

# Našim čtenářům a autorům

**Časopis Hudební výchova** je již po léta periodikem odborné hudebně pedagogické veřejnosti, publikační platformou, kde si lidé se stejným nebo podobným profesním zaměřením sdělují a vyměňují své odborné poznatky a praktické zkušenosti. Dříve narození čtenáři i přispěvatelé vědí, že časopis má 55 let starou historii a že během své existence několikrát změnil název (Hudební výchova, Estetická výchova), periodicitu (4 – 10x ročně), vydavatele (SPN, UK Praha – Pedagogická fakulta) a samozřejmě i vedoucí redaktory a složení redakční rady. Od roku 1992 se časopis stal čtvrtletníkem a až dosud nese název Hudební výchova. Jeho vydávání se ujala Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, garantem odbornosti se stala pražská katedra hudební výchovy. Časopis byl a je vydáván za významné finanční spoluúčasti **Nadace Českého hudebního fondu**.

Podobně jako jiné odborné časopisy, také časopis Hudební výchova je v současné době vystaven zostřeným hodnotícím kritériím, vyvolaným celosvětovými tendencemi nalézt základní měřítko pro úroveň vědecké práce. Tímto měřítkem se stává citovanost a citační analýza (oblast bibliometrie), jež zkoumá a kvantifikuje vztahy mezi dokumenty a autory. Zjišťování ohlasů práce u odborné veřejnosti (citační index, citační registr) má za následek zavedení tzv. impakt faktoru (faktoru vlivu, dopadu), tj. ukazatele sledovanosti časopisu a významu konkrétních titulů. Publikační činnost v zahraničí je uznávána tehdy, realizuje-li se v impaktovaných časopisech. Podmínkou pro udělení impakt faktoru je publikování v angličtině a sledovaný citační index na základě provedené citační analýzy v ISI, tj. Institute of Scientific Information (v roce 1992 tento institut přešel pod Thomson Business Information, v roce 1997 pak vznikla internetová modifikace Web of Science (WOS)).

Protože drtivá většina českých odborných časopisů není schopna (zejména z finančních důvodů) získat statut impaktovaného periodika, odborný poradní orgán vlády České republiky Rada pro výzkum

a vývoj řešil situaci stanovením podmínek pro zařazení odborných časopisů do **Seznamu recenzovaných neimpaktovaných periodik**, tj. periodik, jímž sice není přidělen výše zmíněný impakt faktor, ale publikační činnost v těchto časopisech je uznávána jako kvalitní prezentace výsledků výzkumu a vývoje.

Čtenáři časopisu Hudební výchova si možná v tomto okamžiku kladou otázku, proč toto periodikum není zatím zařazeno v **Seznamu**, který Rada schválila a uveřejnila v červnu 2008 (ostatně z celé řady u nás vydávaných hudebních časopisů byla zatím zařazena do seznamu recenzovaných neimpaktovaných periodik pouze Hudební věda, vydávaná Etnologickým ústavem AV ČR). V okamžiku vyhlášení soutěže (únor 2008) Hudební výchova splňovala jen některá z kritérií, stanovených Radou. Hlavní příčinou byla dosavadní profílace časopisu a léty ustálená forma.

## **Radou sledovaná kritéria:**

- pravidelnost vydávání
- internetová prezentace
- mezinárodní ediční konvence (bibliografické citace, abstrakta)
- v angličtině – názvy článků, anotace, klíčová slova, úplné adresy autorů, uvedeny e-mail
- publikování článků nejen domácích, ale i zahraničních autorů
- nadpoloviční převaha vědeckých statí vycházejících z vlastních výzkumů nebo původních přehledových studií
- v redakční radě více jak polovina externích členů (včetně mezinárodních členů)
- posuzování rukopisů dvěma nezávislými recenzenty
- podíl vydaných statí musí být v průměru menší než 0,7 ze všech statí zaslaných redakci k publikování

V následujícím půlroce redakce Hudební výchovy podnikla kroky, které by při zachování základní profílace časopisu umožnily přihlásit se do dalšího kola soutěže (únor 2009). Na adrese <http://www.pedf.cuni.cz/hudebnivychova> byly založeny in-

ternetové stránky časopisu, od čísla 3 roku 2008 uvádíme u stěžejních studií anotace a klíčová slova s překladem do angličtiny, kontakty na autory, umožňující další diskusi k řešeným problémům, rukopisy základních článků jsou posuzovány dvěma nezávislými recenzenty z různých pracovišť, redakční rada byla posílena i o mezinárodní členy ze Slovenska (doc. Mgr. art. Irena Medňanská, Ph.D., prof. PaedDr. Eva Michalová, CSc., prof. Belo Felix, Ph.D., prof. PhDr. Eleonóra Baranová, CSc.), z Rakouska (Univ. Prof. Mag. Dr. Franz Niermann) a SRN (Prof. Dr. Carola Schormann). Pomocnou ruku v tomto směru podal Visegrádský hudební tým, složený především z vysokoškolských pedagogů ze čtyř sousedících zemí, který na svém letním zasedání v Praze loňského roku zařadil na program mezinárodního jednání i aktuální problémy současných hudebních periodik, hlavně pak časopisu Hudební výchova. Musíme však řešit i otázky ekonomického rázu. Nedostatek finančních prostředků se promítl v současné době do skutečnosti, že od čísla 1 roku 2009 nejsou přispěvatelům hrazeny autorské honoráře. Doufáme, že autoři pochopí situaci a neopadne jejich zájem o publikování v našem časopise (ostatně v zahraničí je toto běžné – vládne zde filozofie, že odměnou za vynaloženou práci je publikace jejích výsledků).

Je více než zřejmé, že k úspěšné existenci našeho periodika potřebujeme **spolupráci nás všech** – autorů článků, redakční rady a v neposlední řadě též široké čtenářské obce, která zahrnuje spektrum učitelů od mateřských škol přes školy střední a po vysokoškolské pracovníky včetně doktorandů, zaměřené na různé oblasti vědeckovýzkumné činnosti. Aby každý z těchto čtenářů našel v časopise to „své“, byli bychom rádi, kdyby se v čísle objevovaly i nadále příspěvky reagující na aktuální otázky přestavby hudebního školství, závěry současných výzkumů, metodické podněty pro hudebněvýchovnou práci, osobní zkušenosti autorů s výukou hudební výchovy na různých typech škol (*doplňně o anotaci a klíčová slova v češtině*

a v angličtině a kontakty na autory), údaje o zajímavých hudebně pedagogických akcích, medailónky významných jubilejících osobností, recenze vycházejících monografií apod. Podělte se o tyto informace s hudebně pedagogickou veřejností a publikujte ... **chceme-li** odborný časopis pro odbornou veřejnost, **musíme** psát a sdělovat ... to jsou „spojené nádoby“. Uvěřejňujeme též podněty ze zdařilých

studentských či doktorandských prací, postřehy ze zahraničních stáží, autorské počiny v písňové tvorbě pro děti apod. Výtvarné zpestření odborného textu zajišťují povětšinou dětské kresby (*zasílejte je redakci k opublikování s udáním školy, jména a věku dítěte, využijte příležitost celostátně prezentovat Vaši školu*).

Doufáme, že se nám společnými silami podaří vytvořit časopis, který by zůstal

základním periodikem odborné hudebně pedagogické veřejnosti, řešil i nadále široké spektrum otázek hudebně pedagogické teorie a praxe a přitom získal renomé uznávané publikační platformy jak v České republice, tak ve střeoevropském regionu.

Za redakci časopisu Hudební výchova  
Hana Váňová,  
vedoucí redaktorka

## Sbory Petra Ebena pro dětské interprety

Stanislav Pecháček

**Anotace:** Ebenova sborová tvorba pro děti, čítající 15 cyklů z 50. až 70. let, zahrnuje širokou škálu mimohudebních témat a nálad, vesměs blízkých a srozumitelných i dnešní nejmladší generaci. Používá různých kompozičních prostředků, rozprostírá se od jednohlasých popěvků až k náročným skladbám koncertním. Většina z ní je přístupná i středně vyspělým školním sborům.

**Klíčová slova:** Petr Eben, sborový zpěv, dětský pěvecký sbor, písně pro děti.

**P**etr Eben (1929–2007) by v lednu letošního roku oslavil své osmdesáté narozeniny. Jako jeden z největších českých skladatelů druhé poloviny 20. století patřil již za svého života vedle A. Dvořáka, L. Janáčka a B. Martinů k nejznámějším a nejčastěji prováděným a vydávaným českým skladatelům v cizině. Je autorem stovek instrumentálních i vokálních skladeb všech forem, druhů a žánrů, mezi nimiž tvoří nezanedbatelnou součást tvorba určená dětským zpěvákům. V následujícím textu chceme čtenářům přiblížit tu část Ebenova sborového díla, jež je určena dětským pěveckým sborům různých věkových kategorií a je svou náročností dostupná většině sborů školního typu.

Tvorbě pro dětské sbory se Petr Eben věnoval pravidelně v prvním čtvrtstoletí své skladatelské činnosti. V rozmezí let 1953 až 1977 zkomponoval celkem 15 dětských sborových cyklů a několik dalších jednotlivých skladeb na verše českých básníků, mezi nimiž dominuje poezie Václava Fischera. V 80. letech a ještě zásadněji po roce 1989 skladby pro děti ze spektra Ebenových kompozičních aktivit mizí, neboť jeho orientace směřovala jednoznačně k duchovní tvorbě v nejširším slova smyslu.

V letech 1953–54, kdy končil studia skladby u P. Bořkovce na pražské AMU, byl Eben zaměstnán jako korepetitor v Česko-

slovenském rozhlasu v Praze. Spolupracoval zde především s Bohumilem Kulínským a jeho dětským sborem při přípravě hudebního vysílání pro školy. Byla to pro něho ve vztahu k budoucí tvorbě pro děti výborná škola, neboť zde mohl podrobně poznat technické a výrazové možnosti dětského hlasu. Z této spolupráce také vzešla Ebenova první sbírka dětských sborových písní **Zelená se snítka**. V původní podobě obsahovala 12 čísel, k nim pak skladatel pro nové vydání



v roce 1962 přiřadil další čtyři a dvě naopak vyřadil. Protože jednotlivé sbory vznikaly na objednávku jako nácvikové písně pro děti různého věkového stupně a různé pěvecké vyspělosti, setkáme se zde s rozličným obsazením (od jednohlasu po trojhlas) i s rozdílnou technickou náročností. V konečné podobě seřadil skladatel písně tak, že sledují průběh ročních období (*Jarní slunce, Jarní, Na našem sádku, Vrbová píšťalka, Jaro už vstává, Kohoutek a slepička, Kdyby tu nic nebylo, Písnička pro maminky, Podzimní, Padej, dešti, deštičku, Vlaštovky a sníh, Sníh, Písnička o vrabci, Veselá sanice*). Pro plnou polovinu použil verše V. Čtvrťka, pro další pak básně P. Bojara, J. Seiferta, J. Čarka, F. Hrubína a O. Kryštofka. Bezprostředně po svém vzniku zaznamenaly Ebenovy písně velký ohlas, přestože je provozování celé sbírky jako cyklu z důvodu různé náročnosti poněkud problematické<sup>1</sup>. Většina písní je živá i dnes, po padesáti letech, některé z nich se dostaly do učebnic hudební výchovy a mezi dětmi doslova zdomácněly.

<sup>1</sup> Z vlastní zkušenosti se mi jeví vhodné při provedení souboru jako celku spojit síly koncertního sboru s přípravným oddělením. Takto byl cyklus proveden mj. v úvodu slavnostního koncertu k nedožitým 80. narozeninám Petra Ebena, který se konal v rámci cyklu Pocta

(Jedná se především o *Jarní slunce, Písničku o vrabci a Písničku pro maminku.*)

Cyklus tříhlasých sborů a capella *Už zraje podzim* (1956) na verše J. V. Sládka, V. Čtvrťka a F. Branislava (*Husopaska, Podzimní, Běží vítr*) skladatel sice určil také dětskému sboru, především z obsahového hlediska je však podle mého názoru vhodnější spíše pro sbory dívcí.

Soubor čtrnácti jednohlasých dětských písní s technicky nenáročným, ale stylizačně pestrým klavírním doprovodem *V trávě* (1959) na verše F. Hrubína a J. Čarka komponoval Eben jako hudební podklad pro jednoduché taneční hry dětí mladšího školního věku.

„O Vánocích 1960 jsem byl pražským rozhlasem vyslán s redaktorem Pavlem Tumlířem na dva dny do Maštova, kde je domov dětí, které z nějakých důvodů postrádají rodiče. První den jsme pozorovali jejich vánoční přípravy (...) Ještě těžce noci vznikly z pera P. Tumlíře první texty, jež jsem v zápětí zhudebnil, další den ostatní a po intenzivním nácvičku jsme mohli ještě téhož večera pomocí přenosového vozu natočit všechny čtyři písně s tamější dívčí skupinou<sup>2</sup>.“ Tak líčí skladatel vznik *Čtyř vánočních písní* pro dvou- a tříhlasý dětský sbor a klavír. Jedná se o technicky nepřilíš obtížné sbory, působivě zachycující idylickou vánoční atmosféru (*Stroměčku, nechod spát, Koleda, Tajemství, O třech zvonečcích*). Především první z nich se dodnes řadí mezi Ebenovy nejpůvodnější dětské sbory.

Na přelomu let 1960 a 1961 vznikl cyklus sedmi jednohlasých písní pro dětský sbor a klavír *Jarní popěvky* na verše V. Čtvrťka a F. Branislava. V Ebenově sborové tvorbě pro děti se zde poprvé setkáváme s vlivem některých výrazových prostředků z oblasti populární hudby. Skladatel tak učinil ve snaze poskytnout dětským zpěvákům hudebně atraktivní, ale přitom hodnotné skladby, blízké jejich vkusu, který je v každodenním životě nejvíce ovlivňován právě populární hudbou. (Značnou oblibu získaly především

písně *Ukolébavka pro dcerku a Písnička na výlet.*)

Verše K. Šiktance tvoří textový základ cyklu *Kolotoč a hvězdy* (1964). Prvních pět jednohlasých písní má charakter rozmarných dětských popěvek, a jsou proto vhodné pro děti mladšího školního věku. V druhé polovině cyklu nalezneme dvojhlasé a trojhlasé sbory technicky i výrazově náročnější s převládající poetickou atmosférou, mnohdy až impresionistického charakteru. Stejně jako soubor *Zelená se snítka* je možné i tento cyklus provést v kombinaci přípravného a koncertního sboru, ale i výhradně sborem koncertním. Jeho většímu rozšíření brání skutečnost, že jako celek nebyl vydán, objevují se pouze jednotlivé písně v různých sbornících, a to především *Kolotoč a hvězdy* a *Smutný vodopád*.

V cyklu *Deset dětských duet* (1965) na verše V. Nezvala se v oblasti Ebenovy dětské tvorby poprvé setkáme s použitím různých polyfonních technik: *Jeden, druhý a Šiji hvězdný šat* jsou drobná fugata, *Bílé a růžové peřiny* a *Vítr fouká ze strniska* jsou založeny na ostinátních postupech v doprovodném spodním hlase, sbor *Hory, hory* je ukázkou volné imitace, *Rybář v moři* je naopak příkladem neimitační polyfonie. Ve dvou skladbách použil Eben přísného kánonu, a sice v *Podzime, podzime* a v písni *Pohleď, jak hasne raketa*. Druhá část tohoto sboru představuje typ syrrytmičké kontrapunktu, který svou staticností tvoří kontrast oproti dynamické první části. Také *Vyletěla holubice* je vnitřně kontrastní – první část je založena na technice prodlevy, v druhé části zaznívá homofonní dvojhlas. V závěrečném čísle *Noc skládá každý večer stánek* jako by se autor vrátil do samotných počátků dvojhlasu – z deklamovaného unisona na jednom tónu se jen občas hlasy rozejdou do dvojhlasu. Obsahově jsou skladby řazeny od dětsky naivních k myšlenkově závažnějším v druhé části. K původně a capellovým dvojhlasům přikomponoval skladatel později na žádost několika sbormistrů klavírní doprovod. Jeho smyslem je jednak usnadnit intonaci vokálních partů, jednak podpořit či dokreslit poetickou atmosféru. Aby skladatel vyjádřil, že jde o skladbu odlišnou od původní a capellové verze, pojmenoval ji *Deset poetických duet*.

Ze závěru 60. let pocházejí dva cykly, které Eben věnoval dětem předškolního a mladšího školního věku. Prvním z nich

jsou *Vyprávění s refrémem* pro dětská sóla, sbor a klavír nebo orffovský instrumentár na texty M. Ferka (1969). Jak již napovídá název, skladba je vystavěna na principu dialogu dětských sólových hlasů, jimž skladatel světil vyprávění epického příběhu, s kratičkým sborovým refrémem. Počtem písní vůbec nejobsáhlejší Ebenův dětský opus představuje 50 hudebně pohybových her *Elce, pelce, kotrmelce* s doprovodem klavíru nebo instrumentálního souboru na texty V. Fischera (1969–70, instrumentace 1971). Společné dílo básníka, hudebního skladatele, malíře a cvičitele přináší materiál, jenž umožňuje spojit pohyb, řeč, hudbu a výtvarné vidění v jeden celek. Publikace je koncipována do dvou částí. První, obsahující texty a melodie říkadel a doprovodné obrázky, patří do rukou dětem. Druhá, doplněná o klavírní doprovody a metodické pokyny k pohybovému ztvárnění, je určena pedagogům.

K roku 1970 se datuje vznik cyklu *Slavíček rajský*, jenž obsahuje šest mariánských písní ze stejnojmenného kancionálu J. J. Božana v úpravě pro dětský (dívcí) trojhlas a capella. Originální melodie jsou vesměs umístěny do nejvyššího hlasu, doprovodné hlasy jsou vedeny polyfonně, rytmicky zcela nezávisle. Příznačné jsou pro Ebena typické paralelní postupy v doprovodných hlasech, s nimiž se setkáme v mnoha jeho sborových skladbách různého obsahu i obsazení, z hlediska tonality převažuje moderní dur-mollové cítění, v některých písních se však objevují i prvky církevních modů.

Ebenova tvorba pro děti kvantitativně vyvrcholila v 70. letech dalšími šesti cykly. Sbíрка *Co se za den zažije* (1973) má instruktivní charakter. Deset písní s doprovodem klavíru na vtipné texty I. Hurníka, zachycující běžné nepoetické skutečnosti každodenního života (*Bryle, Klíč, Květináč, Vejce, Mraky a vítr, Trumpeta, Pěna, Vana, Banány, Krupice*), skladatel určil jednohlasému sboru mladších dětí, k němuž přikomponoval druhý hlas ad libitum pro menší skupinu vyspělejších zpěváků. Písně tak mohou sloužit jako příprava k dvojhlasému zpěvu – děti se mají naučit vnímat ke svému zpěvu jiný hlas a nenechat se jím zmást. Jako předstupeň k dvojhlasému zpěvu lze chápat i čtyři písně cyklu *Zvědavé písničky* z roku 1974 (*Co dělá vítr* – M. Gazdová, *Petrklíč* – H. Průchová, *Zvědavá písnička* – Z. No-

tvůrcům v Dvořákově síni pražského Rudolfinu 8. 2. 2009. Byl jsem ovšem před lety přítomen i provedení koncertním oddělením libereckého Severáčku (sbm. J. Uherková) a musím přiznat, že i jednoduché jednohlasé písně působily v jejich podání velmi přesvědčivě.

<sup>2</sup> VÍTOVÁ, E. *Petr Eben*. Praha : Baronet, 2004, s. 222.

# Výzkum zastoupení rockové hudby v učebních plánech základních uměleckých škol

Vítězslav Štefl

**Anotace:** Příspěvek prezentuje výsledky výzkumu, zaměřeného na zastoupení rockové hudby v osnovách základních uměleckých škol na počátku druhého tisíciletí.

**Klíčová slova:** výuka, kytara, rocková kytara, elektrická kytara, rock, rocková hudba, historie rockové hudby, dotazník, výzkum.

Jako pedagog, zabývající se aktivně výukou rockové kytary a historií rockové hudby, zajímal jsem se o zastoupení tohoto fenoménu v učebních plánech základních uměleckých škol. Za léta své praxe na lidových a posléze základních uměleckých školách, na své První české rockové kytarové škole i během četné řady seminářů a přednášek na mezinárodních hudebních veletrzích jsem poznal několik tisíc studentů a studentek, u nichž jsem zjistil zásadní nedostatky ve vědomostech o rockové hudbě jako takové. Mnozí měli sice jakousi obecnou povědomost, ovšem v naprosté většině se dokázali orientovat nanejvýš ve stylu, který je zrovna zajímal. Vztahy mezi jednotlivými žánry, otázky úlohy a rozvoje nástrojů a jejich postavení, schopnost zařadit svůj styl do historie rockové hudby, způsobilost proniknout do internějších kauzalit rockového fenoménu i po stránce určení klíčových osobností a souborů včet-

ně jejich vývoje – to vše (a mnohé další) bylo těmto studentům většinou naprosto neznámé. Výjimku tvořili jedinci, jež měli za sebou delší muzikantskou praxi, která už ze samé podstaty je donutila hlouběji se



zabývat rockovou hudbou a její historií.

Proto jsem zařadil již v polovině devadesátých let minulého století do učebních plánů První české rockové kytarové školy historii rocku, rozšířenou postupně i o vývoj kytary jako takové. Navíc, v rámci svého zaměstnání učitele na střední škole, jsem v předmětu český jazyk a literatura, v jeho literární části, výrazně rozšířil téma textů v populární hudbě. V rámci své publikační činnosti jsem začal tuto látku i s přílehlými souvislostmi zpracovávat v pravidelných studiích v časopise *Muzikus*. Řadu myšlenek jsem také prezentoval i ve svých následných publikacích.

Co se týká základního uměleckého školství, většina škol se chovala tak, jako by rocková hudba stála někde na pomezí kulturního vývoje lidstva. Výjimkami byly soukromé instituce a ty základní umělecké školy, kde vedení pod tlakem stále sílicího

váková, *Barevný svět* – V. Fischer). Eben je vystavěl jako hudební dialog mezi sólovým hlasem, kladoucím otázku, a jednohlasým dětským sborem, který na ně odpovídá. Sólový hlas může být svěřen dospělému předzpěvákovi nebo dětskému sólistovi, protože však není intonačně ani rozsahem výrazně náročnější oproti sborovému partu, může jej přednášet i menší skupinka dětí. Didaktický záměr je pak naplněn tím, že děti se učí tzv. střídavému způsobu přednesu jednohlasu, s kterým se v hudebních dějinách setkáváme na samotném počátku vývoje evropského vícehlasu, tj. u antifonálního a responsoriálního přednesu chorálu. Především *Zvědavá písnička*, která patří mezi Ebenovy nejpobulárnější dětské písně, byla později zařazena do několika zpěvníků a sborníků.

Pro dětský jednohlas je určena i sbírka *Šťastnou cestu* (1973) na básně V. Fischera. Jedná se tentokrát o námětově i hudebně sevřenější cyklus – písně spojuje tematika dopravních prostředků, hudebně jsou provázány opakujícím se refrémem (*Jedeme, jedeme*). Atraktivita vtipných písní je posílena i brilantním klavírním doprovodem.

V rozmezí let 1976 a 1977 složil Eben své tři poslední cykly sborových písní pro děti. *Písničky pro mateřské školky* (1976) obsahují jednoduché popěvky říkadlového charakteru. Dětská poezie V. Fischera spojuje dva následující cykly z roku 1977, a sice *Tři prázdninové písničky* pro jednohlasý sbor dětí mladšího školního věku s klavírním doprovodem a *Zamrzlé písničky*, v nichž se Eben potřeťi vrátil k počátkům dvojhlasého zpěvu. Druhý hlas je ve všech písních

založen na krátkém jednoduchém ostinátu, ze stejného principu vychází i doprovod na orffovské nástroje, určený též dětským interpretům.

Přehled dětské sborové tvorby Petra Ebe- na uzavřeme jeho sbírkami lidových písní. Všichni učitelé hudební výchovy se ve své školní praxi setkali s Ebenovými úpravami, které jsou obsaženy v učebnicích hudební výchovy pro 3. až 8. ročník základních škol. Na vyzvu SPN je Eben vytvořil v průběhu 60. let. Ve školní hudební výchově i ve sborech však lze využít i písně z jeho následujících sbírek.

V pásmu šesti koled pro dětská sóla, dětský sbor a klavír *Koledníci z Těšínska* (1963) zpracoval Eben vlastní zápisy lidových písní z oblasti slezských Beskyd. Jednohlasé znění koled je propojeno klavírními

zájmu dovolilo zaměřit výuku nástroje (nejčastěji kytary) na rock. Teprve až v nedávné době se státní vzdělávací instituce, jimiž základní umělecké školy jsou, počaly informovat o historii této hudby a možné výuce a vyvstala otázka určité koncepce, jež by sjednotila tuto problematiku a předložila školám jako platformu. Hlavní důvod vidím zejména ve snaze získat současného žáka, jehož přístup k hudbě se postupem devadesátých let změnil. Rok od roku mě tedy oslovuje čím dál větší počet škol, zdali bych pro ně nevytvořil osnovy historie rockové hudby, učební plány výuky hry na rockovou kytaru atd. I když se mi prozatím daří těmto žádostem vyhovět, spolu s Národním institutem pro další vzdělávání pedagogických pracovníků v Ústí nad Labem realizuji řadu přednášek na toto téma a stále více se zapojuji do podobně orientovaných akcí, je zcela zřejmé, že je nutné tento problém pojmut komplexněji.

Z těchto důvodů jsem přistoupil k následnému výzkumnému šetření, jehož hlavním výzkumným nástrojem byl zvolen **dotazník**. Předmětem šetření se stala míra výuky rockové (respektive elektrické) kytary v rámci učebních plánů základních uměleckých škol. V prvním kole, které proběhlo v období let 2004 – 2006, jsem oslovil 466 vzdělávacích subjektů. K výslednému zpracování mi došly odpovědi z 373 škol. Poté, zhruba po roce a půl, jsem přistoupil k dalšímu dotazníkovému šetření, které bylo ale již podstatně rozšířeno o další okruhy (notové a knižní materiály,

erudovanost pedagogických pracovníků, celkový přístup školy atd.).

Ve své rozšířené podobě byl dotazník v druhém kole zaslán celkem 421 základním uměleckým školám, z nichž v časovém horizontu necelých tří měsíců odpovědělo 325 subjektů. Dotazník byl rozdělen do tří základních okruhů. První se týkal výuky nástroje, druhý zařazení historie rocku do vzdělávacího procesu ve škole a třetí mapoval všeobecný přístup instituce k těmto otázkám.

## 1. Výuka nástroje

Tato část dotazníku přímo navazovala na šetření, proběhlé již před dvěma roky. Základní otázky, zda se na škole vyučuje kytara, kolik pedagogů z celkového počtu pedagogických pracovníků školy vyučuje kytaru a zda se zde vyučuje také kytara rocková, respektive elektrická, byly pro oba dotazníky v podstatě stejné. Oblast byla dále rozšířena o problematiku materiálů, používaných k výuce elektrické kytary, a specifikaci pedagoga či pedagogů, zabývajících se touto činností. První část dotazníku byla rozčleněna celkem do pěti otázek.

### 1.1 Vyučuje se na Vaší škole kytara?

Otázka nabízelá dvě odpovědi. Kladně se z celkového počtu 325 zaslaných odpovědí vyjádřilo 322 škol, tři další instituce výuku hry na kytaru ve svých oborech nemají. Zde se jednalo o běžné zjištění, selektující již v počátku došlá vyjádření.

### 1.2 Pokud se na vaší škole kytara vyučuje, tak v jakém poměru k celkovému počtu vyučujících?

I tato otázka byla také součástí předchozího šetření. Šlo pouze o zjišťovací, doplňující dotaz, srovnávání s předchozími výsledky nebylo v původním záměru. Můžeme zde pouze uvést, že relativně vysoký podíl vyučujících na kytaru vyšel v Ústeckém kraji.

### 1.3 Vyučuje se na Vaší škole i kytara elektrická?

Tato záležitost byla již klíčová. Jednalo se nám zde zejména o zjištění, zda se na škole vyučuje kytara bluesová, všeobecně rocková, heavymetalová, jazzová apod. V několika případech se objevila i basová kytara. Výsledky tohoto bodu byly již prokazatelně srovnatelné s výstupy předchozího dotazníku. Vzrůst vlivu rockového fenoménu je nejsilnější v Jihomoravském kraji (o 21 %), Libereckém kraji (o 20 %), kraji Vysočina (o 19 %) a Ústeckém kraji (o 18 %). Následuje Olomoucký kraj (o 11 %) a Královéhradecký kraj (o 6 %). Minimální vzrůst pak zaznamenaly kraje Středočeský (2 %) a Zlínský (1 %), kraj Plzeňský měl stejné výsledky. Pokles zjistil Moravskoslezský kraj (pokles o 1 %), Pardubický kraj (7 %), následuje Praha se svým nejbližším okolím (11 %), Karlovarský kraj (12 %) a kraj Jihočeský, který se nakonec umístil ze všech krajů ČR nejhůře. Vykazoval šestnáctiprocentní zhoršení výsledků oproti minulému šetření.

mezihrami, formální soudržnosti pásma napomáhá jednak jeho zarámování koledou *Daj Bog večer*, jednak trojí zaznění koledy *Het, het, kolenda*, která tak plní funkci jakéhosi refrénu. **Podzimní a zimní lidové písně** (1976) jsou určeny pro jednohlasý dětský sbor, melodický nástroj a klavír. Obsahují čtyři podzimní písně s doprovodem altové zobcové flétny a čtyři písně zimní s doprovodem hoboje, který svým šalmajovým zvukem napomáhá zvýraznit jejich vánoční atmosféru. Jedno z Ebenových posledních setkání s folklorem představují na objednávku vytvořené **Úpravy lidových písní cizích národů** pro dvou- až tříhlasý dětský sbor, prázdné struny violoncella a rytmické nástroje (1983), obsahující čtyři úpravy polských písní, které byly původně určeny

pro učebnice hudební výchovy v Polsku, dvě lidové písně anglické a jednu německou. Jistá nevyváženost souboru se projevuje nejen ve výběru písní, ale také v jejich zpracování. Oproti záměrně jednoduchým úpravám polských písní jsou zbývající podstatně propracovanější a náročnější, a proto je lze provádět i koncertně.

Ebenova sborová tvorba pro děti zahrnuje širokou škálu mimohudebních témat a nálad, vesměs blízkých a srozumitelných i dnešní nejmladší generaci. Používá různých kompozičních prostředků, rozprostírá se od jednohlasých popěvků až k náročným skladbám koncertním<sup>3</sup>. Významným způsobem se proto může uplatnit ve školní hudební výchově i přispět k rozšíření repertoáru školních pěveckých sborů. Přestože

Ebenovy písně se zpívají, jejich počet je bohužel omezen na několik málo vyzkoušených „hitů“ a velké množství dalších drobných klenotů sborové literatury zůstává bez povšimnutí. Není to škoda?

<sup>3</sup> Nečetné Ebenovy kompozice z tohoto pomyslného nejvyššího patra technické náročnosti zůstaly stranou našeho zájmu, neboť jsou určeny vyspělým sborům výběrovým. Jedná se o tyto skladby: **Catonova mudrosloví** pro čtyřhlasý dětský sbor a capella (1974), *De Angelis, Mater cantans filio* a *De spiritu sancto* (z cyklu **Čtyři sbory na latinské texty**, 1973) a čtyřhlasý sbor a capella **Příběh pana Mozarta** (1988) na verše J. Skácela. Dětský sbor se kromě toho uplatňuje v několika skladbách kantátového charakteru (**Apologia Socratus** – 1967, **Posvátná znamení** – 1993 a **Anno Domini** – 1999).

Pokud se podíváme na jednotlivé kraje a jejich výsledky, můžeme je zhodnotit následujícím způsobem. Celkově lze totiž prohlásit, že větší zlepšení nastalo v moravských zemích a severních Čechách a s nimi sousedících východních Čechách. Nejhůře pak dopadly jižní a západní Čechy spolu s Prahou. Prvotní nadšení vyučovat rockovou kytaru narazilo v lokalitách s původně dobrými výsledky na naprostý nedostatek vyučujících a zejména učebnic a materiálů. Po ukončení tohoto nadšení se výuka přesunula spíše do oblasti soukromého školství a kurzů. Nedostatek možností zajistit kvalitně výuku rockové kytary pak vedl školy z těchto oblastí k částečné rezignaci na řešení tohoto problému. Základní umělecké školy z ostatních oblastí sice také nechaly nejdříve tuto problematiku na soukromém sektoru, ale poté, když si uvědomily stále sílící boj o žáka a nárůst konkurence, začaly se o možnost výuky rockové kytary zajímat již na základě určitých zkušeností, často přebíraných právě z okruhu soukromého školství. Prvním a nejdůležitějším faktorem byla možnost vést výuku dle koncepčně uspořádané učebnice, jež by pouze nekopírovala postupy výrazných interpretů a nesoustřeďovala se jen na určitý hudební styl či techniku hry, ale pomáhala by vytvářet osobnost na základě jejího vlastního rozvoje. Učebnice cyklu *Rocková kytara*<sup>1</sup> tento úkol pedagogům přednesly a postupně se začínají stávat standardním materiálem, sloužícím k výuce rockové kytary.

Všeobecný vývoj je pak procentuálně vyjádřen výší **dvouprocentního zlepšení stavu** přístupu základních uměleckých škol z hlediska zařazení výuky rockové kytary do svých učebních plánů. Při poměrně výrazných změnách v rámci jednotlivých krajů jde se zřetelem k období zhruba tří let **o výrazný nárůst**.

#### 1.4 Problematika materiálů, používaných k výuce elektrické kytary

Respondenti zde měli k dispozici tři možnosti:

- a) *Škola nepoužívá žádné zvláštní materiály*. Zde většinou dochází k tomu, že

<sup>1</sup> ŠTEFL, V. *Rocková kytara I.* 4. aktual. vyd. Praha : Muzikus, 2007. 100 s. ISBN 80-86253-45-7., *Rocková kytara II.* Praha : Muzikus, 2003. 243 s. ISBN 80-86253-25-2., *Rocková kytara III.* Praha : Muzikus, 2006. 297 s. ISBN 80-86253-40-6.

výuka postrádá koncepci, žák si přináší vlastní materiály, postupy se v mnoha případech i odposlouchávají přímo v hodině (tedy bez předchozí přípravy). Tuto skutečnost uvedlo 39 škol.

- b) *Škola, respektive pedagog, si výukové materiály vytváří sám*. Zde je sice už určitá koncepčnost možná, ale z hlediska nedostatečné odbornosti těchto učitelů, což vyplývá z dalších výsledků tohoto dotazníku, jde většinou o nedostatečně zpracované podklady ke studiu. Pokud by za jejich vznikem stála nejen odbornost, ale i praxe, jednalo by se o významný doplněk již hotových materiálů. Škol, které označily tuto možnost, bylo 49.
- c) *Škola k výuce rockové kytary používá již hotové učebnice, tiskoviny a notové materiály*. Celkem 69 škol uvedlo seznam odborné literatury, z které čerpají při výuce rockové kytary. Drtivá většina z nich sice neobsahuje pedagogicky zpracovanou cestu vývinu adepta od určitého okamžiku k požadovanému výstupu, ale přesto obsahově umí přinést do výuky určitý obraz, který pak pedagog může následně předat či upravit pro potřebu studenta.

Co se týče procentuálního vyjádření podílu odborných učebnic na výuce rockové kytary, tak nejlépe jsou na tom kraje Ústecký (82,4 %) a Karlovarský (78,6 %), následovány kraji Libereckým, Zlínským a Jihomoravským (všechny po 50 %). Dobré výsledky vykazuje také kraj Olomoucký (45,5 %), kraj Vysočina a Královéhradecký kraj (oba po 42,9 %), postačující hodnoty má ještě i Plzeňský kraj (37,5 %). Horší to je již ve Středočeském kraji (26,3 %) a kraji Moravskoslezském (25 %), špatné výsledky jsou v Praze (22,2 %), zcela nedostačující parametry pak nalézáme v krajích Jihočeském (15,4 %) a Pardubickém (14,3 %).

#### 1.5 Můžete Vašeho pedagoga, Vaše pedagogy, vyučující elektrickou kytaru, blížeji charakterizovat podle následujících bodů?

I zde byly k dispozici tři odpovědi:

- a) Možnost, že rockovou kytaru vyučuje učitel, vyučující *klasickou kytaru*, který k tomuto kroku přistupuje jen kvůli vzrůstajícímu zájmu veřejnosti a ve stále častější snaze naplnit stavy žáků. Tento pedagog se rockové či elektrické

kytaře obecně jinak nevěnuje, veřejně nevystupuje, není členem žádného souboru (předpokládáme rockového), nenahrává po studiích atd. Žel, tento případ se nakonec ukázal jako dosti častý, protože ho uvedlo celkem 35 škol. Tento typ pedagoga je také blížeji uveden na úvodních stránkách učebnice *Rocková kytara I.*

- b) Jedná se o pedagoga *klasické kytary*, jež si pro zájem veřejnosti do svého úvazku přibírá i kytaru rockovou. Navíc má i v tomto oboru určitou *praxi*, působí ve skupině, vystupuje na veřejnosti, orientuje se ve studiových zvyklostech atd. Jde tedy o pedagogicky erudovanou osobnost, navíc s určitou odbornou praxí v oboru. Přesto i zde je znát určitý zavádějící přístup zejména z hlediska tvorby tónu, druhu vibráta, postavení levé a pravé ruky, používání některých specifických efektů a využívání vybraných technik hry. Tuto odpověď si vybralo 59 škol.

- c) Pedagogem je *aktivní muzikant*, orientující se výlučně na *rockovou*, resp. elektrickou kytaru. Tuto možnost si vybral největší počet škol, optimismus zde však není na místě. Nabídnuty byly dvě kategorie. *První* z nich představila pedagoga s odpovídajícím hudebním a pedagogickým vzděláním (měli jsme zde na mysli vedle všeobecného vzdělání i absolutorium LŠU či ZUŠ a konzervatoře), *druhá* pak zahrnovala učitele bez jakéhokoli pedagogického (často i odborného) vzdělání. Takže i když se souhrnně k tomuto typu odpovědi přihlásilo na 63 škol, pouhých 20 z celého počtu se mohlo pochlubit takovým pedagogem, jenž by byl nejen praktickým muzikantem v oboru, ale měl i příslušné vzdělání. Zbytek, tj. 43 institucí, tedy používá služeb učitelů, kteří sice mají určitou muzikantskou praxi, ale pedagogicky připraveni nejsou. Mohou samozřejmě během své učitelské praxe se vypracovat na velmi podnětné a schopné učitele, ale to již nebylo předmětem šetření dotazníku.

V celkovém srovnání dopadly kraje takto: nejlépe na tom je kraj Vysočina (71,4 %). Na druhém místě se ocitly školy v Praze (66,7 %), následovány školami v kraji Olomouckém (63,6 %). Nadstandardní výsledky pak vykazují ještě kraje

Moravskoslezský a Jihomoravský (oba po 62,5 %), Liberecký a Královéhradecký (oba po 57,1 %) a standard Plzeňský se Zlínským (oba po 50 %). Podprůměrnými jsou pak kraje Jihočeský (46,1 %), Karlovarský a Pardubický (oba po 42,8 %), následovány Ústeckým krajem (41,1 %). Zcela nejhůře je na tom Středočeský kraj, kde podíl odborných pedagogů na výuce rockové kytary činí pouze 26,3 %. Celkový podíl na všech zkoumaných školách je ale přesto nadprůměrný, činí 52,8 %, což je potěšující.

Jak vyplynulo z poznámek, uvedených školami k tomuto dotazníku, na řadě institucí se k výuce rockové, resp. elektrické kytary staví následujícím způsobem (jedná se o menší počet škol, určité číslo neuvádíme z důvodu rychlých a školami plánovaných změn ke zlepšení situace): předmětnou kytaru vyučuje často jen externista (jeden, dva dny v týdnu), jehož přístup postrádá integrativní složky výuky v rámci polyestetické výchovy. Nejednou se k výuce rockové kytary přistupuje jako k prostředku pro potřeby orchestrální souborové hry (pedagogové se ale v těchto případech rekrutují z řad učitelů klasické kytary, což přináší negativní důsledky přístupu k tomuto nástroji). Na řadě škol je otázka elektrické kytary pojata jako výuka jazzu. Tato jistě chvályhodná myšlenka nesporně rozvíjí celkový obzor žáka, ale k dalšímu prostupu do jiných hudebních struktur nedochází. Přes širokou výrazovou možnost jazzové kytary zde proto adept (až na výjimky) nedostane možnost věnovat se specifickým záležitostem rockové kytary (bend-on, release-bend, arpeggia atd.), výuka je vytržena z kontextu celkového hudebního vývoje, nedostatečně je naznačena i možnost fúze rocku a jazzu (např. ve tvorbě Mahavishnu Orchestra). Většina stávajících pedagogů má také minimální zkušenosti využití technického vybavení, aniž by šlo o samoučelná zapojení těchto zařízení do hry (přecenění možností procesorů, absence výkladu o syntezátorech a procesorech a funkcích jednotlivých efektových zařízení aj.). Nadto se ve velmi malé míře věnují kvalitě a zpracování tónu (elektrická kytara je jimi brána v podstatě jen jako amplifikovaná kytara akustická, respektive klasická). Vedle minimální praxe je nutné i zmínit neochotu pedagogů měnit některé své zažitě představy o kytaře jako takové.

## **2. Výuka historie nonartifciální hudby se zaměřením na hudbu rockovou a její začlenění do vzdělávacího procesu**

Druhá část dotazníku již byla ve čtyřech položkách zaměřena na náplň předmětu hudební nauka. Hned první otázka vylučovací metodou selektovala zúčastněné subjekty. Pokud školy zde odpověděly, že se jejich žáci v předmětu hudební nauka o rockové hudbě dozvědí, následovaly další dotazy, které se zaměřily na hloubku a zaměření této činnosti.

### **2.1 Dozvědí se Vaši žáci v rámci předmětu Hudební nauka o hudbě rockové?**

Z celého počtu oslovených škol necelá polovina, tedy 154 subjektů, odpovědělo kladně. Zbytek, tj. 168 základních uměleckých škol, prohlásilo, že se v předmětu hudební nauka o rockové hudbě nezmiňují. Z hlediska tak silného fenoménu, jež ovlivnil i oblast klasické hudby (a opačně), jde o jednoznačnou chybu.

### **2.2 Jsou v rámci výuky tohoto předmětu žáci informováni o vývoji rockové hudby?**

Respondentům zde byly předloženy tři možnosti:

- a) Seznámení s vývojem rocku v celkovém přehledu, bez zabíhání do podrobností (42 škol).
- b) Pedagogem jsou zdůrazněna vybraná období (47 škol).
- c) O vývoji rockové hudby se v předmětu hudební nauka vůbec nehovoří, rock je pouze zmíněn jako existující forma hudby (65 škol).

Z výsledků je patrné, že nedůvěra k této hudbě, neochota se jí seriózně zabývat a výrazné pochybování o jejich trvalejších hodnotách stále přetrvává.

### **2.3 Pokud se v předmětu hudební nauka hovoří o vývoji hudby rockové, bylo školám nabídnuto celkem pět dalších pokračování úvodní otázky.**

- a) *Jak se v tomto případě nejčastěji postupuje?*

Začíná se u jazzu, blues, country a rock and rollu, tzn. všeobecně v 50. letech minulého století, začíná se spíše u 60. let minulého století, tzn. obecně u Beatles,

nebo se vezme jen celkový přehled, který ani nemusí jít chronologicky?

Zajímavé je, že celkem 22 škol zvolilo komplexnější přístup, na druhém místě kladly školy důraz spíše na to, aby začaly v 60. letech minulého století, tedy u Beatles, nejnižší počet respondentů (9), byl pro celkový přehled, kde jednotlivá fakta nemusela být na sebe chronologicky vázána.

- b) *Je do výuky zařazena i problematika cover verzí?*

Zcela jednoznačně převažovaly školy, které se o toto téma nezajímají. Celkem 31 škol proti 11 se tedy cover verzemi nezabývají. Často ovšem právě přes ně se dokáže mladý posluchač dostat k mnohým originálním verzím skladeb, a tak začít poznávat další okolnosti (což je typické ne pouze pro určitá období, např. devadesátá léta minulého století, ale i pro určité styly, např. ve vztahu blues rock – blues).

- c) *Seznamují se žáci s ilustrativními ukázkami tvorby významných autorů, interpretů a skupin včetně ukázek, charakterizujících určité období vývoje stylu?*

Ve sto procentech případů, což je logické, všechny školy odpověděly kladně.

- d) *Jsou podrobněji rozebírány výrazné skladby (dle pedagoga výběru)?*
- e) *Jsou vybrány a poté i blížeji rozebrány klíčové osobnosti pedagogem vybraných stylů či období vývoje rockové hudby?*

Stejným poměrem pak dopadly obě další pokračování úvodní otázky. Zde převažovaly ty školy v počtu 30 ku 12, které takto do hloubky studia rocku a jeho dějin nezacházejí. Že jde opět o nedostatek, je evidentní.

### **2.4 Jsou žáci informováni i o vývoji české rockové scény?**

Výsledky dotazníku jsou v tomto případě více příznivější, 26 škol se proti 16 dalším o české rockové scéně zmiňuje. Otázkou ale zůstává (což je jistě i téma na další výzkum), do jaké hloubky jdou právě tyto informace.

## **3. Všeobecný přístup**

Třetí, závěrečná část dotazníku měla za úkol zjistit celkový přístup školy k rockové hudbě obecně. Byla rozdělena do dvou otázek.

### 3.1 Je při výuce na nástroj spojně zmíněna možnost jeho využití (a následných možností interpretačních, zvukových...) v hudbě rockové?

Zde se zjišťovala míra přístupu každé školy k soudobým trendům v hudbě. Nejednalo se pouze o rock, ale šlo i o celkové zmínění možností využití nástroje i v dalších stylech než v hudbě klasické, např. v jazzu, jazz rocku, folku, folk rocku, blues, blues rocku, heavy metalu, grunge, new wave, punku, space rocku, kraut rocku atd. Navíc se nám nejednalo „jen“ o kytaru, ale prakticky o jakýkoli běžný nástroj. Slovem běžný zde míníme standardní nástroje, obvykle vyučované na českých základních uměleckých školách. Školy povětšinou odpovídaly kladně, záporný postoj nejvíce vykazovaly kraje Plzeňský a Jihočeský.

### 3.2 Uvažujete z hlediska koncepce Vaší školy o větším průniku hudebních struktur rockového fenoménu do osnov výuky jednotlivých nástrojů?

Jednoznačně koncipovaná otázka nabízel v dotazníku tři odpovědi. Potěšujícím faktem pak bylo zjištění, že většina škol, v počtu 156, si vybrala odpověď první ve znění „ano, rozhodně, nevyhýbáme se tomu“. Největší snahu vykazovaly školy v Ústeckém a Zlínském kraji (v obou

případech 83,3%), následované školami v krajích Olomouckém (78,9%) a Karlovarském (75%). Nadstandardní výsledky pak ještě projevily vzdělávací instituce v krajích Plzeňském (72,7%), Středočeském (60%) a Jihomoravském (57,1%). V ostatních krajích již ochota škol ještě více se věnovat rockové hudbě nebyla tak výrazná. Kraje Královéhradecký (47,6%), Liberecký (45%), Moravskoslezský (40%), Pardubický (38,5%) a Vysočina (37,5%) sice tedy vykazovaly horší výsledky, ale je nutno si uvědomit, že v řadě z nich již podíl výuky rockové hudby na určité úrovni probíhá (např. kraj Liberecký či Vysočina). Jednoznačně špatné výsledky pak přinesly odpovědi škol z kraje Jihočeského (12%) a z Prahy (8,7%). V oblasti Prahy pak musíme brát v potaz existenci škol, které se rockovou hudbou již zabývají.

Druhou variantu odpovědi (*ještě nevíme, všeobecný trend zájmu o tuto hudbu je sice vzestupný, ale zatím se podle toho neřídíme*) zvolilo 97 škol.

*Současný stav, který školy považovaly za vyhovující*, tedy třetí variantu odpovědi, pak zvolilo nejméně vzdělávacích institucí, celkem 50. Lze konstatovat, že nejvíce se svým stavem byly spokojeny školy v Praze (úbytek studentů zde není tak markantní, jako v jiných krajích, navíc zde působí řada soukromých hudebních škol), nejméně

pak v kraji Ústeckém, Zlínském, Vysočina, Karlovarském, Olomouckém a Jihomoravském (úbytek studentů na základě demografického vývoje oblasti, prořídila síť soukromých hudebních institucí s nestálou existencí).

**Závěrem je možno** prohlásit, že školy by rády vyvíjely větší snahu o zapojení rocku do výuky a tím i oslovení další části potenciálních studentů, ale nejvíce jim chybí zkušenosti s vlastní výukou, koncepčnost většiny učebnic a potřebná erudovanost pedagogů. Náprava těchto nedostatků by neměla trvat delší dobu, protože z hlediska samotných základních uměleckých škol jde o jejich aktualizaci přístupu k současným hudebním scénám a současně i jejich všeobecnému postavení v očích veřejnosti (otázka nábory žáků) a vzdělávacího systému (neboli na školách základních a dalších stupních se také v odpovídajících předmětech učí o současných básnících a spisovatelích, o současných dějinách, o nejnovějších objevech...) Je třeba výrazněji pracovat na objasnění a řešení této problematiky z hlediska všeobecné vzdělanosti veřejnosti a následně mj. i předcházení prorůstání balastu do rockové hudby a do oblasti populární hudby obecně. Zpětně se to kladně projeví v přístupu k hudbě jako takové, bez jakéhokoli stylového rozvrstvení.

## Eduard Douša – Malí sportovci

Hudba a sport – to jsou dvě oblasti lidského života, ve kterých jde primárně o zážitek (posluchačů nebo diváků, ale i samotných „vykonavatelů“ těchto činností) a také zároveň o dovednost těch, kteří hudbu nebo sport provozují. Výhodou obou aktivit je fakt, že je mohou vykonávat, a též rádi vykonávají jak děti, tak dospělí.

S písňovým cyklem *Malí sportovci* Eduarda Douši mám spojen jeden netradiční zážitek – a to výkop fotbalového míče napříč sálem B. Martinů (na pražské AMU), který učinil po posledních dozpívaných tónech písni *Fotbal* jeden z hochů Kühnova dětského sboru. Není nutno dodávat, co vše tento čin malého chlapce vyvolal – posluchači se instinktivně přikrčili na svých sedadlech, lustr (křišťálový)

i okna tento výkop přežila, ale málem let míče sálem „nepřežila“ manažerka sboru, která se okamžitě vypravila pátrat, čím to byl nápad... Zůstává ale faktem, že tato příhoda oživila úžasný výkon dětského sboru a spontaneita, která je vlastní hudbě i sportu, byla tímto činem jen utvrzena.

Pokud se letmo podíváme na inspirační zdroje skladeb pro dětské sbory, zjistíme, že velká většina vychází a čerpá texty z říkad, pohádek nebo přírody, sportovní tematika nebyvá až tak častá. Eduard Douša má sport ve velké oblibě (jak sám říká, nejraději má atleti-



ku), a když se mu do rukou dostaly verše Josefa Brucknera, neváhal a začal psát. V roce 2000 vznikl písňový cyklus *Malí sportovci*, který obsahuje osm písní: *Běh, Orientační běh, Badminton, Vzpírání, Šplh na laně, Hokej, Cvičení se stuhou a Fotbal*. *Malí sportovci* vtipně evokují hudebními prostředky jednotlivé sportovní disciplíny a v písni *Fotbal* je ryze hudební projev doplněn pískáním, pokřiky nebo tleskáním... Hudební zápis je také opatřen kytarovými značkami, neboť skladatel předpokládal, že sbor může být doprovázen buď klavírem, nebo snáze dostupnou kytarou. Písni se svými výrazovými prostředky dotýkají oblasti populární hudby a svým charakterem směřují především ke školním sborům, ale autor doufá, že si ho mohou s chutí zazpívat i dětské sbory s profesionálními ambicemi, jak tomu bylo u výše zmíněného provedení Kühnova dětského sboru.

Eva Benešová



# Dějiny hudby v souvislostech

Ladislav Brábek

**Anotace:** Problematika okrajovosti hudební výchovy prostupuje dějiny českého poválečného školství až do samé současnosti. Nyní dosahují tyto eliminační tendence značné intenzity; výuka hudební výchovy vyžaduje vzrůstající atraktivitu vlastního procesu. Jednou z cest se jeví integrace v mezioborovém přesahu, přičemž jako zvláště nosná se jeví integrace historická.

**Klíčová slova:** hudební výchova, integrace, dějiny, stát, Evropa.

Předmět hudební výchova se v naší zemi potýká s nerozmanitějšími problémy již více než 50 let. Není (a ani nebude) vyučovacím předmětem stěžejním, a proto je také střídavě časově dotován. Přičteme-li k tomu obsahové i formální změny, jež naše školství stále provázejí, může se leckdy zdát, že budoucnost hudební výchovy je ohrožena.

O tom, že obsah (a tím i místo) hudební výchovy v kurikulu nepředstavují problémy zcela nové, svědčí nakonec slova Václava Holzknechta publikovaná již před více než půlstoletím: „Tento předmět má nesporně velký význam. Seznamuje nejširší masy s hudbou, sblízuje je s ní, působí, aby si ji zamilovaly. Má dnes funkci někdejších kantorů. Při rozvětvenosti našeho školství se může dostat do celého těla národa. Je to nesmírně mocný prostředek, který by dělal divy, kdyby se jím dobře vládlo. Zatím dnes funguje jako porouchaná mašina, která je spíš k zlosti. Našemu předmětu se za těchto okolností nepřikládá důležitost – klesl na nepříjemnou zátěž rozvrhu. Řada učitelů, kteří nejsou nadto odborně na věc připraveni, hudební výchovu odbývá. Nechceme se domyslet konců. Vkus by zhrubl, mravy by zesurověly a svět by zšedl. Eugen Suchoň řekl, že od té doby, co byla na školách omezena výtvarná a hudební výchova, vidíme a slyšíme kolem sebe tolik šeredných věcí... Prosaďte hudební výchovu jako povinný předmět ve všech ročnících škol všeobecně vzdělávacích středního stupně a opatřete pro ni pořádné učitele. Nepřipusťme, aby se o nás jednou mohlo



říci citátem z německého básníka: „Böse Menschen haben keine Lieder“<sup>1</sup>.

Toto konstatování je navzdory časovému odstupu a současným společenským podmínkám ve své podstatě stále aktuální. Je to vyjádření zklamání, či dokonce rozhořčení z neutěšeného stavu a z výhledu do budoucnosti. Je však budoucnost hudební výchovy skutečně tak bezvýhodná? Dnes můžeme říci, že budoucnosti by se snad musela obávat hudební výchova, která by setrvala v izolaci od *dalších složek vzdělávání* a také od *běžného života*. Zastavme se nyní podrobněji u této dvojice položek, které na hudební výchovu kladou požadavky, a vyjděme od té poslední, tedy od *životní reality*. Žák je dnes trvale pod vlivem mediální hudební kultury, jež přináší řadu skutečných hodnot, ale současně i mnoho produktů nízké úrovně. I ty jsou ovšem součástí hudby, která nás obklopuje

<sup>1</sup> HOLZKNECHT, V. Filipika proti misomusům. In *Portréty, úvahy, kritiky, morality*. Praha: Editio Supraphon, 1983, s. 20–23.

a kterou leckdo a leckterý žák považuje přinejmenším za zdroj zábavy, nebo dokonce za jedinou hudbu, kterou chce poslouchat. A pokud se tomu, čím žijí naši žáci, budeme zcela vyhýbat, pak zřejmě těžko pochopíme jejich, byť nezralý, náhled na svět a těžko najdeme cestu k souvislostem, které se dále objeví v tomto příspěvku. Jeho smyslem není recept na pedagogovu cestu od prezentace prvoplánové, snadno srozumitelné hudby k práci s posluchačsky náročnějšími skladbami. Připomíná spíše, že

právě zábavná funkce dávala v minulosti leckdy vzniknout skladbám, které dnes vnímáme ve zcela jiném světle, a nadto je řadíme do oblasti tzv. hudby vážné. Ani dnes nám tedy nic nemusí bránit v tom, abychom právě v hudbě s převážně zábavnou funkcí nalézali společně se žáky vše, co potřebujeme k pronikání do podstaty hudebního vyjadřování a sdělování. I ve snadno srozumitelné populární hudbě lze odhalovat výrazivo, které pak v jiných podobách a souvislostech nalézáme ve skladbách náročnějších. Navíc mnozí soudobí skladatelé z populární, lidové či etnické hudby zcela přirozeně těží, a tyto momenty se tak mohou lehce stávat východisky k hlubšímu vnímání nejen konkrétních skladeb, ale hudby jako takové. Žáci, s nimiž učitel takovou dlouhou cestou k podstatě hudebního jazyka projde, se možná po čase přesvědčí, že i to, co kdysi pokládali za náročné a nezábavné, má své opodstatnění a právo na existenci třeba i v jejich životě.

Přejděme však nyní k druhé vytčené položce – *k souvislostem s jinými disciplínami*,

kteří představují součásti všeobecného vzdělávání. V současné škole, v podmínkách realizace vzdělávacích programů můžeme na hudbu pohlížet skutečně ze všech stran, v co nejširším kontextu, jako na součást estetické výchovy a také jako na přirozenou součást národního, evropského a leckdy i světového vývoje. V mnohých školách taková výuka již probíhá a zdá se, že hudební výchova tam zatím újmu nezaznamenává. Takový přístup samozřejmě vyžaduje spolupráci pedagogů v rámci školy, podmiňuje ho dohoda, společná snaha a zcela neodmyslitelně kvalita pedagogických osobností. Poskytuje na jedné straně určitý stupeň svobody ve volbě obsahu a výukových forem, na druhé straně však nevymezuje zcela jednoznačně vztahy mezi obsahem stěžejního předmětu a mezi souvislostmi ostatními. Proto nezapomínejme, že i dnes, kdy žák přijímá prezentované hodnoty poměrně kriticky, je důležitá nejen volba materiálu, tedy představované hudby, ale také to, co k ní dále nabízíme. Sama podstata vzdělávacích programů směřuje k souvislostem, nabízíme tedy více obecného než specifického, prezentujeme hudbu jako nedílnou součást vývoje umění, tudíž i vývoje světa. Poukažme na její historii a akcentujeme její aktuálnost a spřízněnost s ostatními oblastmi kultury i obecných dějin ve všech velkých okamžicích. Ozřejměme si to dnes ve zkratce např. na *dějinnách české hudby v souvislostech*, a naplníme tak často vzývané mezipředmětové vztahy. Vstoupíme tím do hájemství časově bohatěji dotovaných předmětů, jakými jsou obecné dějiny a česká literatura, a nakonec jim také v určité míře prospějeme. Připomínejme i díla výtvarná, scénická, architekturu a další, která spoluvyjadřují a spoluvytvářejí obraz jednotlivých dějinných epoch.

### **Nejstarší hudební památka**

*Hospodine, pomiluj ny!* Rozhraní r. 1000. Zmíníme éru svatováclavskou a svatovojtěšskou, jejich význam národní i mezinárodní. Dvě staroslověnské legendy a na ně navazující latinské legendy, zejména Kristiánovu. Zvláště pak dílo mimořádné, Kosmovu Kroniku českou. Připomeneme architekturu románského slohu u nás, basiliku sv. Jiří a několik rotund. Z politického pohledu upevnění přemyslovské dynastie a českého státu jako takového.

### **Svatováclavský chorál**

Období kolem r. 1250. Rozhraní románského slohu a přicházející rané gotiky. Závažný moment pronikání češtiny do naší dosavadní slovesnosti, které počalo tzv. českými glosami do latinských textů.

### **Vrcholná gotika v Čechách**

Příchod nové dynastie Lucemburků. Král Jan, proslavený v Evropě jako „Koruna rytířstva“, přivedl do Čech jako svého tajemníka slavného hudebního skladatele Guillaumea de Machaut, tvůrce čtyřhlasé mše. Ve dvorském prostředí tak začíná znít i náročná hudba francouzské vrcholné gotiky. Král Karel v hodnosti římského císaře zvolí za sídlo říše Prahu, kde zakládá univerzitu. Praha se stává vedle papežského Říma jedním z ohnisek evropské politiky. Neopomeneme zmínit jeho vlastní životopis *Vita Caroli*, založení pražského arcibiskupství, povolání architektů Matyáše z Arrasu a Petra Parléře k výstavbě katedrály, připomeneme i světově proslulá, unikátní díla malířská, Mistra Theodorika, Mistra treboňského oltáře a vytvoření tzv. krásného slohu (gotické Madony předjímací renesanci). Měli bychom samozřejmě zmínit Dalimilovu kroniku a její národní akcent. Hudebních ukázek máme z této doby už nespočet „a najdeme je v krásných vydáních klubových gramodesek (např. „Hudba na dvoře Karla IV.“), mnohé i na CD. Patří sem už i tvorba žákovská, náměty světské, milostné, dobová satira apod. Můžeme zmínit i gotický minnesang, i u nás oblíbený, ale nesmíme zapomenout na českou duchovní píseň, která prostupuje celé 14. století, a jmenovat hlavní představitele předhusitské doby: Jana Milíče z Kroměříže, Matěje z Janova a Konráda Waldhausera a jejich význam pro blížící se nástup reformace.

### **Husitství a pozdní gotika, červánky renesance i u nás**

Poslechneme si se žáky některé husitské chorály, připomeneme jejich klíčový význam i do budoucna – zprvu na tvorbu bratrskou a brzy na evropskou reformaci jako takovou. Stručně charakterizujeme duchovní proudy v Čechách, vznik utrakvistické církve a odlišného proudu Českých bratří, vliv obou na další vývoj v Evropě i ve světě. V literatuře zmíníme

nejvýznamnější představitele, Tomáše ze Štítného, Jana Husa, Petra Chelčického. Při výkladu husitství vysvětlíme přetrvávající gotiku u nás a poukážeme na skvosty její pozdní fáze. Vyzvedneme osobnost Jiřího z Poděbrad i jakožto prvního z architektů pozdější evropské integrace, ocitujeme jeho manifest, výzvu křesťanským panovníkům. Na jeho dvoře pak první náznaky renesance, která bude brzy sílit už za vlády Jagellonců u nás.

### **Humanismus a renesance v Čechách**

V tomto období zdůrazníme alespoň dva zásadní momenty, byť velmi odlišné. Vyvrcholení bratrské církve v Čechách před její emigrací do celého světa, osobnost J. A. Komenského, Kralickou bibli, literátská bratrstva, Jana Blahoslava, Daniela Adama z Veleslavína apod., na druhé straně završení renesance, opět opožděné ve slavné éře rudolfínské. Zde poukážeme na postavení Prahy a Čech podobné době Karla IV. V hudbě zmíníme unikátní fenomén tzv. císařské kapely (brzy napodobované na dvorech domácích velmožů) a přítomnost největších hudebníků Evropy s ní spojenou. Poslechneme si ukázky z tvorby domácích skladatelů: Jana Kampana Vodňanského, Jakuba Handla Galla a zejména Kryštofa Haranta z Polžic. Připomeneme, že Praha hostila i nejvýznačnější umělce a vědce doby: Johanna Keplera, Tychona de Brahe, Jana Jesenia aj. a stala se muzeem jedinečných sbírek tolikrát rozkradených a ještě i u nás zachovaných. Z architektury ukážeme např. plzeňskou radnici, letohrádek královny Anny a celé zástavby měst jako Telče apod.

### **Závěr**

Z důvodu rozsahu příspěvku je možno doporučit stejný postup i v dalších obdobích, v evropském kontextu neméně slavných, a charakterizovat tak sepětí hudby s ostatním uměním a s tepem doby – v baroku, osvícenství, klasicismu, romantismu, po celé naše národní obrození i v čase moderny a v jejích rozmanitých podobách. To přirozeně závisí na každém jednotlivém pedagogovi, který má dnes poměrně svobodný prostor pro vlastní cestu jak oslovit, zaujmout, případně i nadchnout ty, s nimiž ve škole přichází do kontaktu.

# CANTUS CHORALIS SLOVACA 2008



Z workshopu prof. Dr. J. Holubce, Ph.D.,  
z PF UJEP Ústí nad Labem



Doc. Jan Mária Dobrodinský – Praha,  
bývalý dirigent Slovenského filharmonického zboru v Bratislave v zamyslení sa  
nad Kantátou E. Suchoňa „O človeku“

riadateľom bola katedra hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty UMB pod záštitou prof. PhDr. Beaty Kosovej, CSc. – rektorky UMB v B. Bystrici. Významnou mierou sa na tohtoročnom medzinárodnom sympóziu podieľalo aj Ministerstvo školstva SR, Mesto Banská Bystrica, Hudobný fond Bratislava a v nemalej miere i Spevácky zbor slovenských učiteľov.

Tohtoročné medzinárodné sympóziu bolo tematicky zamerané na Storočnicu Eugena Suchoňa. Úvodná časť riešila aktuálne otázky hudobných dejín a zborovej tvorby Eugena Suchoňa. V úvode sympózia boli udelené pamätne medaile UMB doc. Jánovi Máriovi Dobrodinskému (Praha) a prof. PhDr. Tomášovi Fialovi, CSc., (Ústí nad Labem), ktoré menovaným odovzdal prorektor pre medzinárodnú spoluprácu a vzťahy s verejnosťou doc. PhDr. Ján Chorvát, PhD. Otvorenie sympózia obohatil svojím vystúpením aj domáci Univerzitný spevácky zbor Mladosť.

Úvodné prednášky, venované **Storočnici E. Suchoňa**, patrili prof. PhDr. B. Banárymu, CSc., (podrobne priblížil skladateľskú a hudobno-pedagogickú osobnosť „majstra Suchoňa“ z pohľadu historického kontextu) a doc. J. M. Dobrodinskému, (dlhoročný dirigent a umelecký vedúci slovenského filharmonického zboru v Bratislave). Ten priblížil jednotlivé diela v podobe našťudovania Kantáty „O človeku“ so Slovenským filharmonickým zborom. Organizátori nezabudli ani na Suchoňovo dielo z pohľadu detskej zborovej tvorby, ale aj na „Krutňavu“ (banskobystrický operný súbor).

Ďalšie rokovanie sa nieslo v znamení príspevkov venovaných rôznym **slovenským i zahraničným hudobným skladateľom** (Valaštan-Dolický, Ferenczy, Dušínsky, Hába, Hurník, Kodály, Killár, Felix) a ich zborovej tvorbe z pohľadu dirigentov i hudobných pedagógov. Nemenej zaujímavý bol príspevok P. Špiláka na zborový spev z pohľadu mladej skladateľskej generácie.

Z celého sympózia zaujali navyše prítomných účastníkov najmä **workshopy**, na ktorých sme privítali najprv významnú osobnosť zborového a hudobného života v Európe prof. Jozefa Scheideggera (predseda EAS) zo švajčiarskeho Luzzernu, ktorý predstavil dielo Michaela Tippetta – A CHILD OF OUR TIME, neskôr dirigenta Univerzitného speváckeho zboru Chorea Academica prof. Jiřího Holubca,

V Banskej Bystrici sa v dňoch 23.–25. októbra 2008 konalo už VIII. medzinárodné sympóziu o zborovom speve

CANTUS CHORALIS SLOVACA 2008. Jeho tradičným usporiadateľom bola Univerzita Mateja Bela (garantom i uspo-

Ph.D., z PF Ústí nad Labem z České republiky, který orientoval svoj praktický ateliér na populárnu hudbu a zborový pop. Doc. B. Mendlik z Hudobnej akadémie Kazimierza Wielkiego z Bydgoszcze v Poľsku orientoval svoj tretí workshop na poľskú hlasovú kultúru a prácu s hlasom v poľských speváckych zboroch a hudobných ustanovizniach.

Ďalší blok spájala téma **Európske trendy v zborovom speve** v návaznosti na osobnosti predovšetkým slovenského zborového umenia, hudobného a umeleckého školstva ich medializácie, či regionálnych festivalov so zahraničnou účasťou.

Celkove bolo vcelku početné zastúpenie domácich a zahraničných hostí sympózia najmä zo Švajčiarska, Poľska a Českej re-

publiky so svojimi pohľadmi na súčasný zborový spev v kontexte európskych trendov. Škoda, že na poslednú chvíľu odvolali účasť referujúci z Ukrajiny. Neodmysliteľnou súčasťou medzinárodného sympózia a sprievodným podujatím bol najmä vokálny koncert, v ktorom účinkovalo popredné slovenské mužské vokálne teleso – **Spevácky zbor slovenských učiteľov** – so sídlom v Trenčianskych Tepliciach (držiteľ mnohých významných ocenení), ktorý po dlhom čase uviedol niekoľko diel zo slovenskej zborovej tvorby, najmä však Suchoňovej zborovej tvorby pre mužský zbor, medzi ktorými nechýbalo ani famózne vokálne dielo Cyklus „O horách“ v kompletom prevedení. Spevácky zbor dirigoval doc. Štefan Sedlický.

Veľké poďakovanie patrí tak vedeniu Univerzity, ako aj organizačnému kolektívu členov katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty, ktorí zabezpečovali celý priebeh tohtoročného sympózia, ktoré sa koná pravidelne v dvojročnom cykle striedavo s partnerskou Univerzitou J. E. Purkyně v Ústí nad Labem v Českej republike, ale aj striedavo s festivalom vysokoškolských speváckych zborov Akademická Banská Bystrica. Ôsmy ročník medzinárodného sympózia úspešne nadviazal na tie predchádzajúce a priniesol určite každému množstvo poznatkov, námetov nielen do diskusie, ale aj nové podnety, kontakty, tvorivú inšpiráciu a entuziazmus do ďalšej praktickej i teoretickej činnosti.

Vivat Cantus choralis Slovaca 2010!

Milan Pazúrik

## *Absolventi oboru sbormistrovství na Pedagogické fakultě UK rozvíjejí tradice amatérského sborového zpěvu*



V neděli 8. února 2009 se konal v Dvořákově síni Domu umělců třetí abonentní koncert sborového cyklu Pocta tvůrcům. Po Z. Lukášovi a A. Tučapském byla tentokrát věnována pozornost tvorbě Petra Ebena, který by se v lednu letošního roku dožil 80 let.

Idea velkého projektu vznikla z podnětu sbormistra a pedagoga Miroslava Košlera, na organizační a umělecké přípravě v následujících měsících spolupracovaly amatérské pěvecké sbory sdružené v Unii českých pěveckých sborů (UČPS) s koncertní agenturou Bohemia Ticket a Českou filharmonií, jež cyklus zařadila do programu koncertní sezóny 2008-2009. Na dramaturgické koncepci jednotlivých koncertů se významným způsobem podílel prof. PaedDr. Jiří Kolář, čestný předseda UČPS. Pojmenováním cyklu Pocta tvůrcům chtěli autoři projektu zdůraznit, že posláním koncertů není prezentace jednotlivých sborových těles, ale pocta jubilantům a jejich skladbám. Z toho důvodu bylo také stanoveno pravidlo, že na interpretaci všech skladeb se budou podílet vždy nejméně dva pěvecké sbory. Dalším záměrem organizátorů bylo představit skladby určené různým typům pěveckých

sborů. Na zmiňovaném koncertě 8. února tak zazněly ukázky z Ebenových cyklů pro dětské, ženské, smíšené i mužské sbory.

Na koncertním pódiu se představilo celkem třináct pěveckých sborů, před



nimiž se vystřídalo deset sbormistrů. Mezi nimi tvořili převahu absolventi studia sbormistrovství na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK. Byli to Mgr. Marek Valášek, Ph.D., Mgr. Kamila

Pavlásková-Tůmová, Mgr. Čeněk Svoboda, Mgr. Jana Secká, Mgr. Lea Šebešová-Es-serová, Mgr. Kateřina Fialová a Andrea Sušilová.

Studijní obor sbormistrovství byl na Pedagogické fakultě akreditován počátkem 90. let, u jeho zrodu stál tehdejší zástupce vedoucího katedry hudební výchovy, sbormistr, pedagog a dlouholetý předseda UČPS prof. PaedDr. Jiří Kolář. Od té doby vchovala katedra desítky sbormistrů, kteří našli uplatnění u různých typů pěveckých sborů po celém území České republiky. Svou prací se zasazují o pokračování více než stoleté tradice amatérského sborového zpěvu, jenž se od počátku 20. století mnoha svými reprezentanty zařadil mezi světovou špičku sborového interpretačního umění.

Stanislav Pecháček

## Z pera čtenářů...

**V**e dnech 21.–22. 11. 2008 jsem se zúčastnila visegradské hudební konference na téma „Masmediální technologie ve školním hudebním vzdělávání“. Vystudovala jsem obor učitelství Čj – Hv pro 5.–12. ročník na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy a učím tyto předměty již 21 let na ZŠ v Jincích, v rodišti slavného houslisty Josefa Slavíka. Dovolte mi malou úvahu nad postřehy, zážitky a dojmy z tohoto jednání.

Byla jsem velice překvapena příjemnou atmosférou, nádherným prostředím a milými a vstřícnými lidmi, ať už z řad přednášejících nebo jen poslouchajících učitelů hudební výchovy. Potěšilo mě setkání s bývalými profesory, za všechny jmenuji pana prof. PaedDr. J. Herdena, CSc.

Technika je úžasná věc. Napadlo mě několik momentů, kdy jsem si říkala, tak tohle by mi usnadnilo a ulehčilo spoustu práce. Např. ještě v dobách studií, kdy jsem se připravovala na zkoušku z intonace či sluchové analýzy. Potřebovala jsem doma někoho, kdo by mi intervaly a akordy zahrál, ale nikdo to neuměl. Nahrávali jsme si je tedy na magnetofony, ale zvuk byl nekvalitní a zkreslený. Před několika lety jsme se zase s dětmi zúčastnili soutěže J. Uhlíře a Z. Svěráka. Třída měla nazpívat jejich píseň

a poslat nahrávku. To byl veliký problém, neboť naše možnosti byly opět magnetofon a nekvalitní mikrofon. Každý rok pořádáme s pěveckým sborem naší školy vánoční koncerty. Těší mě, že je navštěvují i starší občané, kteří už ve škole děti nemají, i žáci, kteří ze školy už vyšli. Záznamy z koncertů pořizujeme také na ne příliš kvalitní školní kameře. V těchto případech je využití kvalitních technologií i výuka s interaktivní tabulí a projektorem velkou výhodou. Mám ale zároveň pocit, že v poslední době se používání techniky při výuce přeceňuje. S názorem nejmenovaného inspektora, že tabule a křída patří do pravěku, že kdo nepoužívá na všechno interaktivní tabuli a programy na počítači, je v podstatě odepzaný, nemohu souhlasit. A s větami, že není důležité psát interpunkční znaménka a znát pravopis – od toho je program, ten to opraví – už vůbec ne. Počítače a technika nemohou suplovat vědomosti, dovednosti ani nahradit osobu učitele. Vždyť děti už neumějí psát, číst, formulovat věty, jen doplňují do testů čísla, slova, noty. Pokud používají počítač nebo interaktivní tabuli, jen přenášejí znaky z místa na místo.

Vždy jsem považovala za nejdůležitější výchovu žáka jako člověka. Člověka, který

je citlivý, slušný a ohleduplný. Snažila jsem se, aby žáci pochopili, že v ovzduší vzájemné důvěry a hezkého vztahu se snadno utvoří i příjemné prostředí pro jakoukoli činnost, pro poslech hudební skladby, pro čtení literárního díla.

Chceme, aby žáci získali dovednosti pro svůj další život profesní i osobní, aby z nich byli kvalitní lidé. Nějak ale v poslední době postrádám u dětí empatii, zájem o poznání, často vidím unavené a unuděné lidičky, kteří ani nesportují, ani nečtou knihy, ani neposlouchají kvalitní hudbu, často jen sedí u počítačů a hrají hry nebo chatují. Tady dávám částečně vinu právě médiím. Všeho, tedy i techniky, by se mělo užívat s mírou, spíše jako alternativa, a nemyslet si, že dokonalé programy vychovávají dokonalé lidi. Nejsme stroje, a tak trvám na tom, že vzorem pro žáky i studenty je osobnost učitele, a toho ani sebedokonalejší technologie nenahradí.

Přesto jsem ráda, že jsem se mohla konference zúčastnit. Byla pro mne velmi zajímavá i přínosná. A i když mě prezentace nových multimediálních technologií i prohlídka studií atd. velmi nadchla, nejvíce budu vzpomínat na příjemné lidi, které jsem zde potkala. Děkuji.

Jitka Šmejkalová

## Terapie zpěvem

Jako hlasového pedagoga a výkonného pěvce se zájmem o psychologickou a muzikoterapeutickou stránku pěveckého projevu mě před nedávnem zaujal překlad zahraniční publikace *Terapie zpěvem*, vydané před několika lety (FELBER, R.; REINHOLD, S.; STÜCKERT, A. *Muzikoterapie, Terapie zpěvem*. Hraniče : Fabula, 2005. 242 s. ISBN 80-86600-24-6).

V předmluvě k českému vydání Jan Braunstein uvádí: „Cílem terapeuta je uspořádat stav věcí tak, aby mohl být východiskem k vytvoření harmonie tam, kde byla narušena... Anthroposofická muzikoterapie není uceleným systémem, který popisuje přesný návod k práci, ale jasným způsobem odhaluje vztahy hudebních zákonitostí s analogickými projevy v lidské bytosti.“

**Anthroposofie** podle svého zakladatele Rudolfa Steinera chce především být poznáváním duchovního světa, a to takovým, že se může směle postavit po bok dnešní velkolepé přírodní vědě. Ten, kdo chce anthroposofii nejen vážně do své mysli přijmout, nýbrž ji vybudovat, musí především projít všemi přísnými a vážnými metodami, kterých dnes užívá přírodní věda... Neboť anthroposofie není abstraktní teoretické poznání, nýbrž uchopování života, plného života.

Kniha *Muzikoterapie, Terapie zpěvem*, kterou spolupracovníci autorů nazývají souhrnnou dokumentací anthroposofické arteterapie, nás seznamuje s výsledky neobyčejně rozsáhlé, více než desetileté mezinárodní spolupráce přes 120 arteterapeutů z Německa, Velké Británie, Finska, Holandska, Švýcarska, Itálie, Norska, Francie a Rakouska. Tito odborníci z oblasti sochařství, terapeutické kresby, malování, zpěvu, instrumentální hudby a tvořivé řeči se sešli, aby společně pracovali v oblasti umělecké terapie. Je zřejmé, že takto široce pojatá, dlouhodobá mezinárodní spolupráce přináší pozoruhodné výsledky

a poskytuje „reprezentativní náhled do současně praktikovaných metod anthroposofické arteterapie“.

Kniha „není určena výhradně odborně zainteresovaným lékařům a terapeutům, ale také pedagogům, sociálním pracovníkům a laikům, kteří by chtěli poznat terapeutické možnosti umění“. Ač na její tvorbě spolupracovalo více pracovních spolků a kruhů, zástupci těchto skupin se snažili o její ucelenou výstavbu a celek by neměl být vnímán jako sborník.

Název knihy je odvozen ze dvou hlavních dílů práce: *Muzikoterapie* a *Terapie zpěvem*. V úvodních kapitolách prvního dílu nás autoři při hledání hudby provádějí všemi přírodními říšemi do vnitřního prožívání člověka k jeho vnitřní tvořivé síle. Poznáváme hudbu jako znějící organismus a nástroje jako most mezi slyšitelnou a neslyšitelnou hudbou. Na prvním místě stojí zpěv.

Druhá část prvního dílu *Cesta k terapii* popisuje postup uchopení problému nemocného člověka a proměnu problému

ve vhodný terapeutický postup. Ústřední technikou je samozřejmě přímé pozorování. Sledují se taková hlediska, jako je schopnost účasti, schopnost zapamatování, uchopení melodie, citlivost pro konsonanci nebo disonanci, uchopení rytmu, tihnutí k rychlé nebo pomalé hře apod. Třetí část *Muzikoterapie* se jmenuje *Příklady z terapie*. Kromě popisů mnohých případů z muzikoterapeutické léčby se objevuje řada anamnéz od různých lékařů-specialistů: ukázka z pediatrie, z interního lékařství (*muzikoterapeutická léčba rakoviny*), z psychiatrie. Každý z příkladů je detailně popsán. Tak třeba u průběhu muzikoterapeutické léčby v oblasti psychiatrie je uvedena diagnóza, biografické a lékařské aspekty (*anamnéza, aktuální důvod k přijetí, psychický stav při přijetí, indikace pro muzikoterapii, periodicitu muzikoterapie, další terapie*), první dojmy, popis pacientky, arteterapeuticky-diagnostické pozorování a vyhodnocení, cíl terapie, průběh terapie (s řadou notových příkladů; např. osm hlasových cvičení), výsledek a proces terapie, popis fenoménů, shrnující vyhodnocení apod.

Druhá část publikace, nazvaná *Terapie zpěvem* má rovněž tři části: *Základy, Zpěv v terapii a Příklady terapií*. V kapitole *Zpívající člověk jako znějící sloup* čteme: „Podle toho, jak se člověku podaří svůj tělesný nástroj nechat prostoupit tónem, zazní tón krásný, nebo nedokonalý. Tón zní hezky, když mu nic z tělesného nebrání v proudění tělem a z těla ven. Nezní hezky, když je při svém vycházení ‚pevně držen‘ a ‚zachycován.‘“ Z této malé ukázky je myslím zřejmé, čím pro nás pedagogy zpěvu může být přístup muzikoterapeutů inspirující a užitečný. Pro ty, kteří hledají nové podněty pro svou práci a kteří se chtějí seznámit s novými přístupy, je kniha dobrou inspirací a přináší řadu námětů k zamyšlení.

Luděk Koverdinský



# Ať se holky kroutí

Eva Jenčková

Veselá píseň Marie Kružikové *Pomlázka* vhodně obohacuje současný písňový repertoár s velikonoční tematikou pro děti předškolního i mladšího školního věku. Vtipný, dětsky škádlivý text, připomínající tradiční velikonoční zvyky, i jednoduchá, snadno zvládnutelná melodie činí z této písně dobré východisko k dalším hudebním i jiným dětským aktivitám, které máte příležitost sledovat v komplexně pojatém metodickém celku *Ať se holky kroutí*. Naleznete zde ukázkou funkčního střídání všech hudebních aktivit s různým stupněm náročnosti od přípravných hudebních her se slovy, hudebními nástroji a drobnými popěvkami až po jejich kombinování do složitějších celků, v nichž samozřejmě nikdy nechybí pohyb jako hlavní pomocník růstu dětských hudebních dovedností.

i její snadnější a trvalejší zapamatování. Při nácvičku druhého předvětí (3. část) věnujte pozornost čistě zazpívaným opakovaným tónům. *Velikonoční koleda znamenala pro děti každoroční pochůzku od domu k domu*. Na to lze motivačně navázat a rytmickou deklamací slov písně procvičit nejlépe při chůzi jako velikonoční koledu. Pravidelná chůze totiž působí jako účinný podpůrný prostředek metroritmického cítění dětí, zejména při pohybové koordinaci se slovní rytmičkami. Menší děti k tomu mohou připojit ještě pantomimickou nápodobu švihání pomlázkou v souladu s 1. dobou taktovou. Pomocí pravidelné chůze se slovní deklamací se mimo jiné též snadno převede případnému nedodržení pomlky v závěru všech melodických částí.

*Hrátky s melodií 1. dílu:* Připravte si na



doplňovače můžete použít také jiný melodický nástroj. Nezapomeňte se však při hře „melodických koncovek“ vystřídat!

## 2. Hudební hrátky Malované kraslice

*Velikonoční vajíčka bývají krásně zdobena. Každé je jiné, radost pohledět. My zkusíme vajíčka také pěkně vymalovat, dokonce i košíček. Místo barev však použijeme naše tři tóny zvonkohry c1, d1, e1. Pro začátek dodržte rytmus slov: pro vajíčka, do košíčka, ale „vymalovat“ je můžete libovolně řazenými tóny. S pomocí dvou paliček mohou zaznít současně i dva tóny a neváhejte použít také tóny opakované. Z těchto malovaných kraslic si můžete nachystat ještě malou zkoušku dobrého sluchu. Stačí po zahrání každé malované kraslice její melodii pohotovově a správně zazpívat jako ozvěnu. Pokud se vám to daří, jste dobře připraveni k hudebně pohybové hře *Na velikonoční paličku*.*

## 3. Hudebně pohybová hra Na velikonoční paličku

*Výchozí postavení:* Děti stojí po obvodu kruhu levým bokem k jeho středu. Vně kruhu jsou na dvou místech připraveny zvonkohry s tóny c1, d1, e1 a u nich stojí hráči.

*Hudebně pohybové provedení:* Děti jdou rytmickou chůzí po kruhu a zpívají píseň *Pomlázka*. Dva instrumentalisté mají za úkol zahrát ve správnou chvíli libovolnou malovanou kraslici, kterou si vyzkoušeli v předchozích hudebních hrátkách. Jakmile dohrají, rychle se otočí k nejbližšímu příchozímu z kruhu, předají mu paličky a zařadí se plynule do chůze v kruhu. Tato

### POMLÁZKA

Hudba a slova: Marie Kružiková

Vesele

Při - šel jsem k vám na ko - le - du pro va - jí - čka.  
De - jte, pro - sím, a - spoň je - dno do ko - ší - čka.  
U - plet jsem si na po - mlá - zku ně - co z prou - tí;  
to mám na la - ko - mý ho - lky, ať se krou - tí.

## 1. Zpíváme velikonoční píseň Pomlázka

Vzhledem k tomu, že se obě závětí písně (2. a 4. část) melodicky shodují a první předvětí (1. část) se od nich liší pouze melodicky otevřeným dvoutaktím, využijte s dětmi této skutečnosti k pozorování jednotlivých melodických úseků a k jejich srovnávání. Usnadní to jak nácvičku písně, tak

dvou zvonkohrách kameny c1, d1, e1. Vyhleďte na nich a zahrajte správně melodie dvoutaktí: *pro vajíčka* (1. zvonkohra), *do košíčka* (2. zvonkohra).

*Melodická doplňovačka:* Všichni zazpívejte: *Přišel jsem k vám na koledu*, pak pokračuje hra 1. zvonkohry, dále navažte zpěvem: *Dejte, prosím, aspoň jedno* a melodií ukončí 2. zvonkohra. K instrumentální

hra předpokládá pohybovou i hudební pohotovost nejen u instrumentalistů, ale též pohybovou šikovnost a vstřícnost zpívajících dětí. Hru *malovaných kraslic* použijte i při zpěvu 2. dílu písně. Ve všech koncových dvoutaktích jednotlivých částí písně tak docílíte jednoduchého vícehlasého doprovodu.

#### 4. Instrumentální doprovod písně *Pomlázka*

Doprovod písně si připravte pomocí rytmických hrátek se slovy, které budou nejen artikulační rozcvíčkou, ale hlavně oporou pro instrumentální hru ostinátních rytmických figur.

*Hra se slovními rytmy:*

1. skupina: střídá slova: *přišel jsem k vám – uplet jsem si* (hra na nástroj: ozvučná dřívka – dřevěný blok)
2. skupina: střídá slova: *holky – dejte* (hra na nástroj: malý buben – bonga)
3. skupina: střídá slova: *mám – k vám* (hra na nástroj: činel s paličkou – triangl)
4. skupina: střídá slova: *koleda – košíček* (hra na nástroj: tamburína – chrastidlo-vajíčko)
5. skupina: střídá slova: *proutí – krouť* (hra na nástroj: činelky – rolničky)
6. skupina: střídá slova: *pomlázka – vajíčka* (hra na nástroj: drhlo – pákový louskáček)

Každou skupinu obsadte dvěma hráči, kteří se budou střídát ve hře na zadané nástroje s oporou o odpovídající slovní rytmickou figuru. Začněte nejprve 2. skupinou (metrum), pak postupně přidávejte další: 3. skupinu (těžké doby taktové), 1. skupinu (pravidelné osminky). Jakmile získáte jistotu v souhře s rytmickou deklamací i bez ní, připojte k souhře i další rytmické figury složitější. Spolehlivou souhru přezkoušejte hrou dvou skupin v různých nástrojových kombinacích. Pro pobavení si zahrajte veselou štafetu jednotlivých hráčů, kteří budou reagovat na pokyn dirigenta a hrát i deklamovat svou slovní figuru tak dlouho, dokud dirigent neukáže na někoho dalšího. Dirigent samozřejmě volí různou délku hry jednotlivých hráčů. Všimněte si vtipných slovních kombinací, které náhodně vzniknou při veselé štafete.

*Hrajeme si do kroku:*

Menší děti, které by těžko zvládly souhru různých figur, nechte hrát spontánně do kroku při poslechu písně *Pomlázka*. Vedte

je ke správné technice hry na vybraný nástroj při hře do pochodu a postupně zapojte do souhry i více dětí. Rytmický doprovod písně můžete ještě doplnit o hru na zvonkohru s připravenými kameny pentatoniky *c1, d1, e1, g1, a1*, kdy volba kamenů může být libovolná. Opět záleží jen na správné technice hry odpruženými paličkami.

#### 5. Taneční velikonoční hra *Na zapletené proutí*

*Výchozí postavení:* Dva soustředné kruhy o stejném počtu dětí, které stojí za sebou po obvodu svého kruhu. Děti ve vnitřním kruhu jsou natočeny pravým bokem ke středu, ve vnějším kruhu naopak – levým bokem ke středu.

*Taneční provedení:*

1. díl písně: Děti zpívají a jdou rytmickou chůzí po obvodu svých kruhů určeným směrem, zároveň pantomimicky předvádějí švihnutí pomlázkou na 1. dobu taktovou. V závěru 8. taktu se děti v obou kruzích zastaví a otočí se: vnitřní kruh zády ke středu, vnější kruh čelem ke středu. Tím jsou připraveny taneční dvojice.

2. díl písně: Při zpěvu předvěti: *Uplet jsem si na pomlázku něco z proutí*, děti tančí v nově vytvořených dvojicích a předvádějí tzv. „pletení pomlázky“.

*Pletení pomlázky:* Děti překládají zkřížené paže zespu dole a stisknou si navzájem své pravé a levé ruce vždy s nástupem těžké doby taktové, případně v souladu s metrickou pulzací. Stisk případně vždy na vrchní ruku. Pohybově zdatnější dvojice mohou zkusit „pletení pomlázky“ také směrem dolů, tedy stiskem spodní ruky.

*Veselé kroucení:* Při zpěvu závěrečného čtyřtaktu se dvojice v držení se zkříženými rukama otáčejí dokola ve směru hodinových ručiček. Pokuste se tuto část písně ukončit vlastním pohybovým nápadem ve dvojici. Návrh pohybových možností: podtáčení ve dvojici, točení jednotlivců, nápodoba kroucení, střídavé poskoky s výměnou nohou vpřed a vzad, tleskání ve dvojici a podobně. Při návrhu pohybového řešení se nezapomeňte ve dvojici vystřídat! Pro pobavení si zahrajte na imitátory. Zopakujte přesně pohybové řešení podle určené dvojice.

#### 6. Hudebně pohybová hra *Pomlázkové potkávání*

*Výchozí postavení:* Děti stojí volně rozmístěné v prostoru.

*Pohybové provedení:*

*Přišel jsem k vám na koledu pro vajíčka, dejte, prosím, aspoň jedno ...*

Děti chodí volně prostorem a zpívají dětskou velikonoční koledu. Při chůzi pantomimicky napodobují rytmické švihání pomlázkou v souladu s 1. dobou taktovou. Při vzájemném potkávání se snaží komunikovat očima, gesty a výrazem tváře. Vyhledávají si tak partnera k vytvoření dvojice.

*... do košíčka.*

Během tohoto dvoutaktí procházející děti pohotově utvoří dvojice a navzájem se ukloní s připojením odpovídajícího gesta obou rukou.

*Uplet jsem si na pomlázku něco z proutí,*

Dvojice se chytí dopředu nataženými rukama křížem a pokračuje tzv. „pletěním pomlázky“, které si děti vyzkoušely v předchozí pohybové hře *Na zapletené proutí*. Zaplétání rukou s vrchním stiskem ve dvojici můžete střídát směrem nahoru i dolů a v koordinaci s těžkými dobami taktovými, případně též s dvoudobou metrickou pulzací této dětské velikonoční písně.

*to mám na lakomý holky,*

Dvojice se otáčejí dokola v držení se zkříženými rukama.

*ať se krouť.*

Každý z tanečnicků se otáčí kolem vlastní osy a s ukončením zpěvu zůstane stát. Tím je zároveň nasměrován k volné chůzi prostorem pro další opakování této komunikačně zaměřené pohybové hry.

#### 7. Taneční hra *Pomlázková pletýnka*

S dětskou velikonoční písní *Pomlázka* si zatančete ještě jednou. Tentokrát to bude tzv. průplet, který spolehlivě přezkouší vaši pohybovou koordinaci a současně i orientaci v prostoru.

*Výchozí postavení:* Dvojice dětí stojí čelem proti sobě po obvodu kruhu. Děti v každé dvojici se drží za pravé ruce.

*Pohybové provedení:* Děti krácejí po kruhu ve směru svého výchozího postavení. Jakmile vykročí, podávají levou ruku obloukem za záda svého protějšku, vstříc přichozícímu tanečnickovi z další dvojice. Každý z tanečnicků tedy postupuje po obvodu kruhu a podává přichozícím protějškům střídavě pravou a levou ruku. Tančí se průpletem, který v prostorovém půdorysu připomíná zapletený cop, pomlázku nebo housku pletýnku.



## Z hudebních výročí (duben – červen 2009)

**1. 4. 1869 Alexander Dreyschock**, 140. výročí nar. českého skladatele a houslisty

**4. 4. 1949 Pavel Kopecký**, 60. výročí nar. českého skladatele a pedagoga

**5. 4. 1869 Albert Roussel**, 140. výročí nar. francouz. skladatele

**6. 4. 1929 André Previn**, 80. výročí nar. amer. dirigenta, skladatele a klavíristy

**12. 4. 1944 Karel Kryl**, 65. výročí nar. českého písničkáře

**14. 4. 1759 Georg Friedrich Händel**, 250. výročí úmrtí něm. skladatele

**15. 4. 1899 Eman Fiala**, 110. výročí nar. českého herce a skladatele

**15. 4. 1659 Domenico Gabrielli**, 350. výročí nar. ital. skladatele

**15. 4. 1949 Alla Pugačova**, 60. výročí nar. ruské zpěvačky

**18. 4. 1899 Zdeněk Halabala**, 110. výročí nar. českého dirigenta

**18. 4. 1934 Jan Klusák**, 75. výročí nar. českého skladatele

**21. 4. 1929 Judita Čerovská**, 80. výročí nar. české zpěvačky

**22. 4. 1939 Jaroslav Krček**, 70. výročí nar. českého skladatele a dirigenta

**29. 4. 1899 Duke Ellington**, 110. výročí nar. amer. klavíristy, skladatele

**29. 4. 1939 František Xaver Thuri**, 70. výročí nar. českého varhaníka a skladatele

\*\*\*

**1. 5. 1859 Bohuslav Jeremiáš**, 150. výročí nar. českého pedagoga, skladatele

**1. 5. 1904 Antonín Dvořák**, 105. výročí úmrtí českého skladatele

**3. 5. 1959 Hana Jarolímková**, 50. výročí nar. české hudební publicistky

**5. 5. 1949 Jan Vičar**, 60. výročí nar. českého skladatele, muzikologa

**10. 5. 1934 Alena Němcová**, 75. výročí nar. české muzikoložky

**11. 5. 1924 Jiří Vysloužil**, 85. výročí nar. českého muzikologa a pedagoga

**11. 5. 1989 Jitka Snížková**, 20. výročí úmrtí české skladatelky, klavíristky a muzikoložky

**12. 5. 1884 Bedřich Smetana**, 125. výročí úmrtí českého skladatele

**12. 5. 1739 Jan Křtitel Vaňhal**, 270. výročí nar. českého skladatele a pedagoga

**13. 5. 1944 Petr Hapka**, 65. výročí nar. českého skladatele populární hudby

**17. 5. 1949 Jiří Korn**, 60. výročí nar. českého zpěváka

**18. 5. 1909 Issac Albéniz**, 100. výročí úmrtí špan. skladatele a klavíristy

**23. 5. 1979 Ivo Kahánek**, 30. výročí nar. českého klavíristy

**31. 5. 1809 Franz Joseph Haydn**, 200. výročí úmrtí rak. skladatele

\*\*\*

**3. 6. 1899 Johann Strauss ml.**, 110. výročí úmrtí rak. skladatele

**4. 6. 1939 Milan Zelenka**, 70. výročí nar. českého kytaristy

**7. 6. 1954 Michal Košut**, 55. výročí nar. českého skladatele

**10. 6. 1949 Karel Zich**, 60. výročí nar. českého zpěváka a skladatele

**13. 6. 1969 Kateřina Englichová**, 40. výročí nar. české harfenistky

**18. 6. 1959 Zuzana Navarová**, 50. výročí nar. české zpěvačky

**20. 6. 1819 Jacques Offenbach**, 90. výročí nar. francouzského skladatele

**21. 6. 1899 Pavel Haas**, 110. výročí nar. českého skladatele

**27. 6. 1929 Jarmila Šuláková**, 80. výročí nar. české zpěvačky lid. písní

**28. 6. 1909 Jindřich Praveček**, 100. výročí nar. českého skladatele a dirigenta

**29. 6. 1914 Rafael Kubelík**, 95. výročí nar. českého dirigenta a skladatele

Petra Bělohávková

## Abstracts

PECHÁČEK, S. *Petr Eben's choral work for children*

Fifteen choral compositions by Petr Eben for children from the 50th to 70th embrace plentiful compass of themes and moods which can be close and comprehensible even for the present generation. Eben uses different means of composition, his songs extend from simple unison to difficult concert compositions. Most of them can be interpreted by school choirs of medial level.

Key words: Petr Eben, choral singing, children choir, children songs.

Doc. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D., Music Department, Faculty of Education, Charles University, Prague, e-mail: pechacek.stanislav@seznam.cz

ŠTEFL, V. *A survey concerning the inclusion of rock music within the syllabus of primary school music*

This contribution contains the findings of a survey concerning the inclusion of rock music within the syllabus of primary school music in the Czech Republic at the beginning of the millennium.

Key words: teaching, guitar, rock guitar, electric guitar, rock, rock music, history of rock music, questionnaire, research.

PhDr. Vítězslav Štefl, Ph.D., Music Department, Faculty of Education, UJEP, Ústí nad Labem, e-mail: v.stefl@issul.cz

BRÁBEK, L. *The Music History in Consequences*

The proposition of the alternative music education vests in adjoining with the other arts, even with aesthetics and culture in complexity. Nowadays, the need of attractively education rises in all subjects, therefore, the connection with other domains is necessary. The greatest moments and periods of national music history can be taught in connection with social and historical situation of the country and of Europe as a whole.

Key words: music education, consequence, history, state, Europe.

PhDr. Ladislav Brábek, Music Department, Faculty of Education, Charles University, Prague, e-mail: ladislav.brabek@seznam.cz

# O hudbě anglicky – Choral Music

After the Christian Church had established its form of service, and *plainsong* had been *devised* specifically for them, musicians had little further *scope* for the exercise of the *craft* of inventing new melodies. Their attention turned instead to *embellishment*, and when the plain-song melodies had been made more *ornate*, they began to add extra parts to the original melodies. This was the start of choral music. The rise of humanism in the twelfth and thirteenth centuries and the *decline* in the authority of the Church over music had gradually led to the *relaxing* of the more rigid *requirements* of the liturgy. So began a tradition of choral music which was not dependent on plainsong for the foundation of its composition. This new freedom allowed later generations to introduce melodic and rhythmic *complexity*, producing music that could satisfy the mind and ear of the listener as well as serving the Church.

In the middle of the twelfth century, in Paris, arose the Notre Dame School of composers, who were to take a significant step forward in choral composition. Among the first of them were Léonin and Pérotin, followed later by Guillaume de Machaut (1300–77). The developments they achieved depended on a more precise form of musical notation than had been available *hitherto*. Musical technique was now beginning to develop in its own right, without the philosophic and theological *justifications* that had been required earlier. This period has been termed *Ars Nova*, after the title of a *treatise* on music by Phillipe de Vitry (1291–1361).

*Ars Nova* was the *harbinger* of the Renaissance of music. From Machaut there is a steady development, through England's John Dunstable (?–1453) to Dufay (pre-1400–1474) and Binchois (1400–67) in Burgundy, who represent the high point of the first Burgundian School. The next generation of Burgundian composers included Ockeghem (c.1430–c.95) and Josquin Desprès (c.1450–1521). It was this generation of composers that took the Franco-Flemish polyphony to Italy, where it was to influence the works of Palestrina (c.1525–94).

Palestrina represents the *pinnacle* of unaccompanied polyphonic church music. He stands at the end of a line: while he was writing his masses and motets, his contemporaries were exploring the possibilities of the madrigal, the result of a fusion between the old Franco-Flemish polyphony and the native Italian secular song. Palestrina himself wrote spiritual madrigals – songs in madrigal style on a *devotional* subject – but the true madrigal was a secular part-song, for two or more voices, sometimes

accompanied and sometimes not.

The madrigal enjoyed great popularity all over Europe and many collections were published. “*Musica transalpina*”, a collection of Italian madrigals with texts translated into English, was printed in England in 1588. It was quickly followed by other collections, including “*The Triumphs of Oriana*”, a set of twenty-nine madrigals *in praise* of Elisabeth I composed by twenty-six English composers including Morley, Weelkes, Byrd, Gibbons and Wilbye.

The Reformation did more to influence the shape of music than any other single event. In Germany, Luther's desire that everyone should be trained to take part in chorale-singing laid the foundations of the oratorio and cantata traditions.

The religious cantata began with Heinrich Schütz (1585–1672). In his time, this was a work based on a continuous narrative text in several movements that was lyrical, dramatic or religious. It was the development of the religious cantata based on the Lutheran chorales that initiated a style that came to full flowering in the vocal works of J. S. Bach.

By Bach's time, the form and style of the various movements of the cantatas had been strongly influenced by the operatic forms of aria and recitative. Opera was to influence all choral music for the next hundred years and more. Accordingly, the masses of Mozart and Schubert are much more operatic than liturgical in character. Beethoven's *Missa Solemnis* established the mass as a concert form.

When Handel turned from opera to oratorio, he was to *shape* the choral tradition for the next 150 years. So successful was the *Messiah* that it became the *yardstick* by which all other oratorios – basically, extended *setting* of religious texts in generally dramatic form – were measured.

Even Mendelssohn's *Elijah* and *St Paul* were compared with the *Messiah*. The rise of the choral societies in the nineteenth century *preserved* this tradition. The *enduring reverence* for the *Messiah* made any development away from this model almost impossible. Change came eventually in works such as Elgar's *Dream of Gerontius* and Walton's *Belshazzar's Feast*, but these works were accepted only after great difficulty. Perhaps the most important choral work of the twentieth century is Britten's *War Requiem* (1961), written for the *consecration* of the new Coventry Cathedral. It brings together the sacred – the Catholic mass for the dead – and the secular – the poems of Wilfred Owen – to make a powerful appeal to audiences all over the world.



## SLOVNÍČEK

plainsong	chorál, cantus planus, gregoriánský chorál
devise	vymyslet, vynalézt, navrhnout
scope	sféra, pole (působnosti)
craft	umění (zast.)
embellishment	okrasa, okrášlení, zkrášlování
ornate	okrášlený, ozdobený
decline	pokles, úpadek
relax	uvolnit
requirement	požadavek
complexity	složitost, komplikovanost
hitherto	dosud, do té doby
justification	oprávnění, ospravedlnění
treatise	pojednání, traktát
harbinger	předzvěst, předchůdce
pinnacle	vrchol
devotional	liturgický, náboženský, zbožný
in praise	na počest, na oslavu
shape	zformovat, vypracovat
yardstick	měřítka
setting	zhudebnění
preserve	uchovat
enduring	trpělivý, vytrvalý
reverence	vážnost, úcta
consecration	vysvěcení

Text byl přejat ve zkrácené podobě z publikace *The Book of Music*. MacDonald Educational Ltd. and QED Ltd., 1977.

Stanislav Pecháček

## FROM THE CONTENT

The series *Music and Painting* prepared by J. Bláha has gone back to the oldest periods and in this issue it continues with the second part called Pre-Roman Period...

In the introduction "To Our Readers and Authors", H. Váňová as a senior editor explains the changes of the magazine as a consequence of an attempt to become a member of the List of Reviewed Non-Impacted Periodicals of the Czech Government Professional Advisory Body – The Board for Research and Development.

S. Pecháček has compiled a summary *Petr Eben's Chorals* for children interpreters. The commentary enables choirmasters to choose the most suitable pieces according to their needs.

V. Štefl has described and evaluated the results of a survey in his essay called *A Survey Concerning the Inclusion of Rock Music within the Syllabus of Primary Music Schools*. The results are not satisfactory yet: rock music is either not taught at all or the teachers are not enough qualified. He sees the solution in modernization and update of education.

L. Brábek in his work *Music History in Consequences* uncovers the problems of music and its place on the edge of school education and he suggests the way to its wider usage in integration of aesthetic-educational subject, mainly from the historical point of view.

The note supplement offers two children songs *Football* and *Run* from the series *Small Sportmen* by E. Douša.

J. Šmejkalová has used the offer "From Readers' Pen" and tells us – as a participant of Visegrad Music Conference on the topic *Massmedia Technologies in School Music Education* – her opinion on exaggerated overestimating of technology to the detriment of teacher personality's influence on pupils.

E. Jenčková adds several methodological descriptions for the practice of Easter song *Plaited Willow Cane* which make it useful for dance games for children of pre-school and younger school age.

Apart from the overview *From the Music Anniversaries* (April - July 2009), P. Bělohávková has prepared an anniversary year of great personalities: Handel – Haydn – Mendelssohn – Dvořák – world masters of oratorio.

Notice two pieces of current news, one detailed review and an English course in this issue.

## AUS DEM INHALT

Der Zyklus „Musik und Bild“ von J. Blaha bringt uns zurück in die älteste Epoche der Kunst und wird in dieser Nummer mit dem zweiten Teil „Das Zeitalter vor der Romanik...“ weitergeführt.

Die Chefredakteurin H. Váňová erklärt im Leitartikel „Unseren Lesern und Autoren“ die Änderungen, zu denen es in unserer Zeitschrift aufgrund der Bemühungen kommt, um in die „Liste der rezensierten, nicht mit impact Faktor bewerteten Periodika des Fachberatungsausschusses der Regierung der tschechischen Republik – Rat für Forschung und Entwicklung – aufgenommen zu werden.“

S. Pecháček hat einen Überblick über die Chorgesänge von Petr Eben für Kinder zusammengestellt, die es den Chorleitern aufgrund des Insider-Kommentars erleichtert, die am besten geeignete Komposition auszuwählen.

V. Štefl beschreibt und bewertet in seiner Arbeit „Untersuchung der Vertretung der Rockmusik in den Unterrichtsplänen an Musikschulen“ die gewonnenen Erkenntnisse und diese sind eher unbefriedigend: Entweder wird Rockmusik nicht gelehrt oder die Lehrer sind fachlich nicht genügend darauf vorbereitet. Eine Verbesserung sieht er in der Modernisierung und Aktualisierung des Unterrichts.

L. Brábek analysiert in seinem Artikel „Die Musikgeschichte im Kontext“ die Problematik der Position der Musik am Rand der schulischen Ausbildung und zeigt einen Weg zu deren besseren Einbindung in ästhetisch-erzieherische Ausbildungsfächer, besonders mit Bezug auf den historischen Gesichtspunkt.

Die Notenbeilage enthält zwei Kinderlieder „Fußball“ und „Renner“ aus dem Zyklus von E. Douša „Die kleinen Sportler“.

J. Šmejkalová hat das Angebot „Aus der Feder der Leser“ genutzt und teilt uns ihren Standpunkt als Teilnehmer der Visegrader Musikkonferenz zum Thema „Technologie der Massenmedien des Musikunterrichts an Schulen“ mit, wobei es ihrer Meinung nach zu einer Überbewertung der Technik auf Kosten des Einflusses der Persönlichkeit des Lehrers auf die Schüler kommt.

E. Jenčková gibt zur Einübung des Osterlieders „Osterrute“ gleich mehrere methodisch gut ausgearbeitete Anleitungen, wie das neue Osterlied für musikalische Bewegungs- und Tanzspiele mit Kindern im Vorschulalter und für Kinder in den ersten Schuljahren genutzt werden kann.

P. Bělohávková hat außer der Übersicht „Musikjubiläen“ (April bis Juni 2009) auch etwas zu den Jahresjubiläen bedeutender Persönlichkeiten vorbereitet: Händel-Haydn-Mendelssohn-Dvořák, internationale Meister des Oratoriums.

In dieser Nummer sind auch 2 aktuelle Nachrichten nicht zu übersehen, sie enthält 1 umfangreiche Rezension und den Englischkurs.

# Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

ROČNÍK 17 • 2009 • ČÍSLO 2

## OBSAH

<i>Hana Váňová: Naším čtenářům a autorům</i> . . . . .	19
<i>Stanislav Pecháček: Sbory Petra Ebena pro dětské interprety</i> . . . . .	20
<i>Vítězslav Štefl: Výzkum zastoupení rockové hudby v učebních plánech základních uměleckých škol</i> . . . . .	22
<i>Eva Benešová: Eduard Douša – Malí sportovci</i> . . . . .	26

## NOTOVÁ PŘÍLOHA

*Eduard Douša: Fotbal, Běh (Dětské písně s doprovodem klavíru cyklu Malí sportovci)*

<i>Ladislav Brábek: Dějiny hudby v souvislostech</i> . . . . .	27
<i>Milan Pazúrik: Cantus choralis Slovaca 2008</i> . . . . .	29
<i>Stanislav Pecháček: Absolventi oboru sbormistrovství na Pedagogické fakultě UK rozvíjejí tradice amatérského sborového zpěvu</i> . . . . .	30
<i>Z pera čtenářů (Jitka Šmejkalová)</i> . . . . .	31
<i>Luděk Koverdyňský: Terapie zpěvem</i> . . . . .	32
<i>Eva Jenčková: Ať se holky kroutí</i> . . . . .	33
<i>Petra Bělohávková: Z hudebních výročí (duben – červen 2009)</i> . . . . .	35
<i>Abstracts</i> . . . . .	35
<i>Stanislav Pecháček: O hudbě anglicky – Choral Music</i> . . . . .	36

## OBÁLKA

- 2. strana: Jaroslav Bláha: Cyklus Hudba a obraz – Předrománské období. Anglo-saské (irské a northumbrijské) a benediktinské malířství a irský a gregoriánský liturgický zpěv II*
- 3. strana: Petra Bělohávková: Výročí roku: Händl – Haydn – Mendelssohn – Dvořák Mistrí oratoria*

V čísle byly použity kresby Kláry Thumové na s. 20, 22, 26, 27, 33 a akad. malíře Jiřího Hanzlíka na s. 36.

## Řídí redakční rada:

doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc., (předsedkyně),  
doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D., (PdF UJEP, Ústí nad Labem),  
prof. PhDr. Eleonóra Baranová, CSc., (PedF UMB, Banská Bystrica, SR),  
PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D., Vratislav Beránek, prof. Belo Felix, Ph.D., (UMB, Banská Bystrica, SR),  
prof. PaedDr. Jaroslav Herden, CSc., PaedDr. Jan Holec, Ph.D., (PedF JU, České Budějovice),  
prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc., (PdF UHK), PhDr. Helena Justová, PhDr. Blanka Knopová, CSc., (PdF MU Brno),  
doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., doc. Mgr. art. Irena Medňanská, Ph.D., (PU, Prešov, SR),  
prof. PaedDr. Eva Michalová, CSc., (UMB, Banská Bystrica, SR),  
prof. PaedDr. Michal Nedělka, Ph.D.,  
prof. Mag. Dr. Franz Niermann, (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, University of Music and Performing Arts, Viena, Rakousko),  
doc. MgA. Jana Palkovská,  
doc. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D.,  
prof. Dr. Carola Schormann, (Fach Musik, Leuphana Universität Lüneburg, SRN),  
doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc., (PdF ZU, Plzeň)

**Vedoucí redaktorka:** doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc.

**Výkonná redakce:** PaedDr. Dagmar Soudská

**Grafická úprava:** Stanislava Jelínková

**Vydává:** Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta – vydavatelství  
*Vychází 4x ročně:* Roční předplatné 260 Kč, jednotlivý výtisk 65 Kč + poštovné a balné  
**Tisk:** Tiskárna Regleta, spol. s r. o., Novovysočanská 24 N, 190 00 Praha 9  
**Administrace, objednávky a fakturace:** Jana Sendulská, tel. 221 900 152

## Upozornění autorům:

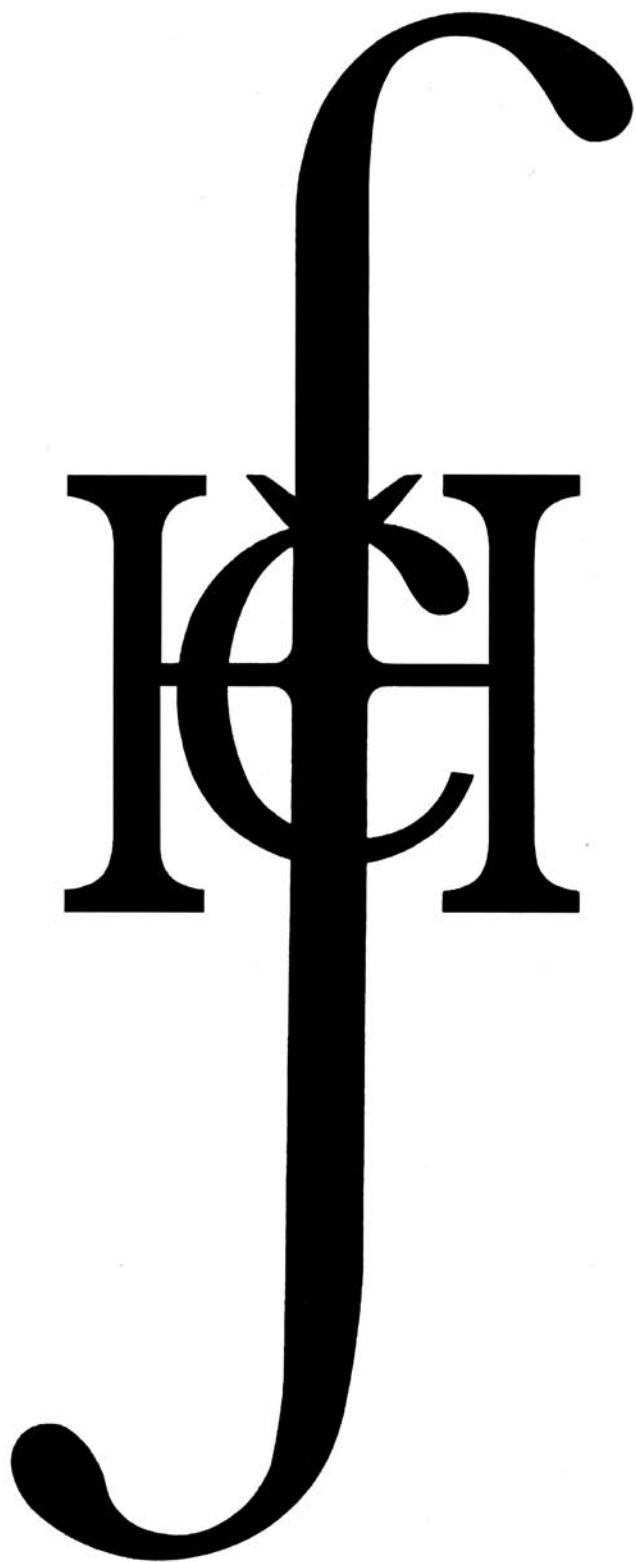
*Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e-mailovou adresu vanova.ha@seznam.cz*  
*Obrazový a notový materiál se vrací pouze na vyžádání, příspěvky nejsou honorované.*  
*Redakce si vyhrazuje právo nezbytné úpravy rukopisů*

**Adresa redakce:** Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta – vydavatelství

M. D. Rettigová 4, 116 39 Praha 1

[www.pedf.cuni.cz/hudebnivychova](http://www.pedf.cuni.cz/hudebnivychova)

© Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta  
Praha 2004  
MK ČR E 6248  
ISSN 1210-3683



**NADACE  
ČESKÝ  
HUDEBNÍ  
FOND**

*Časopis je vydáván  
za finanční spoluúčasti  
NČHF*

*HUDEBNÍ VÝCHOVA*

# Předrománské období.

## Anglo-saské (irské a northumbrijské) a benediktinské malířství a irský a gregoriánský liturgický zpěv II

Jaroslav Bláha

První část příspěvku věnovaného předrománskému období uzavřela otázka týkající se příčin diametrální odlišnosti kontinentálního a ostrovního (především irského) výtvarného a hudebního projevu. Těch je hned několik, rozhodující jsou však dvě:



1. Žehnající Kristus. *Godescalkův evangeliář*, kolem roku 781

První příčinou je **vztah k římské kultuře**. Zatímco Germáni byli po řadu staletí v těsném kontaktu s římským impériem (a nebyly to vždy jen válečné konflikty), a tím i v kontaktu s římskou kulturou (jak pohanskou, tak

První příčinou je **vztah k římské kultuře**. Zatímco Germáni byli po řadu staletí v těsném kontaktu s římským impériem (a nebyly to vždy jen válečné konflikty), a tím i v kontaktu s římskou kulturou (jak pohanskou, tak

křesťanskou), mezi Iry a Římany žádná komunikace neexistovala. Irové vycházeli z keltské kultury, jejíž výtvarný projev byl v době „stěhování národů“ abstraktní a výrazně dynamický. Obdobně tomu bylo i s hudbou. Tak jako ve výtvarném projevu i v hudbě hrála klíčovou roli keltská tradice, především spirituální lyrika bardů.

Druhý důvod se týkal **liturgie**. Jestliže Frankové a další germánské kmenové svazy (Langobar-di, Vizigóti a další.) přijali křesťanství z Říma, pak Irové prostřednictvím sv. Patrika akceptovali pravidla ortodoxního (východního) křesťanství. K pochopení důsledků ve výtvarném projevu je třeba vrátit se do 4. století, ve kterém se vyhranily dva proudy křesťanské církve:

1. **východní (ortodoxní) proud s centrem v Alexandrii**, který žádal důsledný rozchod s antikou s požadavkem „zůstat čistým na tomto světě“. Důsledkem pro výtvarný projev byl zákaz zobrazovat předměty fyzického světa – odtud i abstraktní iluminace v irských a northumbrijských rukopisech. Obdobné tendence se prosadily i v irském liturgickém zpěvu. V ortodoxní liturgii měly dominantní postavení východní vlivy, především bohaté melismatické melodie i orientální přednes. Stejně jako byla svébytná irská liturgie, tak totéž platí i o hudbě s ní spojené.

2. **západní, římský proud (římsko-katolický) s centrem v Římě**, který se snažil zachránit z poraženého pohanství vysoké hodnoty jeho kultury. Dominantou obrazu se stává lidská postava jako symbol univerzálního (nadpozemského)

světa, jako prostředek obrazového tlumočení biblických příběhů prostým věřícím, jak to dokonale zformuloval papež Řehoř Veliký, který na koncepci římského proudu navázal o dvě století později: „Používáme malby v kostelích, aby nevězdělání, hledíce na stěny, četli to, co nemohou číst v knihách.“

Právě Řehoř Veliký se zasloužil o razantní nástup reformy, jejímž důsledkem byla jednotná liturgie, a tím i jednotná pojetí liturgického zpěvu i koncepce výtvarného vyjádření. Na začátku jeho pontifikátu r. 595 bylo energické rozhodnutí: buď římsko-katolické náboženství, nebo žádné. A obdobně jako v úsilí o jednotu liturgie se v adekvátní snaze o jednotnou koncepci umění na základě latinské tradice opřel o benediktinský řád.

Díky nezměrné iniciativě Řehoře Velikého a benediktinů dochází na začátku 7. století k nástupu reformy liturgického zpěvu důsledným sjednocením výše jmenovaných chorálů. Výsledkem dlouhodobého procesu, který byl završen v karolinské renesanci na počátku 9. století, byl gregoriánský chorál jako jednotný liturgický zpěv římsko-katolické církve. V gregoriánském chorálu jasně vykristalizovaly dva základní typy melodie: sylabický s jednou slabikou textu na jednu notu (liturgický recitativ lekcí, orací a psalmodie) a melismatický (na jednu slabiku připadla kratší či delší skupina tónů), který se uplatnil v responsoriálním interpretačním typu (Graduale, Aleluja). V karolinské renesanci se uplatnil vliv lidového hudebního citění na zjednodušení a větší zpěvnost melodické linie a prosadil se ve dvou inovacích. Těmi byly tropy (podkládání melismatických melodií novým sylabickým textem) a sekvence (přirážování dvakrát opakovaných melodických úseků – AABBC...). Největším přínosem gregoriánského chorálu, který se stal jednotným slohovým prvkem západoevropské hudby, jsou především koncepční jistota, svěží melodická invence a rozmanitost forem. Ovlivnil utváření evropského melodického materiálu, vytváření specifické evropské melodiky. Neméně zásadní je i vliv na evropské tonální citění: ze souboru osmi církevních tónin ve spojení s podněty lidového durového citění vykristalizoval specificky evropský (západoevropský) tonální systém.

Neméně razantně vstoupil Řehoř Veliký s podporou benediktinského řádu do boje za jednotný výtvarný projev. Nejdůležitějším úkolem na cestě za jednotnou liturgii bylo zastavit invazi irských misíí na pevninu. Proto roku 596 poslal do Anglie misii benediktinů v čele se sv. Augustinem

z Canterbury, která do Irsku přivezla řadu římských rukopisů, kde dominantou iluminací byla lidská postava. V nekompromisním soupeření s irskými mnichy nakonec dosáhli benediktinští misionáři významného dílčího úspěchu. Ten se projevil v několika irských a především northumbrijských rukopisech (Evangeliář lindsifarnský, Codex Amiatinus) na přelomu 7. a 8. století, kde se pod vlivem rukopisů z pevniny stala dominantou obrazu lidská postava. Zároveň se však uplatnil i irský styl postavený na abstraktním pletenci (Evangeliář z Durraven na konci 7. stol.) – v Lindsifarnském evangeliáři se dokonce objevují vedle sebe oba styly: figurativní benediktinský i nefigurativní irský.



2. Svatý Matouš. *Evangeliář z Melos*, konec 8. nebo počátek 9. stol.

K dovršení procesu úsilí o jednotu výtvarného projevu došlo v karolinské renesanci na přelomu 8. a 9. století ve vzájemném smíření a symbióze obou stylů. Dominantou obrazu se natrvalo stala lidská postava. Ta se v kontinentálním

malířství prosadila v současném uplatnění západních, východních i raně křesťanských vlivů (viz obr. 1). V irském umění (obr. 2) byla figura „vetkaná“ do zdobného pletence, který se v karolinských rukopisech přesunul do bordury (okraj iluminace), kde zůstal ještě v období románského slohu. Hlavní příčinou energické reformy v době vlády Karla Velikého, který navázal na odkaz Řehoře Velikého – včetně spojení s benediktinským řádem – bylo promyšlené propojení světské moci s narůstající autoritou církve a z hlediska umění především vědomé úsilí o obnovení antické (římské) tradice. O důslednosti karolinské reformy v hudbě svědčí i dovršení reformy liturgického zpěvu (gregoriánský chorál), kterou sice zahájil Řehoř Veliký (jemuž byla tato zásluha přičítána právě až v 9. století), ale její systémové dovršení je dílem benediktinských mnichů v době karolinské renesance. Specifickým přínosem této vývojové fáze je vliv lidového duchovního zpěvu na zjednodušení, přehlednost a větší přirozenost melodiky gregoriánského chorálu (tropy, sekvence apod.).

# Výročí roku

## Händel – Haydn – Mendelssohn – Dvořák

### Mistři oratoria

V letošním roce si připomínáme významná kulatá životní jubilea několika hudebních velikánů. Přestože na poli české kulturní scény stojí v popředí především vzpomínka blížícího se 50. výročí úmrtí Bohuslava Martinů, v kontextu evropském, resp. světovém si připomínáme 100. výročí narození německého romantika Felixe Mendelssohna-Bartholdyho a úmrtí tří skladatelů řadících se mezi nejvýznamnější představitele hudebního baroka, klasicismu a romantismu: Georga Friedricha Händela (250. výročí), Franze Josepha Haydna (200. výročí) a Antonína Dvořáka (105. výročí), mj. velkých osobností formy oratoria.

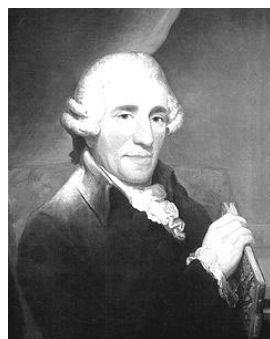
Oratorium (italsky *oratorio*) nese svůj název díky stejnojmennému označení modlitebního místa v chrámu (česky oratoř; latinsky *orare* = modlit se), kde byl také tento druh hudební formy poprvé uveden. Asi nejznámějším představitelem oratoria z doby počátku jeho vzniku je italský komponista Giacomo Carissimi, nazývaný též otec oratoria a v tomto roce také jubilující (1605–1674). Carissimi psal oratoria v latině, mj. *Baltazar*, *Jephta*, *Jonas*, *Judicium Salomonis*.



• **Georg Friedrich Händel** se narodil 23. února 1685 v saském městě Halle an der Saale, tedy ve stejném roce jako Johann Sebastian Bach či italský cembalista a skladatel

Domenico Scarlatti. Händel vyrůstal v rodině lékaře a dcery luteránského pastora, kde se mu také dostalo výborného všestranného vzdělání. Přestože se skladatel na přání svého otce měl stát právníkem, rozhodl se zcela se věnovat hudbě. Jeho umělecké cesty ho zavedly do Hamburku (působil zde jako cembalista a houslista tamní opery) a pokračovaly postupně přes Itálii (Řím, Neapol, Benátky), zpětně Německo (Hannover) až do Anglie (Londýn), kde se skladatel natrvalo usadil a strávil téměř 50 let svého života. Závěr jeho života byl poznamenán skladatelským oslepnutím. Händel zemřel 14. dubna 1759 a jeho ostatky jsou uloženy ve Westminster Abbey.

Händel patří k mistrům syntézy kompozičního stylu své doby, typického pro jednotlivá centra evropské barokní hudby, v nichž žil a působil. Spojil tak znalost kompoziční práce získanou zejména díky svému halskému učiteli Friedrichu Wilhelmu Zachowi s italskou zpěvností (polyfonie římské školy, arie da capo školy neapolské) s tradicí anglických madrigalů a francouzskou noblesností. Je proto příznačné, že těžištěm jeho tvorby se stala opera (seria) a oratorium, kterou sám chápal jako „duchovní operu“. Svá první oratoria skládá Händel ještě v době svého pobytu v Itálii: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Triumf času a pravdy, 1707) a *La Resurrezione* (Vzkříšení, 1708) a spolu s operním úspěchem se stává v této zemi pro publikum „saským miláčkem“ – „Il caro Sassone“. K vrcholům jeho tvorby oratorní patří zejména *Saul*, *Israel in Egypt* (obě 1738), *Samson* (1742), *Judas Maccabaeus* (1746), *Jephta* (1751) a *Messiah* (1741) se svým nejen pro dětského posluchače známým sborem *Hallelujah*.



• **Franz Joseph Haydn** se narodil 31. března 1732 v dolno-rakouském Rohrau. Jeho otec byl kolářem, matka kuchářkou a zároveň oba velkými milovníky hudby. Šestiletý

Haydn byl však od rodiny odloučen, aby se mu dostalo patřičného hudebního vzdělání; nejprve u svého příbuzného, poté jako choralistovi Svatoštěpánského dómu ve Vídni. Z počátku se živil jako hudebník a učitel, po několika letech se stává dvorním kapelníkem hraběte Morzina v Lukavici u Plzně. Po dvou letech vstupuje do služeb knížete Antonína a Mikuláše Esterházyho. Dvakrát navštívil Londýn, avšak většinu svého života prožil ve Vídni, kde také 31. května 1809 zemřel. Pochován je v Eisenstadtu.

Ačkoliv těžiště Haydnova díla spočívá v hudbě symfonické a komorní, k vrcholům jeho díla patří dvě oratoria: *Die Schöpfung* (Stvoření, 1797–1799, na slova Gottfrieda van Swieteny) se snahou o spojení biblických námětů s ideály osvícenství a hudebními prvky tónomalby

a *Jahreszeiten* (Čtvero ročních období, 1801, na slova Jamesa Thomsona), pojaté spíše jako cyklus volně spojených čtyř kantát.



• **Felix Mendelssohn-Bartholdy** se narodil 3. února 1809 v Hamburku v rodině židovského bankéře. Rodina poskytl Bartholdymu (jméno přijal po svém strýci Jakobovi)

s pověstí geniálního dítěte nejlepší možné vzdělání, včetně hudebního. Záhy se stal úspěšným skladatelem a žil několik let v Londýně. Po návratu do Německa působil v Lipsku, kde mj. založil konzervatoř. Umírá 4. listopadu 1847 v Lipsku, pohřben je v Berlíně.

Tento znovuobjevitel Bachova díla mj. pokračuje podobně jako Haydn v tradici navazující na Händelova oratoria; jednak jako jejich dirigent, jednak jako autor vlastních opusů zkomponovaných podle Händelova vzoru: *Paulus* (1836) a *Elias* (1846).



• **Antonín Dvořák**, jehož 105. výročí úmrtí si 1. května připomeneme, je zakladatelem novodobé české oratorní tradice, a to především svými oratorii opět vycházející z formy Händelovy, avšak

výrazně invenčně poplatné Dvořákovu osobitému rukopisu: *Stabat Mater* (1877, latinský text sekvence) a *Svatá Ludmila* (1886, text Jaroslav Vrchlický).

V tradici kantátově oratorní pak také pokračuje v úvodu tohoto článku zmíněný Bohuslav Martinů, zejména svými díly *Hry o Marii*, *Řecké pašije* a *Gilgameš*. Jeho osobě a jeho tvorbě se budeme věnovat v dalším čísle našeho časopisu.

Petra Bělohávková

# Běh

Text: J. Bruckner  
Hudba: E. Douša

Cha-cha

F

C7

F

*mf*

Dětský sbor

Claves  
Maracas

Piano

Na co by-chom no-hy

C7

F

mě-li,

kdy-by bě-hat ne-u-

mě-ly.

F

F7

B C7 F B

Kdy-by jen tak v kou-tě stá - ly, ne-ská-ka-ly, ne-bě - ha-ly,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It features a series of chords: B, C7, F, and B. The lyrics are "Kdy-by jen tak v kou-tě stá - ly, ne-ská-ka-ly, ne-bě - ha-ly,". The piano accompaniment includes a grand staff with treble and bass clefs, showing a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

F C7 1. F F7

to by nás pak, mo-ji mi-lí, vši-chni jed-nou před-ho - ni - li.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line features chords F, C7, 1. F, and F7. The lyrics are "to by nás pak, mo-ji mi-lí, vši-chni jed-nou před-ho - ni - li." The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

2. F C7 F C7 F (zatlaskat)

ni - li, vši.chni jednou předho-ni-li.

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line features chords 2. F, C7, F, C7, and F, followed by a "zatlaskat" (clap) instruction. The lyrics are "ni - li, vši.chni jednou předho-ni-li." The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the previous systems.



# Fotbal

Marcia

E. Douša

G

The piano introduction consists of two systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a whole rest. The second system shows a treble clef staff with a melody starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a forte (f) dynamic marking. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

(Při opakování nezpívat, libovolně pokřikovat, troubit na trumpety, užívat řehtačky apod. Navodit atmosféru fotbalového utkání.)

The first line of the song features a vocal melody in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The lyrics are: "Dřív než začnou sněhy tát, než vyrazí". The music is in G major and common time. Chords G, D7, and G are indicated above the vocal line.

The second line of the song continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: "první listí, už jsou tady fotbalisté, a hned začnou fotbal hrát." The music is in G major and common time. Chords G, D7, G, Em, Am, C/D, D7, and G are indicated above the vocal line.

The third line of the song features a vocal melody in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The lyrics are: "Hrají, hrají, hrají, hrají, a než listy opadají a z nejposlednějšího stvolu". The music is in G major and common time. Chords C, G, and A are indicated above the vocal line.

ko-lik a-si da-jí gó-lů?

Chords: D, D7, G, D7

Lyrics: Dřív než zač - nou

Performance instructions: *a*, *tleskat*, písknout na píšťalku

Chords: G, D7, G, D7

Lyrics: sně - hy tát, než vy - ra - zí prv - ní lis - ti, už jsou ta - dy

Chords: G, Em, Am, C/D, D7, G, mp Am, C/D, D7, Eb

Lyrics: fot - ba - lis - ti, a hned začnou fotbal hrát, a hned začnou fotbal hrát,

Chords: Cm, fD, D7, 1. G, 2. G

Lyrics: a hned začnou fotbal hrát. hrát.

Performance instructions: *f*, *3*