladeb z počátečních tří, čtyř let, z nichž uvádím zejména koncertní árii Elegie na odchodnou, písňový cyklus Modravou mlhou, Divertimento pro smyčcové kvarteto, Nezvalovské písně a nyní dokončovanou kantátu Historický obraz.*“<sup>132</sup>

Komorní symfonieta č. 2 nevyhledává vypjatý dramatismus, autor nechce posluchače „drtit a deptat“, ale spíš jej nechává uvažovat i o světlejších stránkách života, byť se občas v pozadí mihne varovný prst. Skladba zachovává vcelku obvyklý čtyřvětý formální rozvrh, přičemž svou povahou spadá do hudby neprogramní. Autorovy přitom jde o intonační sepětí s českou hudební tradicí. „*Doufám, že vnímání a fantazii posluchačů udává přece jen určitý směr. Neužívám žádných nápadně modernistických postupů. Konzervatismus? Pro někoho jistě, ale věřím, že skladba najde i své posluchače, kteří proniknou do díla hlouběji a hudba v nich bude rezonovat zcela soudobě.*“<sup>133</sup>

Jak se Raichl již zmínil ve svém komentáři ke 2. symfoniettě, v letech 1984-86 pracoval velice intenzivně na rozsáhlé čtyřvěté kantátě *Historický obraz* pro soprán, tenor, smíšený sbor a symfonický orchestr na texty středověkých anonymů a Jana Amose Komenského, kterou si u něho objednal Český hudební fond k příležitosti 40. výročí osvobození Československa sovětskou armádou. Velkolepá premiéra proběhla 22. února 1988 ve Smetanově síni Obecního domu. Sólové pěvecké party obsadily sopranistka Svatava Šubrtová a tenorista Alfréd Hampel, recitovali Jana Štěpánková a Jiří Bartoška, zpíval Kühnův smíšený sbor za doprovodu Filmového symfonického orchestru pod vedením dirigenta Mario Klemense.

<sup>132</sup> Program koncertu festivalu *Týden nové tvorby* (Praha 19. 3. 1986)

<sup>133</sup> Program koncertu festivalu *Týden nové tvorby* (Praha 19. 3. 1986)

Krátce po dokončení ideově závažné kantáty *Historický obraz* se pustil do práce na *Divertimentu pro komorní orchestr* (1986-87) – to je jakýmsi jejím odlehčujícím protipólem, jeho hlavní záměr spočívá ve vyjádření radosti z hudby a muzicírování: „*Svou roli při vzniku této skladby hrály dobré zkušenosti s prováděním mých skladeb Východočeským komorním orchestrem Pardubice, který, jak doufám, zařadí i tuto skladbu do některé koncertní sezóny. V souladu s tímto tvůrčím záměrem jsou i použité kompoziční prostředky. Forma pětivěté suity se nijak podstatně neodchyluje od obvyklého rozvrhu. Melodie, harmonie i rytmika programově navazují jak na hudbu minulosti, tak usilují o stálé intonační sepětí s některými žánry hudby dneška. Sloh skladby je tedy možno označit jako neoklasický v širokém významu toho slova. Domnívám se, že i tento přístup může dobře hudebně ztvárnit atmosféru doby a dobře navazovat kontakt s posluchači.*“<sup>134</sup>

Jedním z nejdůležitějších a asi nejproslulejších Raichlových počínů na pardubické konzervatoři, a to i na mezinárodní úrovni, bylo založení vokálně-instrumentálního souboru Konzervička. Vznik ansámblu byl iniciován nejméně ze dvou důvodů: prvním bylo zajištění kulturního programu na maturitním plese koncem roku 1988, za druhé to bylo z čistě praktických pedagogických důvodů, jak uvedl později v rozhovoru s Bohuslavem Vítkem: „*Na Konzervatoři posluchači pěveckého oddělení mají některé předměty, jako ansámblový zpěv a komorní sbor, které jsem tam učil, tedy a učím a pořád jsem jaksi nebyl s těmi výsledky spokojen. Tak jsem si řekl, že to vezmu za nějaký úplně jiný konec, a vytvořil jsem tedy z toho soubor. Takže ono to vlastně je částí školního vyučování, ale samozřejmě s tím bychom nevystačili. Musejí všichni dělat daleko více. Také jsme to doplnili ještě dalšími posluchači, kteří tam už jako chodí vysloveně dobrovolně. No a ono se to najednou jaksi dětem zalíbilo, protože my děláme hudbu, jak já říkám, bez předsudků, to znamená: my začínáme někde v šerém středověku a táhneme to přes romantismus až tedy k Ježkovi a ke Karlu Plíhalovi a prostě ničeho se nelekáme. Používáme pohyb a studenty to hrozně baví, je to takové velice živé a myslím, že to bylo dosti úspěšné. My si myslíme, že bychom tímto způsobem chtěli také třeba inspirovat některé další sbory, protože se domnívám, že některá naše sborová tělesa se vyznačují takovou vážností a akademičností – já neříkám, že je to špatné, ale myslím si, že zase v některých případech by úsměv a určitá uvolněnost věci prospěly.*“<sup>135</sup>

Raichl byl nejenom zakladatelem a uměleckým vedoucím souboru, ale co je nejdůležitější pro oblast jeho tvorby – zároveň i hlavním aranžérem. Pro tento soubor

<sup>134</sup> Program koncertu festivalu *Týden nové tvorby* (Praha 13. 3. 1988)

<sup>135</sup> Bohuslav VÍTEK, *Raichlovské reminiscence* (Cantus 1/2008, č. 76, s. 8-9)



upravil celou řadu skladeb, zejména pak lidové písně různých národů a černošské spirituály. Hlavním Raichlovým tvůrčím záměrem byla touha spojit dohromady na první pohled nehomogenní skupinu zpěváků a instrumentalistů, přičemž zpěv nebyl vyčleněn jenom a pouze profesionálně školeným zpěvákům, ale i samotným instrumentalistům. Zde Raichl využíval znalosti každého člena souboru a byl tak schopen psát své úpravy doslova „na tělo“.

Mnozí z bývalých členů dnes vystupují na předních českých i zahraničních scénách (Martin Bárta, Iveta Jiříková, Věra Poláčková, Edita Adlerová, Karla Bytnarová, Lukáš Hynek-Krämer a další).

Již velice krátce po svém založení se soubor začal objevovat na mnoha koncertních pódiiích v Čechách, stejně jako na koncertních zájezdech po Německu, Rakousku, Švýcarsku a Velké Británii. Tento fakt si také vyžádal změnu původního názvu na ReBelcanto, protože většina cizinců měla veliké potíže se zapamatováním a hlavně vyslovováním názvu Konzervička. Dvojsmyslný název „ReBelcanto“ měl vyjadřovat jednak návrat ke krásnému zpěvu, jednak poněkud rebelantskou povahu celého souboru tím, že se neodřiká žádného hudebního žánru ani výrazových prostředků. Na práci s Raichlem a na atmosféru vládnoucí celým souborem vzpomíná bývalá členka Petra Veberová se slovy: *„Snažil se, aby koncertní programy byly pro lidi/publikum – i pestřejší, byl příkladem, jak se také dá dělat hudba a zpěv – živě a netradičně, se záměrem obdařit nejen vysokým uměním, ale také nekonvenčními a vtipnými nápady. [...] Koncerty většinou publikem přijaty s obrovským nadšením nejen pro vynikající úpravy skladeb, ale zejména pro ducha, jehož ze sebe vyzařovaly skrze interpretaci, kterou pan profesor do nás vkládal při jejich nácviu. Jindy uzavřený, zadumaný nebo třeba rozhněvaný (když se na zkouškách bavilo...), v momentě zaznění prvního tónu skladby se jakoby mávnutím kouzelného proutku proměnil v dítě se šťastným rozzářeným výrazem ve tváři a nechal se unášet hudební výpovědí té které skladby. Přenášel své štěstí na nás a my na posluchače. S ním se rodila na pódiu krása.“*<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Petra VEBEROVÁ, *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice 1998, s. 10)

## Roky porevoluční a klidné stáří

Listopadové události roku 1989 a následné politické i společenské změny vítal Raichl velice kladně. Oproti veliké většině obyvatel tehdejšího Československa ale nezapomínal i na číhající nebezpečí a budoucí problémy, které s sebou přinese přestavba celého systému (*„Už jsou únavné některé žabomyší spory v televizi a novinách o tom, kdo, jak a proč. Není zapotřebí, abychom jeden druhého zatracovali, ale naopak se sjednotili. Musíme vytvořit takový politický systém, který by zamezil vzniku velkých mafí v různých oblastech a nepřipustil, aby se do demokracie vetřela zadními vrátky totalita v jiné podobě. Prostě jde o to být vzdělaní, chytrí a pracovití.“*<sup>137</sup>). Jako člověk, který měl již velkou část života za sebou a zažil mnoho převratů politických i osobních, si dobře uvědomoval, že základní hodnoty se ukrývají hlavně v poctivé práci a lidech samotných (*„Nechci se vracet do minulosti a ohřívát staré věci, už je to za námi. Nevidím se v roli kazatele. Dnes musí každý ukázat, co je v něm, a ne se holedbat sametovou revolucí. Jde o to, zda jsme či nejsme kulturní národ a jak dobře umíme pracovat. Kultura je nesmírně důležitá, vždyť každá lidská činnost je i kulturní.“*<sup>138</sup>).

Raichl si také velice dobře uvědomoval výhody i nevýhody otevřeného trhu a varoval před přílišnou euforií doby těsně porevoluční. V tomto smyslu byl všem svým studentům velikým rádcem a motivoval je, ostatně jako ve všech dobách a politických systémech, hlavně k tvrdé a pilné práci. Sám se snažil svou tvrdou a neúnavnou prací být tím nejlepším vzorem jak svým studentům, tak i kolegům. I když po celý svůj život nebyl příliš výmluvný a držel se spíše v pozadí, nemohl se varovně nevyjádřit právě k oblasti hudebního obchodu a managementu. Je až obdivuhodné, jakým způsobem předpověděl trend let příštích, a to v době, kdy jsme se ještě velkou měrou těšili z nově nabyté osobní i tvůrčí svobody. Neměli jsme žádné zkušenosti s demokracií a o principech západní konzumní společnosti měli jen velice malé povědomí: *„Demokracie se skloňuje ve všech pádech, ale musíme se jí teprve učit. Moji žáci jsou kritičtí, často právem, ovšem na druhou stranu si musejí uvědomit, jak je nutné, aby víc studovali a víc se po hudebním poli rozhlíželi, protože bude stále silnější konkurence. Bohužel zatím neměli dostatečná měřítká, nemohli srovnávat se světem. Bariéry dnes sice padají, ale ne každý student má takový talent, aby mohl zářit na světových pódiiích. Mnozí budou učit na „liduškách“, kde by měli být právě těmi průbojnými a progresivními učiteli hudby, kterých není až zase tolik.*

<sup>137</sup> Milada VELEHRADSKÁ, *Ani hudbě nálepky neprospívají* (Pardubické noviny, 24. 5. 1990)

<sup>138</sup> Milada VELEHRADSKÁ, *Nejsem kazatel. Setkání s Miroslavem Raichlem* (Pardubické noviny, únor 1990)

*K tomu je zapotřebí i daleko volnější způsob práce s talenty, už v žádném případě nepůjde o automatické zajištění do penze. Těžko překonáváme staré návyky. Jsem toho názoru, že na konzervatoři by se měl vyučovat i předmět organizace a ekonomika hudebního života. Kultura má přece svou ekonomickou stránku a ekonomika by měla mít svou stránku kulturní.*<sup>139</sup>

Již na konci 80. let se projevuje u Raichlovy ženy Svatavy Šubrtové silné astma, proto jí lékař doporučuje změnu prostředí a pokud možno trvalý pobyt na čerstvém vzduchu. Manželé v této době poměrně pravidelně vyjížděli k letním pobytům do Nemojova u Dvora Králové, kde si pronajímali pokoj v domku č. p. 49. Ten nakonec manželé na začátku 90. let zakoupili a využívali až do Raichlovy smrti jako své trvalé bydliště. Zde prožil Raichl možná nejšťastnější a neklidnější léta svého života.

Nemojovská stráň posetá osamělými usedlostmi je výhodně orientována na jih, takže slunce svítí na tuto louku celý den. Celé okolí nemojovské louky je obklopeno hustými a zdravými lesy, které jsou plné hub a lesního ovoce. Na jih od Nemojova je v lese skryta jedna z nejstarších labských přehrad „Les království“. Tato konstelace se musela zdát Raichlovi jako pozemský ráj. Okolní příroda a izolace od ruchu civilizace s možností dlouhých procházek po okolních lesích působily na Raichla přímo blahodárně. Pravidelně se vracel ze svých procházek nejenom s košem plným hub, ale s kapsami plnými papírků, kam si zapisoval své hudební nápady (Šubrtová dělala Raichlovi pravidelně po procházkách „pořádek“ v kapsách a nalezené zápisky a poznámky házela do speciálně vyčleněné krabice od banánů – po Raichlově smrti si pak s hořkou ironií povzdechla, že zdědila plné krabice „smetí“, které už nikdo nedá dohromady).

„Chalupa“ se stala nejenom místem odpočinku, ale i místem tvůrčím. Nejenom, že zde vznikla velká část úprav pro vokálně-instrumentální soubor ReBelcanto, ale hlavně další dvě Raichlovy symfoniety – *III. symfonieta pro komorní orchestr* (1994), která byla věnována Komorní filharmonii Pardubice k 25. výročí založení, a *Sinfonietta giocosa* (1996), „komponiert für den Internationalen Wettbewerb Joseph Haydn zu den Feierlichkeiten 1000 Jahre Österreich und 75 Jahre Burgenland“.<sup>140</sup>

Poslední Raichlovy roky byly plny chuti do života. Mnoho cestoval, nejenom se svým souborem ReBelcanto, ale i se svou ženou, s níž kupříkladu uskutečnil dlouhou cestu po všech našich sousedních státech (Německo, Polsko, Slovensko a Rakousko). Plně se

---

<sup>139</sup> Milada VELEHRADSKÁ, *Nejsem kazatel. Setkání s Miroslavem Raichlem* (Pardubické noviny, únor 1990)

<sup>140</sup> Petra VEBEROVÁ, *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice 1998, s. 37)

věnoval se stále stejnou důsledností svým žákům na pardubické konzervatoři, komponoval a upravoval mnoho skladeb. Proto byla jeho náhlá nemoc a smrt – 11. ledna 1998 v nemocnici ve Dvoře Králové nad Labem – velikým překvapením nejenom pro širší hudební veřejnost, ale hlavně pro jeho okolí, které si ho pamatovalo do poslední chvíle jako člověka plného životní síly a optimismu. Zpráva o jeho úmrtí vyšla tiskem v denníku Právo až 21. ledna 1998 se slovy: „*Smutná zpráva dorazila se zpožděním do Prahy z východních Čech - 11. ledna zemřel ve věku nedožitých 68 let prof. Miroslav Raichl, jeden z našich nejvýznamnějších soudobých hudebních skladatelů a pedagogů. Pohřeb se uskutečnil toto pondělí [19. 1. 1998] v Pardubicích, tedy ve městě, s jehož nově vzniklou konzervatoří před osmnácti lety spojil jedno z nejpłodnějších období své dráhy.*“<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Jiří TLUCHOŘ, *Za Miroslavem Raichlem* (Právo 21. 1. 1998)

## Vybrané analýzy Raichlových skladeb

K bližšímu analytickému pohledu na Raichlův kompoziční styl nám poslouží tři skladby: II. sinfonia (1960), cyklus čtyř písní pro soprán a klavír *Letěla tudy labuť* (1981) a jako drobný pohled do oblasti mikrostruktury drobné Raichlovy písně pro dětské sbory.

Přesto, že se na první pohled jedná o poněkud nehomogenní skupinu, můžeme si již na těchto kompozicích povšimnout základních kompozičních metod Raichlovy práce. A to jak práce v makrostruktuře tak i v mikrostruktuře. Zároveň se nám tu nabízí určitý diachronní pohled na vývoj skladatelova kompozičního rukopisu a jeho stylových orientací.

### II. sinfonia

K jednomu z vrcholů Raichlovy symfonické tvorby patří bezesporu II. Sinfonia, která vznikla na konci padesátých let dvacátého století jako dílo autora ještě poměrně mladého, avšak svou invencí a umem již vyzrálého, který dobře ovládal své řemeslo.

Již samotný název Sinfonia, který Raichl zvolil pro svou druhou a zároveň poslední rozsáhlou symfonii je zářející o to více, že ještě u své první symfonie z roku 1955 volí zcela jednoduše název Symfonie B-dur. Chtěl tak poukázat na tradici italské operní přede hry, nebo na oblast německých hudebních tradic?

Byla-li zde řeč o poslední velké symfonii, je tímto myšlena obzvláště otázka jejího nástrojového obsazení, nikoliv pouze jejího myšlenkové velikosti. Právě další skladby symfonického rozvrhu, míněno tím Raichlovi symfoniety jsou drobné právě svým nástrojovým obsazením ne vždy však svými myšlenkami.

Raichl plně využívá možností velkého symfonického orchestru, avšak v dimenzích klasického obsazení pozdního romantismu: pikola, 2 flétny, 2 hoboje, anglický roh, 2 klarinety, basklarinet, 2 fagoty, kontrafagot, 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 trombony, tuba, tympány, baterie, harfa, klavír a smyčce.

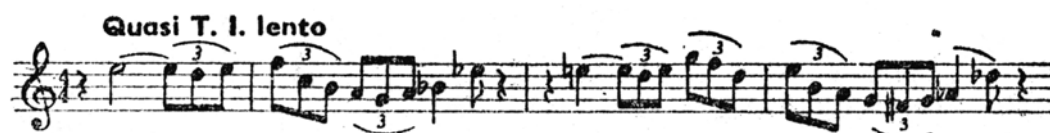
V symfonii je zcela dodrženo tradiční dělení na čtyři věty: Lento-Allegro-Largo-Piu mosso, risoluto. Celá symfonie není nijak tonálně ukotvena, na což nás upozorňuje již samotná absence předznamenání v jakékoli ze čtyř vět.

První věta (Lento), svým rozsahem nejkratší, má charakter jakési samostatné expozice. Po dvoutaktové introdukci v As-dur v basových nástrojích (fagoty, kontrafagot, violoncella, kontrabasy) nastupuje v téže tónině první výrazné téma:

Slavnostní až fanfárový charakter tématu je dobře podpořen exponováním nejprve v lesních rozích (As-dur), poté v trubkách (Des-dur) a konečně v trombonech (Ges-dur), přičemž basová linka zůstává stálým neměnicím se podkladem pro toto výrazné téma, které jak se později ukáže je jakýmsi mottem celé symfonie:



Po dvanácti taktové mezihře (E-dur) která je jakýmsi hýřivým vyvrcholením úvodního slavnostního tématu v celém orchestru nastupuje do ostinata kontrabasů druhé téma:



Svým charakterem je zcela odlišné tomu prvnímu. Nastupuje zcela slabě nejprve ve smyčcových nástrojích, aby bylo přejato do nástrojů dechových dřevěných a umocnilo tak lyrický charakter tohoto tématu. Toto téma je stejně jako první téma třikrát zopakováno (a-moll, es-moll, a-moll) pokaždé jen s malými variačními změnami v melodii.

V 60 taktu nastupuje druhá mezihra. Melodie exponovaná v kontrabasech a violoncellech vychází poměrně zřejmě z oblasti druhého tématu, sextolový pohyb v houslích a violách zase ze samotné introdukce celé symfonie.

Po třinácti taktech nastupuje zcela nečekaně třetí téma, které nezapře břeskny až taneční charakter. Téma v ambitu oktávy upozorňuje na sebe obzvláště tritonovým skokem ve svém závěru, který jako by chtěl tuto oktávu lineárně rozetnout:





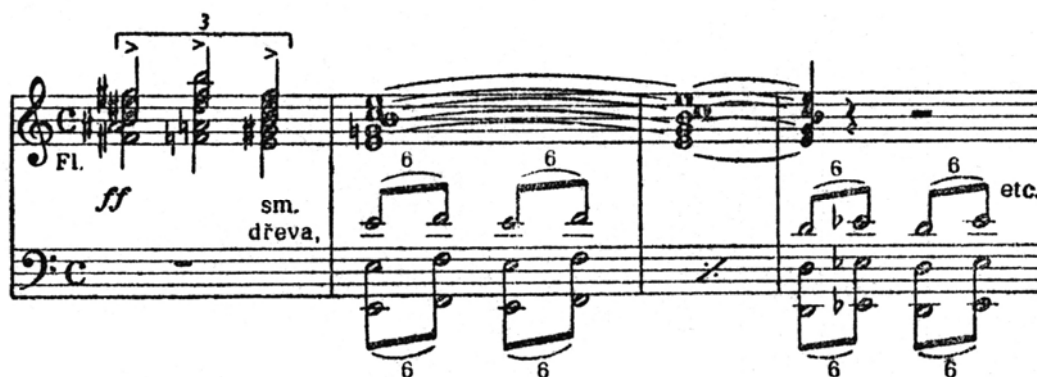
Jako kontrastní odpověď tomuto tématu zazní ve smyčcových nástrojích neméně tanečné téma, které se nám jeví jako český lidový furiant:



Taneční vír obou témat se slévá do jednoho společného hudebního proudu, který přechází ve spojovací oddíl ve kterém se nám v reminiscenci objevuje basová linie začátku věty tentokráté však převedená do vysoké polohy houslí. Do tohoto reje rázně vstoupí výrazné téma lesních rohů, které má až pochodový charakter:



Po opětovném zaznění tohoto tématu v trubkách vystoupí nám opět na povrch fanfárové téma první věty, jakési motto celé symfonie. Tentokrát ve své augmentované podobě:



Pochodové téma utichá v sólu houslí pod kterým ještě pochoduje basové ostinato (jakási připomínka druhého tématu první věty). Zajímavým je akordický souzvuk h-eis-fis-h, jako by potvrzoval svou lydickou kvartou jakýsi lidový základ této hudby.

Konečně se nám představuje střední kontrastní část quasi Trio. Její podmanivý lyrický tón v sobě skrývá jazzové prvky (piccicato kontrabasů quasi walking bass, melodie



skrývající v sobě synkopický rytmus a hlavně harmonie). To vše plyne klidným proudem, kterému nechybí „swing“ tanečních orchestrů:



Po zaznění monotematického Tria se vrací opět první díl který je transponován o celý tón výše (z původní Fis-dur do Gis-dur) aby nakonec vyústil v krátkou, ale údernou codu ve které je imitačně exponována basová linie začátku věty na způsob strety.

Třetí věta (Largo) je pomalá věta, formálně jsou to variace stavěné na základní široce zpěvné téma, svým kantabilním charakterem až dvořákovské:



Ihned po exponování prvního tématu nastupuje v sólovém hoboji neméně lyrické téma, svým melodickým a rytmickým průběhem velice podobné prvnímu tématu druhé věty:



Ve 48. taktu je lyrická část přerušena nástupem fanfáry trubek:



V 57 taktu se vrací oblast druhého tématu, tentokrát v plné síle orchestrálního zvuku, aby na něj navázalo ještě augmentované první téma.

V 70 nastupuje nad prodlevou další téma (hoboj + klarinet), v kterém můžeme při bližším prozkoumání najít podobnost s druhým tématem. I přes jeho lyrický charakter, můžeme zde spatřit i prvky taneční hybnosti:



V 81 taktu se nám objeví jako tajemný host zvuk alt saxofonu (Sax Es), který exponuje variovanou melodii prvního tématu, přičemž smyčce pracují s augmentovanou podobou třetího tématu. Zvuk saxofonu nad synkopickým pohybem smyčců působí až impresionistickými prvky a svým charakterem je až ravelovská. Na samém konci saxofonového sóla ovšem zazní jakási předtucha nové myšlenky která bude plně exponována až později, totiž rozvíjející se fanfáry nejprve exponované houslemi a nakonec v plné síle skupinou trubek v její upravené podobě:



Od 124. taktu se v plné síle orchestrálního zvuku vrací oblast druhého tématu aby nakonec postupně zklidnila a vrátila se do oblasti prvního tématu. V druhých houslích se ještě ozývají zbytky fanfáry aby nakonec zcela utichly v původní podobě prvního tématu nad kterým jakoby teskně povzdechovali hoboj s klarinetem zbytky třetího tématu.

Závěrečná věta (Allegro giocoso) nastupuje attacca mohutným téměř agresivním unisono orchestru. V kontrastu se závěrem pomalé věty zní to téměř jako výkřik do ticha:



Lyrickým pohledem na toto rázné téma je opakování v zjhlém hlasu sólového anglického rohu:



Po doznění tónů anglického rohu nastoupí malý bubínek do pochodového rytmu. Dvojice hobojů pak exponuje první téma pochodu tanečně nadlehčeného, jehož druhou půlku převezme dvojice fléten:



Téma je nejprve provedeno ve zkrácené podobě skupinou violoncell a kontrabasů, poté v původní podobě klarinetem s trubkou doprovázený pizzicato akordy smyčců, a nakonec znovu skupinou smyčců na způsob kánonu.

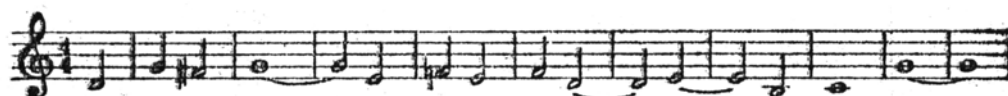
V 82 taktu nastupuje drobná mezihra svým zvukem podobající se jazzovému orchestru. Dominuje klavír s dřevěnými dechovými nástroji hrající akord  $H^{13}$ . V 94 taktu se pak znovu objevuje motiv z prvního tématu. Tentokrát zazní ve skupině trubek a trombonů. Svým frázováním však navazuje na předcházející mezihru. Zvuk jazzového orchestru je zde ještě více zjevný. V 110 taktu je ovšem přetransformován do mohutnějšího zvuku estrádního orchestru – téma v trubce spolu s flétnou v horní oktávě, pevný příznávkový rytmus v lesních rozích spolu s hobojí a klarinetu. Ve 126 taktu je zvuk estrádního orchestru ještě zjevnější. V lesních rozích je exponováno nové výrazné téma, svým charakterem ještě více potvrzuje zvuk a charakter estrádního orchestru – plná a rázná melodická linka, v dechových nástrojích doprovázená bohatou figurací. Ve 142 taktu je toto téma provedeno v houslích, aby od 154 taktu došlo k postupné modulaci pomocí sekvence do 173 taktu který začne sólo skupinou lesních rohů, aby pak oblast druhého tématu dozněla ve střídajících se hlasech flétny s hobojem a viol s violoncelly.

Ve 190 taktu zazní v dvouhlase klarinetů nad figurací viol myšlenka, která nemá na první pohled souvislost s žádným dosud exponovaným tématem. Při detailnějším prozkoumání se nám nabízí určitá příbuznost s tématem, které bude v plném tvaru exponováno v dalším průběhu věty. Tato myšlenka je poté nadále zpracovávána a rozvíjena, jak instrumentačně tak i tematicky (tato nová myšlenka je konfrontována s

dalšími tématy – t. 227 úryvky prvního tématu, t. 248-279 anticipace pátého tématu). Z prvotní nepříliš výrazné myšlenky se v průběhu taktů 12-279 zrodí výrazné téma – fanfára:



V čísle 304 toto téma zazní ve své přetransformované podobě v unisono smyčců, v melodii dřevěných dechových nástrojů je nám ale připomínáno první téma :



V 352 taktu se v primu houslí opět hlásí oblast pátého tématu aby pak plně zazněl v 377 taktu:

Mezi takty 394-410 dochází k tematickým konfrontacím třetího (fanfára) a pátého (tanec) tématu. Zajímavý je také nenápadný vstup trubky v 389. taktu jehož motivek má nápadnou podobnost s koncem tématu třetí věty (podobnou příbuznost jeví i drobné fanfáry trubek v 464. taktu). V 410. taktu se však vrací páté téma v původní podobě a

instrumentačně posílené. Od 469. taktu přechází melodický pohyb do smyčcových nástrojů aby sekvencovitě přešly do 479. taktu kde se setkáme opět se třetím tématem – tentokrát přetransformovaném do podoby tanečně jazzové – synkopovaný rytmus melodie, basové nástroje hrají walking bass, zahuštěné akordy klavíru. V 508. taktu se ale začíná v lesních rožích ozývat opět motiv z prvního tématu, na nějž není dále navázáno (zazní zde pouze jako jakýsi signál či reminiscence). V 529. taktu se vrací v *piccicato* smyčců oblast druhé téma, aby se rozvinulo na způsob *fugato* do dalších nástrojů (v 546. taktu dřeva, v 560. taktu housle). Na tomto místě je obzvláště nápadná snaha o jakési narušení vnímaného metra – pozdržováním či přetrháváním pravidelného toku rytmu jednotlivých frází, nepravidelnými nástupy hlasů apod.

V 570. taktu je tento vířivý tok přerušen triolami v dechových dřevěných nástrojích po kterých imitačně následují další nástrojové skupiny (trubky, smyčce, trombony atd.). Jakoby se tu fanfára snažila přemoci vířivý tanec. Pokaždé se ale nástroje vrátí k původnímu (druhému) tématu. Tento tok je do jisté míry utlumen v 589. taktu i když ještě v basových nástrojích (fagoty, violoncella, kontrabasy) ještě doznívá jeho odlehčená podoba v podobě tečkovaného rytmu. Následuje opětovná reminiscence prvního tématu v nám již známé podobě jazzové stylizace (viz 83. takt). Od 612. taktu se tu ale znovu objevují tendence tento proud přerušit (viz osminové noty lesních rohů) jakoby se po celou dobu něco probojovávalo ke slovu. V 625. taktu jsou nám tyto tendence vyjeveny – vrací se nám samotný začátek symfonie se svým fanfárovým tématem, jakýmsi MOTTEM celé skladby. V 641. taktu se vrací opět první téma této věty které vyústí 657. taktu v mohutnou fanfáru třetího tématu, čímž celá symfonie dospěje do svého finále.

Raichl se vyhýbá komplikovaným konstrukcím. Naproti tomu volí jednoduché sdělovací prostředky – výrazná témata které přehnaně nevariuje; jasná formální schémata; melodika a harmonie vycházející z klasických základů najdeme zde však i inspiraci hudbou populární (dechovka, jazz, taneční hudba); průhledná a poutavá instrumentace (úsporné překrývání nástrojů, používání nástrojových skupin v bloku), témata s výraznou náladou apod. To vše zabaleno do neklasicistního hávu dává této symfonii veliké přehlednosti a zároveň poutavosti.

Výrazná je i práce s tématy, jejichž variování (pokud k němu vůbec dojde) probíhá spíše na úrovni jejich rytmického či melodického rozvinutí či pozměnění, nikoliv však ve smyslu ornamentálního variování melodie. Časté je také dělení témat na krátké motivky, které jsou pak nadále zpracovávány, zpravidla pak za využití imitační techniky. Často zde

také nacházíme opačný postup – jakýsi růst témat, která vyvstanou právě ze spojení těchto dílčích motivků.

I přesto, že Raichl nepoužil některých ustálených postupů (marně bychom například hledali v některé ze čtyř vět sonátovou formu), působí celá skladba uceleným symfonickým pohledem. Jaroslav Jiránek ve svém textu *Pohled opravdu dnešní*, který je ucelenou analýzou z pohledu sémiotiky, že celá sinfonie je vystavěna v sonátové formě cyklické. Jako hudební materiál zde pak není zpracováván tematický materiál v pravém slova smyslu, ale spíše „*nanejvýš plastické, srozumitelné a výrazné žánrové a intonační charakteristiky*“. Těmi mají být *intonace fanfárová, lyrická a taneční*. S těmito intonačními charaktery je pak pracováno na způsob běžných témat. První věta je rozsáhlou expozicí ve které se nám představí všechny tři intonační světy. Prostřední věty pak na způsob provedení staví všechny intonační okruhy do vzájemné konfrontace – druhá věta pracuje převážně s intonací fanfárovou a taneční; třetí věta pak s intonací lyrickou a fanfárovou. Čtvrtá věta je pak velikou reprízou všech těchto intonačních okruhů. Jako ukotvení celého foremného záměru zazní k závěru čtvrté věty MOTTO ze samého začátku první věty, čímž je dosaženo výrazného logického uzavření celé skladby.

## Letěla tudy labutě

Letěla tudy labutě je první cyklus písní věnovaný sopranistce Svatavě Šubrtové. Je to jakýsi svědek vývoje vztahu autora k této ženě, který vyvrcholil v listopadu 1981 v jejich sňatek. Můžeme tak směle říci, že Šubrtová dostala tento písňový cyklus svatebním darem, i když jeho vznik je datován již do jara 1981, přičemž dokončovací práce byly uzavřeny v červnu téhož roku.

Raichl si vybral k zhudebnění texty lidové poezie, které prokomponovává v celé šíři a vlastním jazykem usiluje o zvýraznění citové hloubky jeho obsahu. Původní verze obsahovala pět zhudebněných textů v následujícím pořadí:

1. Ach, nevím, nevím
2. Kdybych já tam byla
3. Zatmělo se mně slunéčko
4. Počkej synečku, já na ti povím
5. Letěla tudy labutě

V tomto pořadí byla také poprvé provedena v podání Svatavy Šubrtové a klavíristy Josefa Picka v Hudebním sále Městského národního výboru v Pardubicích dne 30. listopadu 1981. Posléze byla ale vypuštěna čtvrtá část Počkej synečku, já na ti povím, která zřejmě nevyhovovala hlasovému fondu Svatavy Šubrtové („*rychlá Allegro část plná staccato pasáží*“)<sup>142</sup> a jakožto hlavní interpretka cyklu si vymínila její vypuštění. Na nahrávce plzeňského studia Českého rozhlasu ze 14. dubna 1983 v podání Šubrtové a klavíristy Jiřího Pokorného zazní už pouze čtyři písně tohoto cyklu. Také samotný autograf, uložený v archivu libereckého dětského sboru Severáček, postrádá tuto původní čtvrtou větu. Tisková vydání cyklu pak počítají už jen se čtyřmi částmi.

Jen těžko hodnotit kvality původního rozložení cyklu, když není k dispozici původní věta. Dle Josefa Picka vypuštění této rychlé písně cyklu spíše uškodilo. Byla to jediná rychlá část, která mohla tvořit kontrast k písním nesenými v pomalejším tempu s určitým nádechem smutku a melancholie. Výběr písní který byl v tomto cyklu zachován ale dokonale vyhovoval hlasovému fondu a typu Svatavy Šubrtové – rozsah c1 až a2, lyrický až dramatický soprán.

Cyklus se vyznačuje velkou harmonickou i rytmickou rozvolněností – absence předznamenání jednotlivých vět, časté změny taktů (v poslední písni dokonce zcela chybí

---

<sup>142</sup> Z rozhovoru s Josefem Pickem [Pardubice, 29. 3. 2010]

udání taktu!). Jak nadále uvidíme jen velice těžko můžeme v těchto písničkách hledat nějaké jednotné tonální centrum, i když obzvláště part hlasu nás k tomu může chvílemi svádět.

Úvodní píseň Ach, nevím, nevím začíná čtyřtaktovou introdukcí klavíru. Již zde jsme seznámeni s hudebním materiálem se kterým bude nadále pracováno – paralelní kvarty v pravé ruce jsou zahušťovány běhy na způsob přírazu v ruce levé. Na konci druhého a začátku třetího taktu zazní dva zahuštěné akordy, které svým zvukem nezastřou jisté inspirace jazzem. Jejich spojení As15 – tvrdě velký nonový akord Des působí jako spoj dominanty s tónikou o to více, že samotný part zpěvu začíná v této tónině. Zpěv nastupuje v předtaktě šestého taktu svým teskným „Ach“, aby hned nato navázal svým několikrát opakovaným „nevím“. Charakteristický houpavý triolový rytmus se zdá být augmentovanou rytmickou podobou motivku levé ruky z introdukce. V melodii zpěvu převažují sekundové kroky a terciové případně kvartové skoky s výjimkou oktávového skoku ve 40 taktu, který je zároveň jedním z vrcholů této části.

The image shows a musical score for the piece "Ach, nevím, nevím". It is written for piano and voice. The tempo is marked "Andantino con moto". The score is in 2/4 time and consists of 40 measures. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a prominent use of triads and dyads. The vocal part begins in the sixth measure with the word "Ach" and then repeats "nevím" several times. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*. There are also performance instructions like "Pianoforte" and "Piano". The score is divided into systems, with the piano part and vocal part on separate staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.



Zajímavý je průběh vedení melodické linie hlasu v taktech 15-18 (znovu 23-25; 56-61), kdy se pravidelně střídá vzestupná tercie se sestupnou kvartou. V klavírním doprovodu těchto taktů se pak nad skoky prázdných oktáv opakuje dvoutaktový rytmický model:

Ve 30 taktu (*poco più mosso*) začíná druhý díl písně. Ostinato figura, rytmicky vycházející z motivku levé ruky v introdukci, paralelních kvintakordů D dur a F dur se motoricky opakuje (s výjimkou začátku 33 taktu kdy jako vybočení zazní kvintakordy Dis dur s následným Fis dur a 34 taktu – D dur je zaměněno za H dur) a dává této části živý charakter. Melodie hlasu je výrazně synkopizována s poměrně silným charakterem jazzovým:

V taktu 35 je motorická pasáž přerušena rozkladem kvartového akordu c-f-h v sextolách. Tento quasi tremolo efekt podpoří linii hlasu která přechází do vyšší polohy:

V taktu 39 se ještě jednou krátce vrací ostinatní figura, aby připravila půdu pro jeden z melodických vrcholů písně (oktávový skok as1-as2). Takt 44 je augmentovanou rytmickou podobou 42 taktu.

V 45 taktu se vrací hudba introdukce, aby jako spojovací oddíl dala navázat na reprízu dílu a, který nastupuje v taktu 48. Oproti úvodnímu dílu je jeho repríza pozměněna – 52 a 53 takt je následně zopakován v transpozici aby píseň mohla dostát svého hlavního vrcholu (a2, forte), po kterém se již nevrací oblast textu a hudby „Ach, nevím“ (místo toho nastupuje „proč mě máš rád“). Na závěr zazní hudba introdukce, čímž první píseň končí.

Druhá píseň Zatmělo se mně slunečko (Sostenuto) formově naplňuje dvoudílnou formu /:a b:/ s přidanou codou, což ji dává velké přehlednosti. Již v šestitaktové introdukci se seznámíme s motivickým materiálem se kterým bude nadále pracováno:

Sostenuto

*mp*  
*espress.*

*pp*  
Za - tmě-lo se mně slu - ne -

*pp*

Hluboce položený akord klavíru (Fis dur) připraví půdu pro recitativní nástup sólového hlasu v předtaktí 8 taktu. Ve 12 taktu je v hlasu citována augmentovaný motiv z introdukce. Ve 14 taktu nastupuje díl b (piú mosso), který se vyznačuje větší hybností jak v sólovém hlasu (časté kvartové a kvintové skoky), tak i v klavírním doprovodu. Klavírní figurace levé ruky postupně modulují spolu s melodií hlasu z H dur přes D dur, aby v 18 taktu přes shluky bizonálních akordů vyústily zpět do Fis dur:

più mosso  
*mp*  
 Kdo mě po-tě - ší můj  
*mf*  
*mp*  
 nej - mi - lej - ší  
*poco cresc.*

Ve 22 taktu se vrací první díl – oproti začátku ale nastupuje ve forte s rozvinutým klavírním doprovodem. Melodie hlasu je intervalově totožná se začátkem ovšem transponována do A dur.

Ve 30 taktu přichází opět díl b s typickými figuracemi klavíru v levé ruce, která tentokrát moduluje z C dur přes Es dur přes bizonální srazy akordů v 34 taktu vyústila v konečnou Fis dur. Skladba končí třítaktovou codou, která motivicky vychází opět z oblasti introdukce.

Formálně lze první píseň označit jako dvoudílnou formu s reprízou (a b á), přičemž v roli mezihér nacházíme hudbu z introdukce.

Třetí píseň Kdybych já tam byla je jedinou rychlejší písní v cyklu. Již charakter textu se přenesl od tónů žalu až vlastního litování k zlobnému vyčítání. Tento charakter se Raichl snažil vystihnout několika hudebními prostředky. Již samotná introdukce začíná, oproti předcházejícím písním, v pevném forte. I zde se můžeme hned napoprvé seznámit s hlavním motivickým a tematickým materiálem písně:

Poco sostenuto

Allegro inquieto

poco sost.

Allegro inquieto

*pp*

*mf*

1. Kdy - bych já tam by - la kde je  
2. Bu - de on ve - če - řet za du -

Obzvláště působivě a svěže působí ostinátní figura levé ruky ve druhém taktu. Pozdržení třetí skupinky šestnáctinových not oslabuje metrický průběh písně a dává ji žádaného napětí.

Zpěv nastupuje v předtaktí 8 taktu. Pohyb probíhá v pravidelných osminových a čtvrt'ových notách. Zajímavý je melodický průběh hlasu: za text „Kdybych já“ je vždy dosazen motivek samého začátku skladby (sestupná sekunda je vystřídána vzestupnou tercií), zatímco partie „...mé myšlení“ je rozpořbována kvartovými skoky.

Formálně lze tuto píseň označit jako dvojdílnou formu /:a b:/ s přidanou codou. Na konci každé strofy znovu zazní hudba introdukce, přičemž nikoliv pouze v klavíru, ale hlavní melodická myšlenka je provedena v hlasu což vyžaduje malou úpravu či redukci klavírního partu.

Druhý díl, svým rozsahem zcela krátký, je výrazný svým pravidelným rytmickým průběhem. Osminový pohyb levé ruky klavíru je pevným základem pro melodii hlasu, která je syrytmicky doprovázena partem pravé ruky. Melodie hlasu plyne klidným nepřerušovaným proudem bez větších skoků (sekundové a terciové kroky):

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system is marked with a piano dynamic 'p'. The second system is marked with 'pp legato'. The lyrics are in Czech and describe a wish for a better future. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melody in the right hand.

*p*  
 kde bu - de ve - če - řet mo - je po - tě - še - ní  
 kdy - bych já tam by - la je - dli by - sme spo - lem

*pp legato*

*p*  
 kde bu - de ve - če - řet mo - je po - tě - še -  
 kdy - bych já tam by - la je - dli by - sme spo -

Samotný závěr nám ukazuje oblíbený Raichlův postup pozdržování a dělení drobných motivků, které má narušit metrický průběh hudby. Také harmonický průběh je typický pro celou řadu Raichlových písní nejenom pro oblast písně pro dospělé hlasy, ale hojnou mírou ji lze najít právě v písních pro dětské sbory. Melodie hlasu vychází z diatonické řady přičemž vybočení melodie nastane v případě modulace do jiné tóniny. V této písni je harmonický průběh hlasů následující:

díl a: 8-12 takt H dur, 13-14 modulace přes C dur do d moll; 15-19 d moll

díl b: 20-25 takt H dur

V doprovodu klavíru se objevují zahuštěné akordy (často přidanou sekundou), sekundové srážky, akordy vedlejších stupňů (zvláště akord třetího stupně), časté používání tvrdě velkého akordu, biakordické srážky apod.

Závěrečná píseň *Letěla tudy labutě*, podle níž je cyklus pojmenován, je zajímavá nejenom díky své titulní roli, ale díky použitým kompozičním a tektonickým prostředkům.

Oproti předcházejícím písním, které byli strofické, je poslední z nich prokomponována. Píseň se otvírá dvoutaktovou rubato introdukcí klavíru. Nástup první noty e2 zdvojené prázdnou spodní oktávou je pozdržen korunou. Poté nastoupí melodická pasáž v prázdných oktávách, která nese znaky jisté snahy o plné využití chromatické řady všech dvanácti tónů. Nejbližše se to podaří v 5 taktu s předtaktím, kdy je v rámci jedné fráze exponováno 10 tónů chromatické stupnice. Nelze tu ale v žádném případě hovořit o nějaké ustálené řadě, která by dala základ pro další práci za pomoci konstrukčních metod hudby seriální.

The image displays a musical score for the song "Letěla tudy labutě". It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a whole note rest, followed by the lyrics "Le - tě - la tu - dy". The piano accompaniment starts with a half note rest, then a series of chords and melodic lines. The second system continues the vocal line with the lyrics "la - bu - tě" and "le - tě - la tu - dy". The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic structures. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, and tempo markings like *Rubato* and *molto lento*.

Také v melodii hlasu na začátku písně vidíme snahu vyhnout se opakování stejných tónů. Raichl tu ale nevyužívá chromatickou stupnici, ale pouze tóny diatonické es moll (takty 3-4 a 6-7), což potvrzuje i dlouze položený akord es moll v klavíru (ovšem funkčně

oslabený ztrojenou kvintou). Závěr melodické fráze hlasu moduluje ve 4 taktu do Ces dur, v 7 taktu pak do d moll.

V 9 taktu (Andante noc motto) nastoupí kontrastní hudba – pravidelné metrum, ve hlase osminový pohyb a synkopy, v partu klavíru sextolové běhy.

V 16 taktu se v hlasu opět vrací melodická myšlenka samotného začátku, tentokrát v diminuci. Nápadná je modulace z es moll do H dur (přes tvrdě malý akord E).

Ve 22 taktu (Moderato) přichází opět nová myšlenka – rytmické ostinato v levé ruce klavíru proti pevným akordům v pravé ruce zní velice působivě:

Musical score for voice and piano, Moderato section. The score shows two systems of music. The first system covers measures 22-25, and the second system covers measures 26-29. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics include 'p' and 'ppp'. The piano part features a rhythmic ostinato in the left hand and chords in the right hand. The lyrics are: 'Le - pší mi ve svě - tě' and 'bý - ti le - pší mi ve svě - tě'.

Melodie hlasu zpočátku setrvává recitativně na jedné notě (es 1), poté se postupně rozpohybuje a dostává do vyšší polohy. Od 27 taktu začíná gradace hlasu (pozdržování melodie hlasu, nárůst dynamiky) i klavírního doprovodu (pohyb v sextolách), aby tak připravila vrchol skladby. Ten přichází ve 33 taktu s úderem akordu es moll v klavíru, kdy na druhé době nastupuje hlas na notě as2 ve fortissimo své „toužiti“, přičemž další melodický průběh fráze pokračuje až na notu b2. Dramatičnost také podporují rychlé pasáže v klavíru. Na konci vrcholu se objeví hudba oblasti introdukce, aby dala nastoupit poslednímu dílu který je v 5/8 taktu. Výrazný je tu obzvláště ostinatní motiv v levé ruce klavíru – střídavé sekundové kroky osminových not v geometrickém poměru 2:3 je velice působivý:



dim. e rit. molto      a tempo (moderato)

*mp*

ne-žli po to-bě po-tě-se-

*p*

Melodie hlasu se pohybuje především v sekundových krocích a terciových skocích, aby se ještě těsně před koncem rozpohyboval v kvintový a oktávový skok k finálnímu Es 2, který je zároveň základním tónem závěrečné Es dur, kterou celý cyklus končí.

## Dětské sbory

K jedné z nejrozsáhlejších oblastí Raichlovy tvorby patří bezesporu dětské sbory. I přesto, že v samých počátcích nejevil Raichl o tuto oblast veliký zájem, od poloviny šedesátých let se zařadil mezi jedny z výrazných skladatelských osobností věnujících se velkou mírou právě dětským sborům. Přesto to byla pouze jedna z oblastí jeho tehdejšího zájmu a zdaleka ne ta nejdůležitější. Budiž pak ironií osudu, že v sedmdesátých letech kdy byl ve velké existenční nouzi a bez jakékoliv větší možnosti prezentovat své dílo, byl na tvorbu dětských sborů v podstatě odkázán. Díky tomu vznikla celá řada zajímavých a hodnotných dětských sborů různého obsazení pro různé věkové skupiny.

V tomto momentě zde můžeme použít dělení Aleny Burešové, která rozdělila ve své práci *Cantus iuventutis*<sup>143</sup> tvorbu pro dětské sbory na sbory jednohlasé, dvouhlasé, tříhlasé a malé kantáty, přičemž ještě dále diferencuje na písně pro děti předškolního věku a písně pro děti školního věku. Můžeme směle konstatovat, že Raichl svou tvorbou pro dětské sbory obsáhl celé toto spektrum. Díky jeho velikému citu pro možnosti dětského hlasu se stal velice brzy oblíbeným a žádaným autorem, a to nejenom mezi několika vyspělými dětskými sbory, ale i mezi širokou sférou amatérských dětských sborů.

Nemalý podíl na úspěšnosti Raichlových písní měly i samotné texty. Mezi autorovy nejhudebněovanější textaře patří Jiří Robert Pick, Erich Sojka a Václav Fischer. U prvních dvou jmenovaných převládají převážně humorně laděné texty, blížíci se svým charakterem dětské psychice vycházející ze zjednodušujícího až majetnického pohledu na okolní svět. Navíc u Jiřího Roberta Picka můžeme v jistém smyslu narazit na nádech jakési satiry, která byla pro něho tak typická. Erich Sojka svým silným lingvistickým zázemím tvořil velice hodnotné texty v mnoha cyklech velice blízké textům Jiřího Roberta Picka. Texty Václava Fischera pak zaujímají jakousi lyrickou část textů. V jeho textech ještě stále převládá tematika dětských her, zvířátek, krásy krajiny a přírody. Také u něho v takové míře nenacházíme zjednodušující dětský pohled na věc, ani žertovné dětské obraty jako tomu je v textech Pickových a částečně i Sojkových.

Samotné vyznění textů bylo pro Raichla jakýmsi vodítkem pro volení vhodných hudebních prvků a hudebních vyjadřovacích prostředků pro danou píseň. Přes převažující diatoniku se nerozpakuje použít dílčí obrat rozšířené tonality, který je má za úkol zakrýt či alespoň znejistit. Ve velké míře užívá akordy vedlejších stupňů (převážně spodní a horní mediantu), tvrdě velký septakord, akordy s přidanou sextou, nonový akord, vždy ale tak že

---

<sup>143</sup> Burešová, Alena: *Cantus iuventutis* (Olomouc 2002).

působí překvapivě a harmonicky svěže. Velice oblíbený Raichlův postup, který je pro něho téměř typický je zahušťování akordů diatonickou či chromatickou sekundou, což má za následek jisté znejistění jejich harmonické funkce, nebo mnohdy až zvukomalebný účinek, jako je tomu v písni Je je je je je je z cyklu Písničky pro našeho pejska (text Jiří Robert Pick), kdy zahuštění melodické linie o spodní sekundu dává spolu s pravidelným osminovým rytmem jakýsi skutečný obraz deště:

3/4 Allegro ma non troppo

*mp*

Je je je je je je už nám zase  
2. le-je je je je je

Zajímavá je u práce s rytmem. Zatímco v hlasech převládá střídá, pravidelná rytmika, která vychází z veršovaných stop textů, klavírní doprovod vytváří mnohdy jakýsi paralelní proud s nepravidelným rytmem. Často se zde objevují nepravidelné úder akordů, které jsou tak typické pro oblast jazzové a populární hudby, úder na způsob bicích nástrojů apod.

I přesto že zpěvní linie je zpravidla silně rytmicky vázána na metrum (převažuje zde pohyb v osminových a čtvrtových hodnotách), snaží se Raichl bojovat proti jednotvárnosti frází opakováním některých slov, dílčími přesuny těžkých dob, rytmickými augmentacemi a diminucemi a to převážně na konci strof, kdy těží z rytmického pozdržení či urychlení závěrů veršů.

Nejčastěji je pracováno s osmislabičnými čtyřveršími, které jsou zhudebňována podle rozsahu strof v prokomponované nebo strofické podobě. Svým rozsahem písňe zpravidla naplňují rozsah jedné periody s přidanou introdukcí, mezihrami, kódou. V případě většího počtu slok v textu bývají strofické. Formálně vycházejí Raichlovy písňe z nejjednodušších písňových forem: malá dvojdílná variační forma (a á), malá dvojdílná forma s reprízou (a b á), řidčeji se objevuje i malá dvojdílná forma bez reprízy (a b), nebo malá třídílná forma bez reprízy (a b c). Nezřídka bývají některé části rozšiřovány či v opačném případě i kráceny. Nejužívanější jsou dvojdílné formy s reprízou.

V písních je pracováno často s kratinkými motivickými útvary, které jsou nezřídka opakovány melodicky i rytmicky variovány, rozšiřovány i kráceny apod., a mnohdy již sami o sobě udávají a modelují výraz dané písně.

Pro názornou ukázkou všech jmenovaných principů nám dobře poslouží drobná jednohlasá píseň pro dětský sbor s doprovodem klavíru O Budulínkovi, která je součástí drobného cyklu písní na texty Václava Fischera Tři malé pohádky.

*Tempo di valse.*

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano introduction in 3/4 time, marked 'Tempo di valse'. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a bass clef. The piano part includes dynamics like 'p' and 'gva'. The second system contains the vocal melody with two verses of lyrics: '1. U-vi-la ví-la ví-je vínek z pampeli-' and '2. U-vi-la ví-la ví-le vínek a Bu-du-'. The piano accompaniment continues with dynamics like 'mp'. The third system continues the vocal melody with lyrics: 'šek a konva-linek a-by se ví-la spa-ni-lí- nek statný synek so-tva tu křeh-kou krá-su'. The piano part includes a 'p cresc.' marking.

1. U-vi-la ví-la ví-je vínek z pampeli-  
2. U-vi-la ví-la ví-le vínek a Bu-du-  
šek a konva-linek a-by se ví-la spa-ni-  
lí- nek statný synek so-tva tu křeh-kou krá-su

lá Bu- du- lín - ko - vi lí - bí - la  
shléd ví- nek i s ví - lou z lá -

sky sněd.

*ff* *f (non lag.)* *mf*

Skladba je otevřena osmitaktovou introdukcí klavíru, kde si můžeme dobře povšimnout drobného jednotaktového motivku, který je dále opakován. Jednoduchá rytmická variace vyznívá velice vtípně a to i přesto že zde zaznívají tóny vybočující ze základní diatonické řady C dur. Samotná introdukce začíná na dominantě, aby připravila nástup zpěvu který nastupuje v hlavní tónině.

V doprovodu klavíru vidíme oblíbenou Raichlovu metodu oslabování metrického průběhu skladby, tím že melodie basu je vhodně dělena a pozdržována, tak aby znejistěla naše vnímání těžkých dob. Také v melodii hlasu nacházíme Raichlův charakteristický rukopis – v 15 taktu nastupuje melodie hlasu o osminovou notu později, čímž Raichl zamezuje doslovnému opakování předcházející fráze; na konci strofy (23 takt) je pak melodie prodloužena o celý takt čímž prodlužuje napětí konce sloky.

Formálně lze tuto píseň označit jako malou dvoudílnou formu bez reprízy (a b a b) s introdukcí (ta se stává mezi jednotlivými strofami také mezihrou) a kódou. Jak již bylo

řečeno píseň je psána v C dur, přičemž introdukce začíná na dominantě. Díl a je v základní tónině, díl b začíná v subdominantní tónině F dur aby zmoduloval zpět do C dur. Závěrečná kóda začíná chromatizovanou dvoutaktovou sekvencí a přechází do úvodního motivku nám známého již z introdukce, aby skončila dvěma údery akordu C dur (i když druhý je oslaben tritonovou disonancí noty ges).

Přesto, že Raichl nepatřil mezi veliké zastánce moderních kompozičních technik, můžeme v jeho skladbách (a to i v dětských sborech) nalézt partie řízené aleatoriky či tónové shluky tzv. clusterů. Tyto techniky jsou ovšem použity jen jako oživující momenty skladeb, které mají dodat dílu mnohdy komický, nebo naopak dramatický charakter. Obě tyto techniky si můžeme ukázat na závěrečném úseku písně Vztek z cyklu Jak se máme co děláme na text Ericha Sojky, kde výkřiky sboru jsou podloženy clustery klavíru, které mají zvukomalebně vyjádřit moment nárazu blíže nespécifikovaného předmětu a jeho rozbití. Glissando „Jú“ má pak vyjádřit provinilé překvapení ze svého činu (rozbití nějakého předmětu). To vše dodává písni překvapivého a humorného vyznění, nejenom pro děti, ale i pro dospělé posluchače.

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "BUM - BOUCH - BÁC - KRÁP! JÚ!". The piano accompaniment features clusters and glissandos. Annotations include "(g4)", "(es4)", "(A4)", and "(a)". Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p).

## Slovo závěrem

Životní osudy Miroslava Raichla jsou výstižnou kronikou české společnosti druhé poloviny dvacátého století. Ta byla silně ovlivňována a formována změnami nejenom vnitropolitickými, které v případě tak malé země jako bylo tehdejší Československo byly diktovány spíše ze strany větších mocností (v našem případě to byl diktát Sovětského svazu), ale i změnami celkového politického a kulturního ovzduší ve světě. Sám Raichl byl všemi změnami svého okolí nemálo poznamenán a formován. Již vývoj jeho životních názorů a postojů jsou dobrým dokladem vývoje naší celé společnosti.

Zajímavá je obzvláště Raichlova celoživotní inklinace k levicové politice, a to i přesto že jakožto vysoký stranický funkcionář (člen ústředního výboru KSČ v oblasti kultury) byl v první vlně normalizace odstraněn ze všech svých postů a odsunut systémem, kterému předtím tak dlouho a ochotně sloužil, na samotný okraj společnosti. Ironií osudu budiž, že byl pronásledován právě díky svému „chybnému“ politickému kroku během událostí tzv. pražského jara, a nikoliv díky své hudbě (jako tomu bylo v případě mnoha skladatelů odsouzených z formalismu!), která režimu po celou dobu vlastně nijak nevadila a Raichl patřil mezi jedny z oblíbených, ne-li pak protěžovaných autorů.

Raichl nikdy nepatřil mezi hudební avantgardisty, svou tvorbou spíše navázal na linii klasiků nejen hudby české (Smetana, Dvořák, Janáček, částečně i Martinů), ale i světové. Jeho styl byl formován nejenom již zmíněnými vzory, ale bezesporu i jeho učiteli u kterých dostal dobrý technický základ pro svou práci – od Pavla Bořkovce cit pro formu a práci s hudebním materiálem, od Václava Dobiáše cit pro melodickou zpěvnost a ideovou výraznost. Avšak jeho největším celoživotním vzorem byla především hudba Sergeje Prokofjeva, která se stala jakýmsi tvůrčím měřítkem pro jeho tvorbu. Obecná inklinace k hudebnímu neoklasicismu je pak jednou z hlavních stylových charakteristik jeho díla.

Jeden z hlavních Raichlových zájmů bylo zkoumání a hledání nových harmonických, zvukových a výrazových možností hudby. V oblasti harmonie se nesnažil za každou cenu bourat ustálené postupy, ale pouze je rozšířit o nové neočekávané spoje a obraty (zahušťování akordů, používání akordů vedlejších stupňů apod.). Výrazný je také Raichlův cit pro polyfonii, kterou velice umě využíval ve své instrumentální, ale i vokální tvorbě. Zvláštní zájem pak jevil zvláště o vyspělou polyfonii renesanční, kterou uměl vhodně napodobit a dále rozvinout do svého vlastního kompozičního rukopisu (např. 6 madrigalů pro smíšený sbor na slova Jiřího Roberta Picka).

Pro rozšíření zvukových možností se nerozpakoval použít ani nových kompozičních metod, jako jsou tónové shluky tzv. clusterů, a nebo možnosti hudby aleatorické. Zpravidla jsou však plně podřízeny hlavní melodické myšlence a jsou použity jako výrazové ozvláštnění či vyjádření konkrétní hudební myšlenky.

Veliký byl pak Raichlův zájem o hudbu „nejširší spotřeby“, tedy v našem slova smyslu o hudbu populární, jejíž prvky neřídka používá i ve svých skladbách. Ty najdeme v dílech svým rozsahem zcela drobných, tak i v jeho rozsáhlé tvorbě vokální (obzvláště dětské sbory) včetně tvorby symfonické (II. sinfonia, 6 tanečních fantazií apod.). Již jeho spolupráce s četnými soubory Lidové umělecké činnosti a převážně pak jeho působení v divadle malých forem Paravan, jsou dobrými ukazateli této celoživotní Raichlovy tendence postavit most mezi hudbou artificiální a nonartificiální, a přiblížit ji tak nejširším vrstvám společnosti.

Odtud možná pochází i určitá nedůvěra ke konstrukčním metodám kompozičním. Není pravdou, že by Raichl vůbec neznal práci dodekafonickou či z ní odvozenou práci seriální. Ale právě jeho přesvědčení a snaha používat co nejjasnější a hlavně tradiční vyjadřovací prostředky, které jsou bližší chápání širokých vrstev posluchačstva, ho od používání těchto technik pravděpodobně zrazovala. Přesto můžeme v některých jeho skladbách (viz analýza Letěla tudy labutě) narazit na dílčí pokusy o práci se všemi tóny chromatické řady, které nesou mohou nést určité prvky práce seriální. Nikoliv však v přísném slova smyslu, ale spíše volně, čímž do jisté míry vstřebává prvky hudby postwebernovské.

Raichl se snažil vnášet nové prvky i do své práce pedagogické. Přesto, že ve výuce svých žáků kladl hlavní důraz převážně klasické hudební základy, nebál se ani nových možností které skýtala hudba populární. Sám se snažit jít v tomto ohledu všem vzorem, jak prokázal při vedení vokálně-instrumentálního souboru ReBelcanto.

Velice nesehnání je hodnotit Raichlův celkový tvůrčí odkaz, o to hůře když velká část jeho díla není provozována a ani nikdy řádně provedena nebyla (podobně je na tom mnoho dalších autorů, kteří čekají na své eventuální objevení!). O to více pak Raichlova hudba žije díky četným vokálním uskupením (ať jsou to různé dětské sbory nebo i sbory dospělých), kde dostala veliké obliby.

V obecné rovině lze říci, že Miroslav Raichl obohatil naši hudbu ušlechtilými tóny české lyriky, přispěl k rozvoji české hudby druhé poloviny dvacátého století, převážně pak na poli tvorby vokální, a svou tvůrčí cestou podal svědectví o prostředí své doby, plně



nenadálých zvrátů. Tím vším je Raichlův odkaz pro českou hudební kulturu trvalý a zaslouží si naši zvláštní pozornosti i úcty.

## Resumé

Práce *Miroslav Raichl – život a dílo* se v prvním plánu zabývá životními osudy skladatele Miroslava Raichla, které se snaží zasadit do širších historických souvislostí politického a kulturního dění v Československu v 2. polovině 20. století.

Badatelským záměrem bylo soustředění pokud možno co nejvíce materiálů (literatura, prameny, výpovědi), které se po náležitém zpracování a zhodnocení staly základem ke kompletaci pokud možno co nejúplnější Raichlovy biografie. V druhém plánu se pak zabývá popisem a zběžnou hudební analýzou vybraných Raichlových děl, které se snaží nejenom zasadit do doby svého vzniku, ale i do rámce další Raichlovy tvorby. Zároveň je i malou sondou do recepce Raichlova díla u nás, sleduje provozování a přijetí jeho skladeb naší hudební kritikou a publicistikou.

Globálně se práce pokouší o pokud možno komplexní pohled na sociologicko-psychologické rozpoložení samotného jednotlivce-tvůrce, ale i celé naší společnosti.

## Summary

The thesis *Miroslav Raichl – Life and Work* at the first level deals with life of the Czech composer Miroslav Raichl, that is set in the wider historical contexts of politics and culture in the Czechoslovakia in the second half of 20th century.

The aim of the research was the concentration of all material available (literature, sources, testimonies) – as much as possible – that after proper processing and assessment represents the basis necessary for completing biography, as detailed as can be, of Miroslav Raichl. At the second level the thesis deals with description and basic musicological analysis of Raichl's works. They are put in the context of the period of their creation as well as in the framework of Raichl's work at all. The thesis offers also small probe into the reception of Raichl's work in our country. The staging of his work and its reception from the part of our music criticism and journalism is also followed.

From the global point of view, the thesis is aimed to provide us with the complex view on the sociological-psychological state of mind of artist himself as well as of the whole of our society.

## Zusammenfassung

In dieser Arbeit *Miroslav Raichl - Life and Work* geht es in erster Linie um das Leben des tschechischen Komponisten Miroslav Raichl, das sich in den breiteren geschichtlichen Kontext im Bereich der Politik und Kultur in der Tschechoslowakei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einzuordnen ist.

Das Ziel der Untersuchung ist die Beschäftigung mit allen - möglichst vielen - zugänglichen Materialien (Literatur, Quellen, Veröffentlichungen), die der Überprüfung wert sind. Die Einschätzung der Materialien bildet die Basis, die nötig ist, um die Biographie von Miroslav Raichl möglichst ausführlich auszuarbeiten.

Zum Zweiten handelt es sich in der Arbeit um die Beschreibung und grundlegende musikwissenschaftliche Analyse der ausgewählten Werke Raichls. Sie werden sowohl in den Kontext ihrer Entstehungszeit, als auch in den Rahmen der Werke Raichls überhaupt eingeordnet. Die Arbeit bietet auch eine kleine Untersuchung über die Rezeption der Werke Raichls in unserem Land an. Die Aufführungen seiner Werke und ihre Rezeption seitens unserer Musikkritiker und Journalisten werden auch vorgestellt.

Von einem globalen Gesichtspunkt aus gesehen ist es in dieser Arbeit beabsichtigt, uns einen vielschichtigen Einblick in die soziologisch-psychologischen Verhältnisse des Komponisten selbst und unserer ganzen Gesellschaft zu zeigen.

## Výběrový seznam literatury a pramenů

### a) Samostatné publikace a práce:

Bárta, Martin: *Miroslav Raichl. Fotbalová opera* (Pardubice: Konzervatoř Pardubice, 1990).

Krejčí, Veronika: *Miroslav Raichl: význam klavíru v jeho kompozičním díle* (České Budějovice: Pedagogická fakulta, 2005).

ms: *Miroslav Raichl* (Praha: ČHF, 1990).

Veberová, Petra: *Miroslav Raichl – život a dílo* (Pardubice: Konzervatoř Pardubice, 1998).

Vernerová, Anna: *Miroslav Raichl – tvorba pro dětské sbory* (České Budějovice: Pedagogická fakulta, 2008).

### b) Studie, stati, články, interview:

Bachtík, Josef: *Kompoziční novinky na koncertě AMU* (Hudební rozhledy 1953, č. 20, s. 942).

Bek, Josef: *Ještě k přehlídce skladatelů* (Praha: Literární noviny, 8. 4. 1963).

bví [Vítek, Bohuslav]: *Operní premiéra v Pardubicích událostí. I na téma fotbal lze komponovat* (Hradec Králové: Pochodeň 4. 10. 1990).

Černý, Miroslav K.: *Nová opera s revoluční tematikou* (Praha: Tvorba, 18. 6. 1959).

Dlouhá, Nina: *Od Reduty k Apollu* (In: *Taneční hudba a jazz 1968-1969*, s. 24-26).

Dlouhá, Nina; Dorůžka, Lubomír: *Písničky o dnešku a pro zítřek* (Hudební rozhledy 1962, č. 12, s. 520-522).

Dvořáková, Alena: *Symfonieta pro komorní orchestr – Sleeve-note* (Praha: Panton, 1983).

Felix, Václav: *Koncert uměleckých aspirantů pražské AMU* (Hudební rozhledy 1955, č. 17, s. 879).

Felix, Václav: *Před konferencí o tvorbě* (Hudební rozhledy 1961, č. 10, s. 417-421).

Felix, Václav: *Zdařilá premiéra Vysokoškolského souboru Zdeňka Nejedlého* (Hudební rozhledy 1961, č. 10, s. 439).

Gardavský, Čeněk: *Skladatelé dneška* (Praha: Panton, 1961).

Jiránek, Jaroslav: *Miroslav Raichl. II. Sinfonia – předmluva* (Praha: Panton, 1964).

Jiránek, Jaroslav: *Pohled opravdu dnešní* (Hudební rozhledy 1962, č. 1, s. 9-11, č. 2, s. 58-60).

kar: *Ze skladatelské přehlídky* (Praha: Tvorba, 2. 3. 1961).

Karásek, Bohumil: *Dalších pět koncertů celostátní přehlídky nových skladeb* (Praha: Rudé Právo, 1. 3. 1961).

Karásek, Bohumil: *Radostná estráda* (Hudební rozhledy 1953, č. 10, s. 456).

Karásek, Bohumil: *Slibná operní prvotina* (Hudební rozhledy 1959, č. 14, s. 615).

Kučera, Václav: *Z diskuse o přehlídkových koncertech* (Hudební rozhledy 1961, č. 9, s. 380).

Kuna, Milan: *Jihlavský festival počtvrté* (Hudební rozhledy 1961, č. 24, s. 1003).

Kuna, Milan: *Skladatelé a kolektivní zpěv mládeže* (Hudební rozhledy 1962, č. 23, s. 1025-1026).

Ld: *Činnost Svazu čs. Ve znamení 40. výročí Komunistické strany Československa. Zpráva o VII. zasedání ústředního výboru SČS* (Hudební rozhledy 1960, č. 20, s. 862).

Michl, Karel: *Úspěch opery našeho krajana* (Hradec Králové: Pochodeň, 16. 6. 1959).

Neumann, Věroslav: *Masová píseň v souborech LUT* (Hudební rozhledy 1961, č. 12, s. 528-529).

- Pensdorfová, Eva: *Je to složité, anebo prosté...?* (Hudební rozhledy 1959, č. 3, s. 123).
- Pilka, Jiří: *Další den přehlídky* (Praha: Mladá Fronta, 20. 2. 1964).
- Pilka, Jiří: *Hledáme hudbu zítřka* (Praha: Kultura, 2. 3. 1961).
- Pl: *Nová česká opera „Fuente Ovejuna“* (Praha: Lidová Demokracie, 11. 6. 1959).
- Program VI. přehlídky nové tvorby československých skladatelů* (Praha: 1962).
- Program VII. přehlídky nové tvorby československých skladatelů* (Praha: 1963).
- Ps: *Česká operní novinka v ÚDČA. K sjezdu socialistické kultury* (Praha: Svobodné Slovo, 12. 6. 1959).
- Raichl, Miroslav: *Koncert z komorních skladeb posluchačů AMU* (Hudební rozhledy 1955, č. 9, s. 475).
- Raichl, Miroslav: *Naléhavý úkol dneška* (Hudební rozhledy 1961, č. 3, s. 99).
- Smolík, Jan: *Písňe našich dnů* (Hudební rozhledy 1961, č. 11, s. 477).
- Šefl, Vladimír: *Symfonické žně pokračují* (Praha: Večerní Praha, 27. 2. 1961).
- Tluchoř, Jiří: *Za Miroslavem Raichlem* (Praha: Právo 21. 1. 1998).
- Velehradská, Milada: *Ani hudbě nálepky neprospívají* (Pardubice: Pardubické noviny, 24. 5. 1990).
- Velehradská, Milada: *Nejsem kazatel. Setkání s Miroslavem Raichlem* (Pardubice: Pardubické noviny, únor 1990), In: <http://jansen.raichl.sweb.cz/miroslav.html>.
- Vítek, Bohuslav: *Raichlovské reminiscence* (Cantus 1/2008, č. 76, s. 8-9).
- Vom: *Nové instrumentální koncerty* (Hudební rozhledy 1956, č. 8, s. 334).
- Výsledky velké celostátní jubilejní soutěže* (Hudební rozhledy 1960, č. 10, s. 410).

#### c) Encyklopedie a slovníková hesla:

- Československý biografický slovník* (Praha: Encyklopedický institut ČSAV, 1992).
- Československý hudební slovník* (Praha-Brno, 1963, sv. 2, s. 401, Jiří Pilka).
- Čeští skladatelé současnosti* (kolektiv autorů, Praha: Panton, 1985, s. , Jiří Bajer).
- Dvořáková, Libuše: *Miroslav Raichl* (In: *Český hudební slovník osob a institucí*, Brno: MUnI).
- Hudební slovník pro každého* (Jiří Vysloužil, Vizovice: Lípa, 1999, sv. 2, s. 430-431).
- Matzner, Antonín; Poledňák, Ivan; Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. III–Část jmenná – Československá scéna* (Praha : Supraphon, 1990).
- Ottova všeobecná encyklopedie ve dvou svazcích* (Vedla Jiřina Bulisová, Praha: Ottovo nakladatelství – Cesty, 2003, sv. 2, s. 291) .
- Poledňák, Ivan: *J. R. Pick* (In: *Český hudební slovník osob a institucí*, Brno: MUnI).
- Smolka, Jaroslav: *Česká hudba našeho století* (Praha: Supraphon, 1961, s. 156-157).
- Šaffková, Blanka; Kalina, Petr Ch.: *Petr Pálka* (In: *Český hudební slovník osob a institucí*, Brno: MUnI).
- Tschechische Komponisten von Heute* (ed. Jaroslav Jiránek, Praha: Hudební rozhledy, 1957, s. 245).

#### d) Partie v širě zaměřených textech:

- Burešová, Alena: *Cantus iuventutis* (Olomouc: UPOL, 2002).
- Burešová, Alena: *Pavel Bořkovec* (Olomouc: Votobia, 1994, s. 114, 213).
- Československá vlastivěda IX. Umění, sv. 3, Hudba* (Praha: Horizont, 1971, s. 278, 308).
- Havlík, Jaromír: *Česká symfonie 1945-1980* (Praha: Panton, 1989, s. 202, 205-206, 330, 360).
- Jiránek, Jaroslav: *Umění rozezpívat myšlenku* (Praha 1965, s. 132-161).

- Jiránek, Jaroslav; Karásek, Bohumil: *Tradice a současnost v české hudbě* (Praha: Knihovna Hudebních rozhledů, 1964, s. 158, 159).
- Pilka, Jiří: *Viktor Kalabis. Portrét skladatele* (Praha: Academia, 1999, s. 25).
- Poledňák, Ivan: *Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák. člověk, osobnost, tvůrce* (Olomouc: UPOL, 2004, s. 27, 29, 30, 77, 336).
- Smolka, Jaroslav: *Česká hudba našeho století* (Praha: SHN, 1961, s. 156-157).
- Štílec, Jiří: *Václav Dobiáš* (Praha: Panton, 1985, s. 134).
- Začalo to Redutou* (Sestavila Iva Hercíková, Praha: Orbis, 1964, s. 189).

#### f) Další použitá literatura:

- Alan, Josef: *Alternativní kultura jako sociologické téma* (In: Kolektiv autorů, *Alternativní kultura*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001).
- Bureš, Ilja: *O něco víc než dvanáctina* (In: *Almanach – Sto let Jiráskova gymnázia v Náchodě. 1897-1997*; Náchod: 1997).
- Havlík, Jaromír: *Jaroslav Doubrava. Skladatel v sevření dvou totalit* (Praha: AMU, 2002).
- Hovory s veverkou* (Uspořádal Jiří Robert Pick. Ilustrace Vladimír Fuka, Praha: Československý spisovatel, 1963).
- Nové cesty hudby* (Praha: Supraphon, 1964, 1970).
- Perůtková, Zuzana: *Tři hry z Paravanu. Textová analýza tří kabaretních her Jiřího Roberta Picka uváděných v letech 1962-1963 v divadle Paravan v prostorách Reduty na Národní třídě* (Brno: MUn, 2008).
- Pick, Jiří Robert; Raichl, Miroslav: *Ach, Praho...* In: *Smích i pláč i karabáč. Repertoárový sborník*. (Sestavil Václav Daněk. Ilustroval Václav Kádl, Praha: Orbis, 1962, s. 249-251).
- Šmolík, Jan: *Z diskuse o přehlídkových koncertech* (Hudební rozhledy 1961, č. 7, s. 276).
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna. Ovčí pramen* (volně přeložil Otokar Fischer, Praha: Osvěta, 1952).
- Z dílny malých scén* (Vybral a uspořádal Vladimír Just, Praha: Mladá fronta, 1989).

#### g) Internetové zdroje:

- <http://www.gymnachod.cz/index.php?stranka=absolventi&clanek=115>  
<http://jansen.raichl.sweb.cz>

#### h) Osobní rozhovory:

**Broněk Vávra** – ReBelcanto

**Jan Raichl** – rodina a zázemí

**Jaroslav Smolka** – společná studia u Václava Dobiáše, kulturně-politická situace v ČSSR

**Jaroslava Macková** – tvorba pro dětské sbory, práce kulturního pracovníka

**Jiří Pilka** – kulturně-politická situace v ČSSR

**Josef Baierl** (korespondenčně) – tvorba pro dětské sbory, osobní postřehy Raichlova blízkého přítele a spolupracovníka

**Josef Pícek** – Vysokoškolský soubor Zdeňka Nejedlého, premiéry Raichlových děl v osmdesátých letech, působení na pardubické konzervatoři

**Milan Uherek** – tvorba pro dětské sbory, osobní postřehy Raichlova blízkého přítele a spolupracovníka

**Otomar Kvěch** (korespondenčně) – Raichlovo působení na pražské konzervatoři

**Silvie Pálková** – rukopisy děl, tvorba pro dětské sbory

**Svatava Šubrtová** – rodina, tvorba

**Václav Rabas** – přijetí a působení Raichla na pardubické konzervatoři

**i) Další použité prameny**

*Seznam archivních nahrávek Českého rozhlasu* (Praha: ČRo).

*Seznam registrovaných skladeb skladatele Miroslava Raichla* (Praha: Ochranný svaz autorský).



## Výběrový katalog rukopisů a skladeb

Archiv libereckého dětského sboru Severáček – stav k březnu 2010 (zpracoval Eduard Paseka):

- 1. Oj Chmielu, 2. Už ho vedou, 3. Multe lacrami, 4. Gesegn dich Laub, 5. Elenke, 6. Čupariki, 7. Alos Olivaritos, 8. Aquel sombrero** (partitura – Ob, Cl B 1-2, Fg, Cor, Tr, Vl, Vla, Cbs, Kytara, Rkp. ?).
- 10 popěveků** pro nástroj in C a klavír (Rkp. „31. 10. 73“) Moderato; Andantino; Allegretto; Allegro; Andante; Allegretto; Sostenuto; Allegretto; Adagio; Allegro.
- 10 slovenských lidových písní v úpravě pro dívčí trio (sextet)** („Jiřině a Milanovi a děčkám ze Severáku věnuje Mírek“, Rkp. ?) 1. Ej, topol, topol, 2. Išla bych do kostela, 3. Libora, Libora, 4. Tam pod mostom, 5. Kde si bola, 6. Už sa fašang kráci, 7. Kázala mi máti, 8. Ej, duby, duby, 9. Zapadaj, slniečko, 10. Mila moja neumiraj.
- 2×10.** Klavírní skladby pro menší i větší pianisty (Rkp. ?).
- 3 lesní písničky** pro dětský sbor a klavír („Věnováno sbormistrům Klimešovým a dětem ODS 28. 5. 1972“).
- 3 madrigaly** ze 6 madrigalů pro smíšený sbor (1977) (J. R. Pick, Rkp. „30. 5. 1997“).
- 3 malé elegie** pro basbaryton a klavír (Rkp. „5. 11. 1987“) Kolečkin (O. Wenzl); Krtek (J. Suchý); Pomeranč (J. Bimkuer).
- 3 malé pohádky** pro dětský sbor s doprovodem klavíru (slova Václav Fischer, Rkp. ?) O Budulínkovi; Ďábelská; O kohoutkovi a slepičce.
- 3 moravské národní.** Dětský sbor a capella (Rkp. ?) 1. Měl jsem, měl jsem, 2. Eště si zaspívám, 3. Či je, či je, či je to děvče.
- 3 písně na básně Charlese d'Orléans.** Soprán a klavír („věnováno Haně Minutillo 19. 2. 1995“, Xerox Rkp.) 1. Plus penser que dire (Le tourment caché), 2. Dedens la mason de douleur, 3. Allen-vous en.
- 3 polky pro klavír** („prem. 1957 Městská knihovna Šmoková (Janoušková) / 4. 3. 60 v klubu SČS (Hnát), Rkp. „březen 55“).
- 4 písně** pro dětský sbor a klavír (Xerox Rkp. ?) Ať svět se roztančí; Za sedmero horami; Na táboře; Rekviem za Lidice.
- 5 duettin** pro dvoje housle (črta k 6 duettin pro dvoje housle, Rkp. ?) Poco maestoso (Intráda I.); Andante (Ukolébavka); Allegretto (Scherzino); Andantino (Starý tanec); Poco maestoso (Intráda II.).
- 5 kousků pro violoncello a klavír** (črta, Rkp. „10. 12. 74“).
- 5 miniatur** pro smyčcový orchestr (nižší technická náročnost) („Soutěž ČHF 1972“, Rkp. 1966).
- 5 preludií pro klavír** (Rkp. 1995) Allegro; Sostenuto; Vivace; Poco lento; Poco sostenuto.
- 5 snadných skladeb pro violoncello a klavír** (Rkp. ?) Andante; Allegretto; Andante; Allegretto quasi andantino; Quasi polka.
- 6 madrigalů pro smíšený sbor** (slova J. R. Pick, Rkp. 1978, „Lze zpívat i v malém obsazení/ Jednotlivé skladby lze transponovat dle úvahy sbormistra“) Nová podzimní, Křížem krážem, Malá osudová, Don don diri don don, Zář i stín, Netopíří co děláte.
- 60 národních písní v dvojhlasých úpravách** (dětský sbor, Rkp. ?).
- 7 invencí pro orchestr** (partitura, Rkp. „25. X. 1966“) Vivace; Andante; Prestissimo; Lento; Allegro sostenuto; Allegro con brio; Maestoso / 3 (picc), 2,3 (AltSax, bcl), 2-4, 3, 3, 1-Timp-Batteria-Arpa-Piano-Archi.

- 7 nápadů** pro violoncello a klavír (črty, Rkp. „10. 6. 71“) Andante; Allegro; Allegretto; Andante; Allegretto; Poco lento; Allegro.
- 7 nápadů** pro violoncello a klavír (Rkp. „10. 6. 71“) Andante; Allegro; Allegretto; Andante; Allegretto; Poco lento; Allegro.
- A když vy mě** (česká z České Rybné, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).
- A rock a my soul** (spirituál, Cl B + smíšený sbor, Rkp. ?).
- Ach laštovénka** (lašská-Sušil, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).
- Ach moja mamulko** (slezská z Bystřice u Jablunkova (Gelnar-Sirovátka, dětský sbor a capella, Rkp. ?).
- Amours, Amours** („Francie 15/16 stol.“, smíšený sbor, Rkp. ?).
- Amours.** La chanson francaise (XV-XVI siècle) (Rkp. „1973 / rev. 1994“).
- Argicagi Aderra** (baskická, dětský sbor a capella, Rkp. ?).
- Árie (Cavatina) Laurencie z 2. dějství opery Fuente Ovejuna.** Soprán a klavír (Rkp. ?).
- Azbuka** balada na slova A. S. Puškina pro vyšší hlas s doprovodem klavíru (Rkp. „22. 2. 1948“).
- Badinerie** (3 hlasy in C, T, B, Rkp. ?).
- Benátská noc** (Pavel Hanuš, zpěv a klavír, Rkp. ?).
- Běžící luna** mužský sbor na slova Oldřicha Mikuláška (Rkp. „1970, přeprac. 1980“).
- Běžící luna.** Mužský sbor (náčrt) (slova Oldřich Mikulášek, Rkp. ?).
- Come my little roving Tailor** (smíšený sbor, Rkp. ?).
- Čí je to děvče** (moravská, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).
- Čí s nebyl doma** (dětský sbor a klavír, Rkp. ?).
- Čtrnáctiletá** (J. R. Pick, zpěv a klavír, Rkp. ?).
- De gospel train** (smíšený sbor, Rkp. ?).
- Deck the hall** (velšská koleda); **Die Leineweber** (němec. lidová, dětský sbor a klavír, Xerox Rkp. ?).
- Divertimento pro dětský (dívčí) sbor** a capella (partitura + črty, Rkp. 1973, revidováno 1980) Allegro non troppo (Intrada); Moderato (Aria); Allegro (Scherzo-pizzicato).
- Dovolená** (Ilja Bureš, zpěv a klavír, Rkp. ?).
- Ejhle chasa naše** (moravská koleda); **Ejhle, chasa naše** (partitura - Cl B, VI, Vla, Cbs, Rkp. ?).
- Elegie na odchodnou** (klavírní výtah, Rkp. ?).
- Entre le boeuf et l'âne gris** une chanson do Noël. Coro misto (Rkp. „Okt. 94“).
- Fotbalová opera** (libreto J. R. Pick, klavírní výtah, Rkp. ?).
- Going to Boston** (smíšený sbor, Rkp. ?).
- Golden slumbers** (traditional, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).
- Happy end** (český text Erich Sojka, zpěv + akord. značky, Rkp. ?).
- Historický obraz.** Kantáta pro soprán, tenor, smíšený sbor a symfonický orchestr na texty českých středověkých anonymů a J. A. Komenského („Objednáno Českým hudebním fondem k příležitosti 40. výročí osvobození Československa sovětskou armádou.“, partitura + klavírní výtah + part sólistů, Rkp. „31. 3. 86 / rev. IX. 86“) Moderato; Allegro non troppo; Sostenuto; Allegro / 3 (2 picc), 2,3 (Bcl, EsCl), 2-4, 2,3, 1-timp- Bateria-vibrafon-celesta-xylofon-campanella-arpa-piano- archi.
- Já to vím** (zpěv a klavír, Rkp. ?).
- Jak se máme, co děláme** dětské sbory s klavírem (slova Erich Sojka, Rkp. „opsáno v Letařovicích 18. VII. 70“) Bez starosti; Rýma; Vztek; Strach; Smích; Usínání.
- Jaká je ta láska zlá** (chodská, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).
- Jaká je ta láska zlá** (Rkp. ?).
- Jedenáct kousků 0-1-2. prsty** pro violoncello a klavír (črta, Rkp. „10. 12. 74“).
- Jsem opuštěná sloj** (zpěv a klavír, Rkp. ?).

**K večeri cú v selo posti** (chorvatská, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Kde si bola** (slovenská, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).  
**Kde si bola** (slovenská, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Kdes, holubičko, lítala** (česká, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Když je doma Hortenzie** (J. R. Pick, zpěv a klavír, Rkp. ?).  
**Když jsem šel cestičkou k Sušici** (dětský sbor, klavír, Fl, Cl B, Rkp. ?).  
**Když jsme my spolu** (česká od Milevska a Ražic (Holas), dětský sbor a klavír, Rkp. ?).  
**Když se neusmíváš.** Tenor (soprán) a klavír (slova J. R. Pick, Rkp. ?).  
**Když sem rozmarýnku trhala** (česká z Chodska (Jindřich), dětský sbor a capella, Rkp. ?).  
**Kočár v oblacích** (J. R. Pick, zpěv + akord. značky, Rkp. ?).  
**Kočár v oblacích** (slova J. R. Pick, Rkp. ?).  
**Křížem krázem** ze 6 madrigalů pro smíšený sbor (slova J. R. Pick, sborová partitura, Rkp. ?).  
**Květiny bílé (Rusalka)** (A. Dvořák, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).  
**Kyčera Kyčera** (moravská, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**L'Heure exquise.** Coro misto (slova Paul Verlaine, Rkp. 1990 rev. 1993) Un pen agité, Leutemen, Gaiment).  
**La caña** (Andalusie, Möller II/8), **Bolero** (Möller II/12), **Popa dice că nu bla** (Rumunská, Möller II/326) (Rkp. Sólový hlas ?).  
**La Filadora** (katalánská, dětský sbor a capella, Rkp. ?).  
**Láska z musu** (Erich Sojka, zpěv a klavír, Rkp. ?).  
**Le Monde et La Vie** (slova Jules Verne, Rkp. ?) Le monde, La vie.  
**Le temps a laissé son manteau** (slova Charles D'Orléans, Rkp. „comp. 1973 / rev. 1994“).  
**Lenz kommt herbei** (Gregor Langius 1584, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**LES TROIS FINS D'AMOUR.** Poésie de Boris Cattier (1) et Jacques Prévert (2,3). Choeur D'Hommes (Rkp. „La transcription pour un choeur d'homme 5. 8. 1994“) Attente; Les chansons les plus courtes; Le lézard.  
**Letěla tudy labutě.** Cyklus písní na lidové texty pro soprán s doprovodem klavíru („Věnováno Svatavě Šubrtové“, Rkp. „červen 1981“) Ach, nevím, nevím; Zatmělo se mně slunečko; Kdybych tady byla; Letěla tudy labutě.  
**Ma fille, feud-tu un bonnet** (francouzská, dětský sbor a kytara, Rkp. ?).  
**Maďarská** (smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).  
**Malá rozloučení.** Cyklus klavírních skladeb („první verze byla z r. 1960“, Rkp. „23. 6. 82“) Molto moderato; Molto allegro; Lento noc sentimento; Allegro; Largo.  
**Margarite** (zpěv a klavír, Rkp. ?).  
**Märznacht** (Uhland, Johannes Brahms, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Matulu(a) moja** (polská, smíšený sbor a kytara, Xerox Rkp. ?).  
**Maypole song** („anglická 16. stol.“, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Maypole song** (anglická, dětský sbor a capella, Rkp. ?).  
**Měl jsem měl jsem** (moravská z Tovačova (Plicka), dětský sbor a capella, Rkp. ?).  
**Mila moja** (z Vojvodiny, dětský sbor a capella, Rkp. ?).  
**Milování bez vídání** (smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).  
**Milovníček** (úprava, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).  
**Mnoho žen jsem znal** (Erich Sojka, zpěv + akord. značky, Rkp. ?).  
**Modravá země** (zpěv a klavír, Rkp. ?).  
**Moravská balada d-moll pro varhany** (1. verze) (Xerox Rkp. „18. 11. 1988).  
**Moravská balada d-moll pro varhany** (2. verze) (Rkp. 1990).  
**Moravská balada pro varhany cis moll** (Rkp. „22. 7. 89“).  
**Moře mlčí** (J. R. Pick, zpěv + akord. značky, Rkp. ?).

- Multe lacrămî am vărsat** (moldavská-sedmihradská, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).
- Na cestě.** Mužský sbor (slova Hermann Hesse, přel. Hana Žantovská, Rkp. „12. 8. 67“).
- Něbuj se, Maryško** (Slezská, smíšený sbor, Rkp. ?).
- Nerovností** pro klavír (Rkp. 1974-83) Pochod smetáků; Nářek rusalek nad zaneřádnou Vltavou; Variace zpod Radhoště; Árie havlovického hejkala; Skoropolka pro náhodské dorostenky.
- Nezvalovský sešit** ( Rkp. ?, „Pořadí písní není nikterak vázané, lze vybírat a řadit písně dle úvahy. Doporučuji pouze, aby píseň Sbohem a šáteček byla vždy zpívána jako závěrečná.“) Osude, osude; Silvestrovská píseň; Zastesklo se mi; Písnička; Sbohem a šáteček.
- O marném štěstí** smíšený sbor na slova českého anonyma 18. století (Rkp. 28. 10. 86, „Vytvořeno na objednávku Českého hudebního fondu“).
- O weel may the keel row** (smíšený sbor, Xerox Rkp. ?).
- Odcházíš milý můj.** Zpěv a klavír (Rkp. ?).
- Odysseus král** (J. R. Pick, zpěv + akord. značky, Rkp. „Vytvořeno na objednávku ČHF 1979“).
- Oh, soldier** (smíšený sbor, Rkp. ?).
- Oj chmielu chmielu** (polská, smíšený sbor, Rkp. ?).
- Opera o chatě** (libreto J. R. Pick, partitura, Rkp. „28. 11. 74“) 2,1,2,1-2,2,1,1-Timp-Batteria-Vibrafon-Chit. Bassa-Piano-Archi.
- Ore šohaj.** Soprán a klavír („Poláček“, Xerox Rkp. ?).
- Ouvertura C dur** (partitura, Rkp. „25. 5. 53“) 2 (picc),2,2,2-4,3,3,1-Timpani-Batteria-Arpa-Piano-Archi.
- Pan Autostop** (zpěv a klavír, Rkp. ?).
- Píseň o bílém klu** (zpěv + akord. značky, Rkp. ?).
- Poeple** (Jule Styne, klav. part, Rkp. ?).
- Pohádka** (Jiří Orten, zpěv a klavír, Rkp. ?).
- Probud' se má milá ze sna** (česká ze Sborov u Plánice (Holas), dětský sbor a capella, Rkp. ?).
- Před západem.** Smíšený sbor (slova Vítězslav Nezval, Rkp. 5. 9. 1962).
- Přiletěla vrána** (česká z Plzeňska (Bradáč), dětský sbor a klavír, Rkp. ?).
- Půjdem spolu** (partitura – Cl B, Vl, Vla, Cbs, Rkp. ?).
- Půjdem spolu do Betléma** (sborová partitura, Rkp. ?).
- Radujme se ....společně** (smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).
- Revoluční předehra** (partitura, Rkp. ?) 3 (picc),2,3 (bcl), 3 (bfg)-4,3,3,1-Timp-Batteria-Arpa-Piano-Archi.
- Roční rozmary.** 5 (6) smíšených sborů a capella (slova Václav Fischer, Rkp. 1973, „Jihlavská soutěž vokální tvorby 1973/4“) Prosba za déšť, Léto, Zimní krajina, Jarní, Podzimní, Vyznání slunci.
- Rosa pade** (z Hercegoviny, dětský sbor a capella, Rkp. ?).
- Rukavička** (J. R. Pick, zpěv a klavír, Rkp. ?).
- Sadem děvče vodu neslo** (maďarská, český text Erich Sojka, dětský sbor a klavír, Rkp. ?).
- Sally Anne** (smíšený sbor, Rkp. ?).
- Sapientia saeculorum** cyklus 6 dětských (dívčích) sborů na slova Ovidia, Horatia a Cicerona a capella (Rkp. ?, „Poznámky: a) Sbory lze transponovat dle uznání sbormistra. / b) Dynamika je pouze naznačena a dle úvahy sbormistra nemusí být dodržena. / c) Hlasy necht' se nedělit mechanicky, ale tak, aby se vždy dospělo k vyrovnanému zvuku. / d) sbory lze provádět též v ženském nebo mužském obsazení.“).
- Sbohem a šáteček** z cyklu „Nezvalovský sešit“. Bas a klavír (Rkp. ?).

**Sbohem a šáteček.** Alt a klavír (Rkp. ?).  
**Scherzo pro klavír** (Rkp. ?) Molto allegro.  
**Sialem proso** (polská, dětský sbor a capella, Rkp. ?).  
**Sloužilo děvče** (Fl, Cl B, Cor 1-2, Cbs, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Sloužilo děvče** (smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).  
**Sluníčko za hory zachází** (dětský sbor, klavír, Fl, Cl B, Rkp. ?).  
**Smutná** (Památce J. T.). Dětský sbor a klavír (slova Erich Sojka, Rkp. „srpen 70“).  
**Som, som, som w stawie rybecky** (polská, dětský sbor a klavír, Rkp. ?).  
**Sonáta pro klavír** (Rkp. 1949-1950) Allegro molto; Andante semplice; Vivace.  
**Sonáta pro klavír na 4 ruce** (črty, Rkp. ?) Moderato; Allegro.  
**Sonatina pro akordeon** (črta, Rkp. 1978) Allegro; Moderato; Allegro.  
**Sonatina pro akordeon** (Rkp. 1978) Allegro; Moderato; Allegro.  
**Sonatina pro dechový kvintet** (klavírní výtah, Rkp. „červen 1949“) 1. –; 2. Andante; 3. Allegro capriccioso.  
**Sonatina pro dechový kvintet** (Rkp. „červen / instr. září 1949).  
**Sonatina pro flétnu a klavír** (klavírní partitura + sólový part, Rkp. „květen 1949“) Allegro risoluto; Andante; Presto.  
**Sonatina pro housle a klavír** (Rkp. 1979) Allegro non troppo; Moderato; Allegro non troppo.  
**Starej mamke zomrzal cigaň** (dětský sbor a klavír, Rkp. ?).  
**Stříbrná trubka – valčík** (zpěv a klavír, Rkp. ?).  
**Suita in G** pro dva C nástroje v rozsahu des1-d3 a klavír („Vytvořeno na objednávku Českého hudebního fondu“, Rkp. „28. 4. 73“) Allegretto; Poco lento; Allegretto; Allegro non troppo.  
**Suita ve starém slohu** (Xerox Rkp. ?) Allegro moderato; Moderato; Allegretto; Allegro non troppo.  
**Sunce Jarko** (slovinská, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Svátek zvířátek.** Zpěv a klavír (slova Václav Fischer, Rkp. 1982).  
**Svět na ruby** (J. Ježek, smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).  
**Symfonie B-dur** (partitura, Rkp. „30. V. 55“) Largo; Allegro ma non troppo; Lento; 3 (picc), 3, 3 (bcl), 3 (cfg)-4, 3, 3, 1-Timpani-Batteria-Arpa-Piano-Archi.  
**Šzilvás fáv gyászbanvan** (dětský sbor a klavír, Rkp. ?).  
**Šest kamarádů** (J. R. Pick, zpěv a klavír, Rkp. ?).  
**Šla Nanynka do zelí** (smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).  
**The Crow-Fish Man** (smíšený sbor, Rkp. ?).  
**This little babe** (smíšený sbor, Rkp. ?).  
**To naše stavení** (lidová, zpěv a klavír, Xerox Rkp. „19. 3. 95“).  
**Too late** (tradicional); **Racek** (irská); **Mary had a Baby** (tradicional, smíšené sbory, partitura Rkp. ?).  
**Třeboňský valčík** pro klavír (Rkp. ?).  
**Tři dětské písně** na slova Františka Halase a Jaromíra Seiferta pro střední hlas s průvodem klavíru (Rkp. „červenec-září 1949“) Před usnutím (František Halas: Ladění); Velikonoční (František Halas: Ladění); Píseň o jízdě na kolenou (Jaroslav Seifert).  
**Uai Tudiemed** (litevská, dětský sbor a capella, Rkp. ?).  
**Ůt i vār hage (2)** (švédská, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Ůti wor hage (1)** (švédská, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Už sa fašang kráci.** Slovenská lidová – smíšený sbor (Rkp. ?).  
**Už se stmívá** (zpěv a klavír, Rkp. ?).  
**V dobrém jsme se sešli aneb Šenkýřko nalej nám! Pět českých pijáckých písní Svatoborům** (smíšený sbor a capella, Xerox Rkp. ?).

**V domě straší duch** (Jaroslav Ježek, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Vernisáž** (J. R. Pick, zpěv + akord. značky, Rkp. ?).  
**Verše psané na vodu** (japonská pětiverší) pro ženský sbor (Rkp. 4. 11. 1961).  
**Violoncellový koncert** (partitura, Rkp. 1955-1956) Adagio, Allegro ma non troppo; Adagio; Allegro / 2 (picc), 2, 2, 2-4, 2, 3, 1-Timp-Batteria-Solo Vlc-Archi.  
**Vivat musica** (klav. part, Rkp. ?).  
**Vivat musica** (skica) (partitura, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Vůně domova.** 4 smíšené sbory na slova Václava Fischera (Rkp. 1987) Za sedmero horami, Pozdní kvítek, Dětský mlýnek, Vůně domova.  
**Vzkaz milému** dívčí sbor na lidový text („Pro národní soutěž sborů SPgŠ Litomyšl 89“, Rkp. „11/8 89“).  
**With a smile and the song** (smíšený sbor, partitura, Rkp. ?).  
**Wohlauf in Gottes schöne Welt** (von Franken, smíšený sbor partitura, Rkp. ?).  
**Wolcum yole!** (B. Britten, smíšený sbor, Rkp. ?).  
**Ye maids of Helston** (anglická, dětský sbor a klavír, Rkp. ?).  
**Zabouchnutá vrátka – polka** (Jiří Prošek, zpěv a klavír 2 ms, Rkp. ?).  
**Zahrajte tu mou...** („Lidové písně pro Šumperk“, dětský sbor a klavír, Rkp. ?).  
**Zakukala kukulěnka** (dětský sbor a klavír, Rkp. ?).  
**Zlaté pobřeží** (zpěv a klavír, Rkp. ?).  
**Zrcadlení.** Dětský sbor a klavír (slova ?, Rkp. ?).  
**Žal' žal'** (východoslovenská, smíšený sbor, Rkp. ?).

Archiv Sušického dětského sboru (zpracoval Jan Zdeněk):

**Babylons Falling** (spirituál, Rkp. ?, 3 hlasy, cl, pf).  
**Der sad katte** (dánská, Rkp. 1995, 3 hlasy, fl, vl, pf).  
**Die Leineweber** (německá, Rkp. ?, 2 hlasy, zvonkohra, pf).  
**Chodský koledy** („Sušickým Včelkám“, Rkp. 1994, 1-3 hlasy, dudy, klarinet, viola)  
 Obsah: Na mú praudu; Novjiny iste; My stáváme Koledníci vo půlnoci; Vávro, nespji.  
**Jarní směska,** jarní lidové písně pro dětský sbor a klavír („Pro Sluníčka SDS“, Rkp. 1995)  
 Obsah: Cibulěnka, Okolo Třeboně, Pásla ovečky, Žezuličko, Travička zelená.  
**Když jsem já šel po mezi** (česká, Rkp. 1991, 2 hlasy, 2 fl, vl, pf).  
**Kozjol** (ruská, Rkp. ?, 3 hlasy, pf).  
**Pět ptačích písniček** pro přípravky SDS (Rkp. 1996) Obsah: Chitil jsem slepičku; Letěla husička; Vejr, vejr; Vyletěli dva holoubci; Za tou naši stodoličkou.  
**Petrovický zámek** (česká, Rkp. ?, 4 hlasy, pf).  
**Podzimní lidové písně** pro dětský sbor a klavír (Rkp. 1994) Obsah: Prší, prší; Letěla husička; Zelení hájové; Bude zima.  
**Vánoční suita** (Rkp. 1996, 1-2 hlasy, klavír, 2 flétny) Obsah: Vzhůru, pacholátka; Běhá prstýnek; Jede sedlák do lesa; Den přeslavný; My všichni se radujeme.  
**Zahrajte ně na husličky** (moravská, Rkp. ?, 1 hlas, 2 fl, pf).

Šumperský dětský sbor (zpracovala Petra Veberová):

**3 staročeské duchovní kantilény** (Rkp. srpen 1991) Části: Vigilanter melodum; Mater sancrissimi; Danielis prophethia).  
**A čo koho** (slovenská, Rkp. ?).  
**Ach, laštověnka** (lašská, Rkp. ?).  
**Divné je to** (Rkp. ?)  
**Chytré srnky** (Václav Fischer, Rkp. ?).  
**Kdě si bola, Ore šohaj** (ze Slovácka, Rkp. ?).

**Nechudž kole vody** (slezská, Rkp. ?).

**Písnička pro nás** = Kníže ztratil brýle (Rkp. ?)

**Šest dívčích sborů** (J. R. Pick, Rkp. ?).

**Tři dětská tercetta** (Vítězslav Nezval, Rkp. „Opsáno 4. 6. 73 M.R.“) Obsah: Vločky; Jaro nám nastává; Šiji, šiji hvězdný šat.

**Už sa fašang kráci** (slovenská, Rkp. ?).

Archiv Českého rozhlasu poskytuje následující materiál:

**Elegie na odchodnou, koncertní árie pro soprán a komorní orchestr**

autor textu Ovidius, překlad Sojka, Erik nar.1922

Obsazení: S solo, 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2cor, trb, timp, perc, arp, archi

Materiál: partitura, klavírní výtah

Durata: 21´

**Fotbalová opera**

libreto Pick, Jiří Robert 1925 – 1983

Obsazení: voc soli, coro masch, 2fl picc, 2fl, ob, 2cl, fg, 2cor, 2trb, tbn, tb, perc, pfte, chit b, archi

Materiál: partitura, hlasy

Durata: 55´

**Nejkrásnější hlava, píseň pro alt a malý orchestr**

autor textu Sojka, Erik nar.1922

Obsazení: voc solo, 2fl, cl, 2trb, tb, timp, perc, cel, pfte, archi

Materiál: partitura, hlasy

**Odcházíš milý můj pro zpěv a malý orchestr**

autor textu Hraše, Jiří nar.1930

Obsazení: voc solo, 2fl, 4cl, 3trb, tbn, perc, ac, chit, archi

Materiál: partitura, hlasy

**Odpoledne v ZOO, symfonická suita pro děti**

Obsazení: fl, ob, cl, fg, cor, trb, tbn, timp, perc, arp, pfte, archi

Materiál: partitura, hlasy

Durata: 13´

**Pohádka, píseň pro střední hlas a orchestr**

autor textu Pick, Jiří Robert 1925 – 1983, upravovatel Marat, Zdeněk nar.1931

Obsazení: voc solo, fl, ob, 2cl, cor, arp, cel, chit, archi

Materiál: partitura, hlasy

**Suita ve starém slohu pro orchestr**

Obsazení: 2fl, ob, 2cl, fg, 2cor, trb, perc ad lib., archi

Materiál: partitura

**II. symfonie**

Obsazení: fl picc, 2fl, 2ob, cor ingl, 2cl, cl b, 2fg, cfg, 4cor, 3trb, 3tbn, tb, timp, 4perc, arp, pfte, archi

Materiál: partitura

Durata: 36´

**II. komorní symfonietta**

Obsazení: 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, cor, perc, archi

Materiál: partitura

Durata: 20´

**III. symfonietta pro komorní orchestr**

Obsazení: 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2cor, 2trb, timp, perc, archi

Materiál: partitura

**Sinfonietta giocosa pro orchestr**

Obsazení: 2fl, 2ob, 2cl, 2fg, 2cor, 2trb, timp, archi

Materiál: partitura

**Šest tanečních fantazií pro orchestr**

Obsazení: 3fl/fl picc, 2ob, cor ingl, 3cl, 2fg, Asax, Tsax, 4cor, 3trb, 3tbn, tb, timp, vibf, chit, 3perc, arp, archi

Materiál: partitura, hlasy

Durata: 20´

**Štěstí, fox pro zpěv a orchestr**

autor textu Lichý, Saša 1925 – 1986

Obsazení: voc solo, 2fl, 4cl, 3trb, tbn, perc, ac, chit, archi

Materiál: hlasy

**U rybníka, valčík pro soprán, smíšený sbor a instrumentální skupinu**

autor textu Bureš, Ilja

Obsazení: S solo, coro misto, pfte, cb, fl, ob, cl, fg, cor, perc, arp, cel

Materiál: partitura, hlasy



## Notová vydání (samostatné tisky, sbírky, sborníky)

- 10 lidových písní** v úpravách pro smíšený sbor (Ústav pro kulturně výchovnou činnost: Praha, 1988) Obsah: Ach, mamičko, mamko – moravská; Čí je to děvče – moravská; Počúvaj, počúvaj – moravská; Ej, toč sa, děvče, toč sa – moravská; Škoda Ťa, synečku – moravská; Lečala rybička – slezská; Ach, moja mamulko – slezská; Co mně miły, co daruješ – slezská; Želone, modre ořešy – slezská; Něbuj še, Maryško – slezská.
- 2×10.** Klavírní skladby pro menší i větší pianisty (Panton: Praha, 1982) Obsah I: Veselá; Prosebná; Zvídavá; Hopsavá; Radostná; Taneční; Tajemná; Bolestná; Pochodová; Rozmarná. Obsah II: Humoreska; Smutná toccatina; S dobrou náladou; Bludičky; Škádlení; Smutný zpěv; Groteska; Vzpomínání; Evičce do památníku; Vítězný běh.
- 5 smíšených sborů** na slova J. R. Picka (ČHF: Praha, 1977) Obsah: Nepodařený den; Tyran podzim; 33° celsia; Chřipka; V Praze k večeru.
- 6 duettin** pro dvoje housle (Supraphon: Praha, 1988).
- 6 madrigalů pro smíšený sbor** (text J. R. Pick, ČHF: Praha 1981) Obsah: Nová podzimní, Křížem krážem, Malá osudová, Don don diri don don, Zář i stín, Netopíři co děláte.
- Ať odpoví** (Jaroslav Seifert) In: *Mládoucí svět*. Sborník písní k VIII. světovému festivalu mládeže v Helsinkách, k XII. sjezdu KSČ a k 45. výročí Velké říjnové socialistické revoluce (Edice Zpěvy dnešních dnů, Panton: Praha, 1962).
- Ať svět se roztančí.** Dětské sbory s průvodem klavíru (Panton: Praha, 1985) Obsah: Ať svět se roztančí (Václav Fischer); Blahopřání (Ilja Bureš); Rekviem za Lidice (Václav Fischer); Na táboře (Václav Fischer); Dívka u vodopádu (J. R. Pick); Brusič mráz (Zdeněk Kriebel); Setkání v horách (Erich Sojka); Řeka a les (Erich Sojka); Budeme si hrát (Erich Sojka).
- Čáry, máry, fuk** (Ivo Fischer) In: *Zpíváme se Sušickým dětským sborem*. VIII. repertoárový sborník (Informační centrum dětského sborového zpěvu: Olomouc, 1991).
- České a moravské národní písně.** Zpěv a klavír (Český Rozhlas: Praha, 2006) Obsah: Škoda Ťa synečku; Měla jsem já milovnička; Ore šohaj (S); Louka široká; Počúvaj počúvaj; Což ten slavíček; Miletínští sousedi; Či's něbyl doma (S); Probud' se můj milý ze sna; A když vy mě má panenka nechcete; Ore šohaj (A); Či's něbyl doma (A); Měla sem synečka; Aj spívá spívá slavíček; Nepůjdu já; Hodonickou cestou; Náchodský zámeček; Pásla ovečky.
- Dětské sbory** (Supraphon: Praha, 1986) Obsah: Svátek zvířátek (Václav Fischer); Mlsoun (Erich Sojka); Poprvé na brigádu (J. R. Pick); Když v Táboře pod bukem (J. R. Pick); Meteorologická (J. R. Pick); Jak se máme, co děláme cyklus písní na texty Ericha Sojky (Bez starosti; Rýma; Vztek; Strach; Usínání; Smích); Veselá teorie cyklus písní na texty Ericha Sojky (Stupnice; Bé; Kříže; Tečky; Piano a forte; Pauzy).
- Hradba** smíšený sbor na slova N. Guilléna (překlad L. Čivný, partitura, ČSRo ?).
- II. Sinfonia.** Partitura (Panton: Praha, 1964).
- Ivánkova zvířátka, strašidla a prasátka** (Panton: Praha, 1969).
- Letěla tudy labutě.** Cyklus písní na texty lidové poesie pro soprán a klavír (Panton: Praha, 1988<sup>1</sup>; Český rozhlas: Praha, 2006<sup>2</sup>) Obsah: Ach, nevím, nevím; Zatmělo se mně sluncečko; Kdybych já tam byla; Letěla tudy labutě.
- Lidové písně** pro dětský sbor s průvodem klavíru a dalšího sólového nástroje (Okresní kulturní středisko v Tachově, 1977); Dyž jsem já šel, Sloužilo děvče, Andulko hubinko, Třeboňský hodiny, U sušena dobra voda, Holianský prátí, Náchodský zámeček, Našel sem jo pytlíček, Koupala se Fridolínka, Zakukala kukulénka, Keď sem išiel z Hodonína, Letí letí pták, Měla sem synečka, Co je po studýnce, Louka

- louka, Byť přelo jen se lilo, Po dolině tichý vítr povívá, Takhle v Rokycanech, Pásla vovečky, Nepůjdu já.
- Lidové písně. 2. díl** pro dětský sbor s průvodem klavíru a dalšího sólového nástroje (Městské kulturní středisko v Tachově a Tachovský dětský sbor, 1981).
- Lustige Musiktheorie** für einstimmigen Kinderchor und Klavier (Merseburger Verlag, 1978).
- Mlsoun** (J. R. Pick), **Louže** (J. R. Pick) In: *Krásna jednohlasu*. Sborník jednohlasých písní s doprovodem pro dětský sbor (sestavili Alois Motýl a Jaroslava Macková, ARTAMA: Praha, 2003).
- O marném štěstí** smíšený sbor na slova českého anonyma 18. století (ČHF, Praha, 1986).
- Pětiprsté písničky** (J. R. Pick, Svátky písní Olomouc: Olomouc, 1973).
- Písničky pro našeho pejška** (výběr z cyklu) In: *Notový sborník* (Svátky písní Olomouc a ČHF: Olomouc, Praha, 1992) Obsahuje: Štěkavá; Je je je je je je; Pejsek a ovečky; Vítání štěňátek.
- Prosté melodie** pro housle a klavír (rev. Jiří Tomášek a Eliška Kleinová, Panton: Praha, 1981) Obsah: Fanfára; Ukolébavka; Pochod; Vzpomínka; Žákovská píseň; Vysloužilý kolovrátek; Veselá jízda; Nerozhodná odpověď; Starobylá; Škatulata, hejbejte se!; Taneček; Polka.
- Sborník skladeb Miroslava Raichla** (editor Jindřiška Závodná, Svátky písní Olomouc: Olomouc, 1990).
- Sedm nápadů** pro violoncello a klavír (rev. Mirko Škampa a Vlasta Škampová, Supraphon: Praha, 1981) Části: Andante; Allegro; Allegretto; Andantino; Allegretto; Allegro.
- Sedm písniček jako rybiček**. Cyklus písní na texty Václava Fischera (Části: Píšťalka; Kolovrátek; Hříby; Vlaštovky; Slunečnice; Tam v dálkách; Mlýnek), In: *Zpíváme se Sušickým dětským sborem*. VIII. repertoárový sborník (Informační centrum dětského sborového zpěvu: Olomouc, 1991).
- Senoseč** (Bohuslava Vahalíková) In: *Sborový repertoár – Dívčí (dětské) sbory* (sestavil Jan Ledec, SHV: Praha, 1962).
- Sonáta pro klavír na čtyři ruce** (Supraphon: Praha, 1984) Části: Moderato; Allegro.
- Sonatina pro akordeon** (rev. Václav Riedlbauch, Supraphon: Praha, 1984) Části: Allegro; Moderato; Allegro.
- Svátek zvířátek** (Václav Fischer) In: *Sborník vítězných prací* (JDS Jirkov: Jirkov, Olomouc, 1982).
- Šest dívčích sborů** (J. R. Pick) In: *Zpíváme s Radostí*. VI. repertoárový sborník (Informační středisko dětského sborového zpěvu: Olomouc, 1989).
- Třesky plesky Jendy Bendy** (JDS Jirkov: Jirkov, 1972).
- Tři konce lásky (druhá část)** pro ženský sbor (Cantus 1/2008, notová příloha)
- Tři lesní písničky** (Olomouc, 1972).
- Tři malé pohádky** pro dětský sbor s doprovodem klavíru na texty Václava Fischera (JDS Jirkov: Jirkov, 1973) Obsah: O Budulínkovi; Dábelská; O kohoutkovi a slepičce.
- Verše psané na vodu** (Japonská pětiverší) pro ženský sbor (ČHF: Praha, 1971).
- Východočeské tance. Chodské písně**. Harmonikový repertoár 10 (Orbis: Praha, 1952).
- Vyprávění o Janičkovi a Aniče** balada se šťastným koncem o šesti částech na slova lidové poezie (Svátky písní Olomouc: Olomouc, 1980).
- Vzkaz milému**. Dívčí sbor na lidový text (ČHF: Praha, 1989).
- Zahrajte tu mou...** Pásmo lidových písní pro dětský sbor a klavír (IPOS–ARTAMA a Šumperský dětský sbor, 1997).

## Gramofonové nahrávky Raichlových děl

- Divertimento pro komorní orchestr** (Praha : Panton, 1988) Jihočeský státní orchestr České Budějovice, řídí Jaroslav Vodňanský / Obsah: Máchův Otmar: Eiréné; Novák, Pavel: Komorní symfonie pro 10 smyčcových nástrojů; Zahradník, Zdeněk Dva monology Julie pro soprán a komorní orchestr na text W. Shakespeara.
- II. sinfonia** (Musica nova Bohemica et Slovenica, sv. 19; Praha: Supraphon, 1963) Symfonický orchestr Čs. rozhlasu, řídí Alois Klíma.
- Symfonieta pro komorní orchestr** (Praha: Panton, 1983) Dvořákův komorní orchestr (čes.komorní orchestr) Rozpis: Štěpánek, Jiří: Proměna pro klavír, komorní orchestr a bicí nástroje.

## Přílohy

Č. 1: Dům kde Raichl prožil dětství



Č. 2: Maturitní (1948)



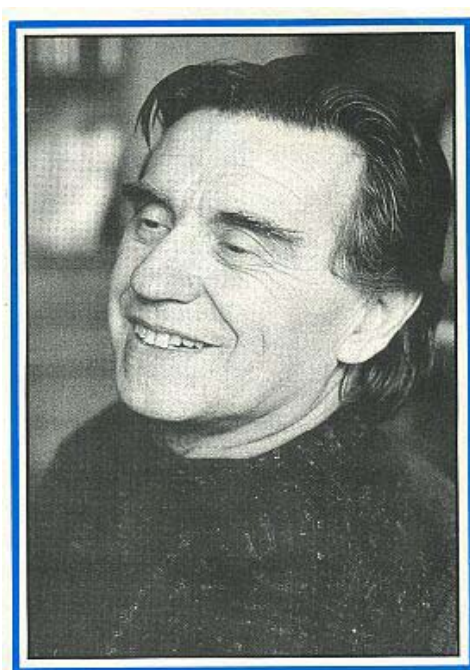
Č. 3: První svatba s Vlastou Šabachovou (21. leden 1956)



Č. 4: Se syny Janem a Jiřím (konec 60. let)



Č. 5: Jedna z oficiální fotografií (80. léta)



## Anotace magisterské diplomové práce

*Jméno a příjmení autora:* Eduard Paseka

*Název instituce:* FF UP, Katedra muzikologie

*Název diplomové práce:* Život a charakteristika kompozičního stylu skladatele Miroslava Raichla

*Title of a work:* Miroslav Raichl: The life and characteristic of his compositional style

*Vedoucí diplomové práce:* prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.

*Rok obhajoby:* 2010

*Počet znaků:* 181 734 (včetně mezer)

*Počet příloh:* 3 s.

*Počet titulů použité literatury:* 70

*Anotace diplomové práce:*

Badatelským záměrem bylo soustředění pokud možno co nejvíce materiálů (literatura, prameny, výpovědi), které se po náležitém zpracování a zhodnocení staly základem ke kompletaci pokud možno co nejúplnější Raichlovy biografie. V druhém plánu se pak zabývá popisem a zběžnou hudební analýzou vybraných Raichlových skladeb, které se snaží nejenom zasadit do doby svého vzniku, ale i do rámce další Raichlovy tvorby.

*Klíčová slova:* Miroslav Raichl, hudební skladatel, hudební pedagog, dějiny hudby, hudební analýza

*Annotation:*

The aim of the research was the concentration of all material available (literature, sources, testimonies) – as much as possible – that after proper processing and assessment represents the basis necessary for completing biography, as detailed as can be, of Miroslav Raichl. At the second level the thesis deals with description and basic musicological analysis of Raichl's works. They are put in the context of the period of their creation as well as in the framework of Raichl's work at all. The thesis offers also small probe into the reception of Raichl's work in our country.

*Keywords:* Miroslav Raichl, composer, music educator, history of music, musical analysis