

Učitel, klavír a improvizace 1. část

Michal Nedělka

Anotace: Tvořivost a interpretační příprava dnes při přípravě učitele jsou dvě neprovázané oblasti: interpretace je stále považována za prioritní nástrojovou dovednost, zatímco improvizace (byť třeba jen písňových doprovodů) bývá odsouvána kamsi na okraj výuky. Přitom má tvořivé ovládnutí nástroje podobný význam jako samostatný projev při osvojování řeči. Názor, že improvizaci se nelze učit, lze již dávno považovat za přežitý, vyvracejí ho nejen příklady z praxe, ale také teoretické práce a učebnice, jež se metodami a metodikou improvizace zabývají. Pro osvojování improvizčních dovedností v hudbě mluví nakonec i skutečnost, že jsou přenositelné do jiných oblastí práce a života. Pro současného učitele je toto zjištění jistě směrodatné. Vždyť v době, kdy koncepce výuky začíná záviset právě na invenci a kreativě pedagoga, je takový přenos nanejvýš žádoucí.

Klíčová slova: tvořivost, improvizace, umělecká kvalita, metodika, všeobecná příprava hudebníka.

Když se dnes učitel hudební výchovy připravuje na své budoucí povolání, prochází většinou tradiční, zejména interpretační přípravou. Je to pochopitelné, vždyť skladba, do níž získáváme vzhled právě po této stránce, nám nejen uvolňuje ruce pro všestrannou práci s ní, ale přes co největší množství zvládnutého repertoáru vede cestu k nástrojové pohotovosti i k rozšíření přehledu o hudební tvorbu a pochopitelně k celkovému rozvoji hudebnosti i estetického citění. To vše představuje cenný vklad do vlastní učitelovy práce. Pedagog však potřebuje něco víc než vyjít vstříc své profesi jen se zálibou nastudovaných skladeb. Potřebuje nástroj ovládat tvořivě, aby například při doprovodech písní nebyl odkázán jen na předepsané akordické značky (vždyť ty nakonec nevypovídají nic o stylizaci) a aby dovedl vyjádřit též vlastní hudební myšlenky a inspiroval jimi tvořivý projev dětí. To vše nabývá na významu zvláště nyní, když vyučovací předměty směřují k nebylé jednotě, ke komplexním pohledům na vyučované jevy a k co nejsamostatnější práci žáků v projektovém vyučování. Není tomu nakonec jinak ani v jiných předmětech. Vždyť co by například jazykáři byla platná bezchybná recitace sebenáročnějších literárních děl, kdyby zároveň nemohl vést své žáky k samostatnému vyjadřování vlastních myšlenek, ať již v písemné či ústní podobě? A jak by dopadl výtvarník, kdyby ve třídě nabízel jen hodnotná umělecká díla, zatímco by žáci nikdy nezakusili, jaké to je, když sami vtělí své nápady třeba jen

do prostého výkresu či do figurky z modelíny?

Tvořivost a pohotovost reakcí potřebujeme v řadě činností. Tvořivé principy jsou navíc přenositelné z jedné činnosti do druhé, takže se podstatně podílejí na formování osobnosti jako celku. A jestliže v tomto textu stojí vedle sebe tvořivost a pohotovost, pak to není náhoda, neboť pohotovost je pro pedagoga když ne naprostou nutností, tak alespoň velkou výhodou. A opět: nejen v oblasti hudební. Pohotová reakce a schopnost samostatného projevu řeší nejednu životní situaci a leckdy bývá člověk hrdý na to, jak dokázal bez přípravy reagovat neboli improvizovat. Přestože však za improvizaci označujeme nepřipravenou činnost, prováděnou spatra (z latinského adjektiva *improvisus* nebo adverbia *ex improviso*), případně též činnost nepředvídatelnou (z latinského *improvisibilis*),¹ neznamená to, že by musela být prosta přípravy. Odhlédneme-li od obecného významu pojmu improvizace, můžeme se v oblasti hudby opřít o předpoklad, že činnost (hra) se tu odehrává především bez opory o písemný záznam kompozice. A ačkoliv ani kompozice nemusí být fixována ve všech parametrech (mohou chybět např. tempová označení, pokyny pro přednes, frázování apod.), bývá stále považována za skladbu, pokud je zaznamenána v notách, tedy pokud jsou fixovány tónové výšky

¹ *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4.* Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter, 1996, s. 538-539.



a rytmické hodnoty.² Naprosto přesnou hranici mezi improvizací a kompozicí však stanovit nelze. Obecně se má za to, že improvizace disponuje momenty nepředvídaného, neočekávaného, zatímco skladba představuje opak. Tento názor je však zjednodušující, jak skladba, tak improvizace disponují totiž oběma faktory, třebaže v různém poměru. Zatímco interpretovi je nastudovaná skladba důvěrně známá, neznalému posluchači může přinést četné neočekávané momenty, z nichž dokonce ani nemusí poznat, zda jde o interpretaci, či o improvizaci. Momenty náhody může přinášet třeba i samotnému interpretovi třeba v podobě aleatoriky.³ Skladatel pak předpokládá, že zapojením

² *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4.* Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter, 1996, s. 538.

³ *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4.* Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter, 1996, s. 539.

improvizace se jednotlivá provedení skladby budou lišit, a to z objektivních i subjektivních příčin (podle akustických možností prostoru, duševního stavu interpreta apod.). Naopak improvizovaný projev se vyznačuje převahou neočekávaných momentů, jeho průběh lze však také do jisté míry předpokládat, a to zejména v případech, kdy improvizátor používá předvídatelné prostředky jako stupnice, akordické spoje podřízené pravidlům, pokud tvoří a obměňuje melodie podle známých předloh apod.

Zatímco výše uvedené charakteristiky dokazují, že vymezit jasnou hranici mezi kompozicí a improvizací jen na základě fixace díla je obtížné, jedno kritérium je zcela jednoznačné: osoba tvůrce a interpreta. Improvizaci totiž na rozdíl od kompozice podmiňuje jednota tvůrce a interpreta,⁴ a protože oba

⁴ SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností.* Praha: SPN, 1990, s. 263.

procesy (kompozice i interpretace) probíhají zároveň, nemusí improvizovaný projev dokonce ani přinášet inovace jako fixovaný umělecký produkt.⁵ Jestliže dílo vzniká a realizuje se téměř v jenom momentě, neočekáváme od něj naprostou originalitu, ale může představovat předstupu kompozice,⁶ jak tomu také u mnohých tvůrců skutečně bylo.⁷ Zde také můžeme najít alespoň jednu z odpovědí na otázku, proč vlastně člověk improvizuje. Nabízejí se však i další důvody: snaha být si v některých činnostech tak jistý, že je lze provádět bez větší přípravy, představuje přirozenou lidskou touhu stejně jako hra s náhodou či potěšení z napětí a flexibilních reakcí při řešení neočekávaných situací. Globokar⁸ dodává, že improvizace souvisí také s náboženstvím, filozofickým zaměřením jedince, s historickou, společenskou a ekonomickou situací (tedy s funkcemi hudby).

Improvizaci lze klasifikovat z různých hledisek. Ernst Ferand považuje za základní kritérium obsazení, když samostatně charakterizuje improvizaci vokální a instrumentální, kterou pak dále třídí podle užití nástrojů.⁹ Tento moment se stal jedním z hledisek Václavu Sýkorovi, podle něhož druh improvizace určují:

- zvolené prostředky,
- obsazení,
- stupeň improvizace (volná fantazie a improvizace vázaná na téma, formu, harmonické schéma v podobě akordických značek),

⁵ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. Praha : Panton, 1966, s. 8. POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 18.

⁶ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. Praha : Panton, 1966, s. 11. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností*. Praha : SPN, 1990, s. 263.

⁷ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. Praha : Panton, 1966, s. 40. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností*. Praha : SPN, 1990, s. 263.

⁸ GLOBOKAR, V. Reflexionen über Improvisation. In *Improvisation und neue Musik*. Mainz : Schott, 1979, s. 29-30.

⁹ FERAND, E. *Die Improvisation in der Musik*. Zürich : Rhein – Verlag, 1939, 405 s.

- rozsah improvizovaného projevu (celý formový útvar, nebo jen jeho úseky – například kadence, či aleatorické plochy v soudobé hudbě),
- účel¹⁰ (chrámová improvizace jako chorálová předehra či spojka jednotlivých liturgických částí, nebo jako hudební doprovod bohoslužebných úkonů; koncertní improvizace, improvizace jako doprovod pohybu – tance, baletu, tělesných cvičení, jako doprovod mluvního projevu – recitace, slavnostního projevu).

Stupeň improvizace zohledňuje také G. Philipp, když charakterizuje její dvě základní podoby. Spontánní, formově volnou improvizaci považuje za prostředek vyjádření momentálního duševního stavu,¹¹ kdy improvizátorovou prioritou není zvukový efekt, ale zážitek. Čím méně pravidel je v takovém případě svazuje, tím sugestivnější bývá výsledek. Přitom také většinou odpadá strach z technických problémů apod. Opačný pól – improvizaci vázanou na řád – chápe Philipp jako přirozené vyústění improvizáční aktivity, je-li spontaneita vyčerpána.¹² Nabízí se ovšem otázka, zda vůbec lze mluvit o volnosti či vázanosti v přísném slova smyslu, neboť i projev spontánní je vázán alespoň na psychické stavy improvizátora, na snahu zachytit je v hudbě a sdělit. Vázanou improvizaci pak zase různou měrou prostupují elementy spontaneity.

Přehled a charakteristika literatury

Literaturu týkající se klavírní improvizace a improvizace vůbec lze rozdělit do **dvou skupin**:

- literatura **o improvizaci** (vymezuji pojem, zachycující vývoj, poukazující na místo improvizace v hudbě, ve výuce apod.),
- texty koncipované jako **učebnice improvizace**.

Literaturu k prvním okruhu problémů reprezentuje stař Car-

¹⁰ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. Praha : Panton, 1966, s. 12-14.

¹¹ PHILIPP, G. *O vyučování improvizaci*. Ostrava : Městské kulturní středisko, 1989, s. 18.

¹² PHILIPP, G. *O vyučování improvizaci*. Ostrava : Městské kulturní středisko, 1989, s. 19.

la Dahlhause,¹³ který se zabývá vymezením pojmu improvizace a zdůrazňuje, že rozdíl mezi kompozicí a improvizací určuje spíše než jejich skutečné vlastnosti konvence. Definice skladby jako v notách zaznamenaného hudebního produktu ztrácí dnes podle autora na významu, objevují se totiž kompozice určené jen pro nosiče zvuku bez grafického záznamu, nebo díla, která podstatnou měrou utváří sám interpret. Na druhé straně existuje hudba nezapsaná (dnes zejména na Východě), kterou si jednotlivé generace osvojují sice jen imitací, ale její provádění je tak přesné, jako by se opíralo o zápis. A přesto tato hudba za kompozici považována není. Naproti tomu Vinko Globokar¹⁴ zastává názor, že jakmile je improvizace zopakována nebo zaznamenána na zvukovém nosiči, přestává být improvizací a stává se skladbou. Pro Globokara je totiž rozhodující fixace hudebního projevu, a to v jakémkoliv (třeba i „jen“ ve zvukové podobě). Ve své stati shrnuje Globokar úlohu improvizace v západoevropské hudbě od baroka po dvacáté století a její vzrůstající oblibu na konci šedesátých let dává do souvislosti se společenskou situací. Připomíná, že odvaha k aktivitám bez přípravy roste zejména v době politického neklidu. Zabývá se dále sociologickými a psychologickými podmínkami improvizace a poukazuje na skutečnost, že daleko více než profesionální hudebníci improvizují amatéři, a to vysloveně pro potěšení. Tuto skutečnost potvrzuje Fred Ritzel¹⁵ a navíc zdůrazňuje příznivý dopad improvizace a hudební kreativity vůbec na osvojování hudební teorie. Podniká přitom historický exkurz do vztahu školy a tvořivosti na německém území, odvolává se na Pestalozziho, Rousseaua, Nägeliho i na Kretschmara, Asta, Löbmanna

¹³ DAHLHAUS, C. Was heißt Improvisation? In *Improvisation und neue Musik*. Mainz : Schott, 1979, s. 9-23.

¹⁴ GLOBOKAR, V. Reflexionen über Improvisation. In *Improvisation und neue Musik*. Mainz : Schott, 1979, s. 24-41.

¹⁵ RITZEL, F. „Dieser freche Blödsinn wird seit Jahren in den Schulen geduldet“. Über Improvisation in der Musikpädagogik. In: *Improvisation und neue Musik*. Mainz : Schott, 1979, s. 66-95.

a Roschera. Poukazuje na fakt, že ve 20. letech minulého století se měla improvizace v německé škole stát hlavní zbraní proti rozmachu populární hudby, 30. léta pak byla obdobím sporů o to, zda škola má připravovat jen ke vnímání umění, jehož tvorba je vyhrazena pouze mistrům, nebo zda má praktickou přípravou tvořivosti projít každý, třebaže opravdové umělecké dílo se výsledkem této činnosti nestane. V této souvislosti si všímá vztahu mezi státním zřízením a zapojením kreativity do výchovy a nalézá rovnítko mezi mírou demokracie a množstvím příležitostí k tvořivé volnosti.

Vývoj improvizace v evropském kontextu mapuje Sýkorova *Improvizace včera a dnes*¹⁶ – nepřilíš rozsáhlá publikace, která však postihuje nejvýznamnější momenty ve vývoji této činnosti z celkového pohledu od jejich počátků až po 60. léta 20. století, přičemž pozornost věnuje i místu improvizace v hudební výchově. Přestože kniha vznikla téměř před čtyřiceti lety, překážky, které podle autora klade rozvoji dětské kreativity moderní společnost, jsou i dnes v podstatě stále tytéž.

Dějiny improvizace od jejich počátků do konce 16. století mapuje Ernst Ferand.¹⁷ Uvádí specifika vokální a instrumentální improvizace a popisuje formy, z jejichž notových záznamů lze improvizáční prováděcí praxi vysledovat.

Improvizací jako teoretickým problémem se zabývá Mikuláš Popovič.¹⁸ Zaměřuje se sice na problémy, které vyvstávají při doprovodu lidové písně, ale charakterizuje improvizaci komplexně z hlediska pedagogicko-psychologického a s ohledem na přípravu budoucích učitelů hudební výchovy.

Na pomezí teoretické práce a učebnice stojí publikace Cesara Bresgena.¹⁹ Autor rozebírá nejprve

¹⁶ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. Praha : Panton, 1966. 84 s.

¹⁷ FERAND, E. *Die Improvisation in der Musik*. Zürich : Rhein – Verlag, 1939. 405 s.

¹⁸ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994. 182 s.

¹⁹ BRESGEN, C. *Die Improvisation*. Heidelberg : Quelle & Meyer, 1960. 87 s.

metodické problémy improvizace bez ohledu na prostředek (nástroj), který ji realizuje. Teprve poté uvádí příklady praktických postupů ve vokální a instrumentální improvizaci, přičemž však ani zde nástroje blíže nespécifikuje a spíše stručně poznamenává, jak lze navrhované postupy při různém obsazení využít. Bresgenovi zjevně nejde o vytčení úzce specifikované metodické řady, nýbrž o popis a odůvodnění zásad, které mají usnadnit práci tvořivému učiteli. Podobně vyznívá práce Oldřicha Heřmanského.²⁰ Vzhledem k širší nástrojové určení věnuje autor pozornost právě melodické improvizaci, a to především tóninové zásobě, korespondenci melodie s latentní i reálnou harmonií, a dokonce i polyfonické improvizaci s tím, že v případě melodického nástroje klade zvýšené nároky na instrumentalistovu představivost a na souhru s dalším nástrojem.

Klavírní improvizaci jako problém hudební pedagogiky nazývá ve své dizertační práci Petr Hala.²¹ V souladu s tímto záměrem charakterizuje improvizaci jako aktivní činnost, která „může vyprovokovat analogický přístup k vnímání hudby“.²² V další charakteristice se hlouběji zaměřuje na pozici modalit v hudbě a na možnosti improvizace v tomto prostoru, aby otevřel cestu k chápání modální tvorby jako samozřejmého soudobého hudebního projevu. Stručný nástin této problematiky najdeme pak i ve stejnojmenné stati téhož autora.²³ V příští části příspěvku pojednáme o textech, které jsou koncipované jako učebnice improvizace.

²⁰ HEŘMANSKÝ, O. *Improvisace pro melodický a vícehlasý nástroj*. Rukopis. 142 s.

²¹ HALA, P. *Vliv modální improvizace na vnímání hudby 20. století*. Dizertační práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně – Pedagogická fakulta, 1998. 121 s.

²² HALA, P. *Vliv modální improvizace na vnímání hudby 20. století*. Dizertační práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně – Pedagogická fakulta, 1998, s. 5.

²³ HALA, P. *Vliv modální improvizace na vnímání hudby 20. století*. In *Musica viva in schola XIII*. Brno: Masarykova univerzita v Brně – Pedagogická fakulta, 1997, s. 48–50.

Hudba a matematika – hledání styčných ploch

Michaela Kuttlerová

Anotace: Vztah mezi hudbou a matematikou je předmětem bádání od antiky. Doklady nalézáme v pracích Aristotela, Keplera, Galileia a mnoha dalších badatelů. Studie prokázaly výrazné účinky hudební výchovy na rozvíjející se matematické schopnosti. Podrobná studie o hudbě a matematice je dostupná na webu.

Klíčová slova: vztah hudby a matematiky, rozvoj matematických schopností, hudební výchova, matematika jako základ hudby, výzkum.

Motto: „Začínáme s objekty, které vypadají nestejně. Srovnáváme, hledáme pravidelnosti, analogie s tím, co už známe. Pak odstoupíme dál a vytváříme abstrakce, řády, systémy, používající transformace a metafory. Tak postupně narůstá abstraktnost a síla matematiky, a tak také hudba získává svou sílu – velkolepé struktury vyrůstají z malých detailů.“

Edward Rothstein

Již od období antiky se v různých obměnách traduje názor o těsném sepětí hudby a matematiky. Podle antických filozofů se oba obory navzájem prolínají, ale současně se v různých aspektech přesahují. Platón, Aristoteles i další ve svých dílech na tyto podobnosti poukazují. Z hudebních psychologů se výzkumy na téma vztahu hudby a matematiky zabýval například **G. Révész**. Zkoumal jak matematické schopnosti u profesionálních hudebníků, tak i hudební schopnosti u matematiků. Ve svém výzkumu použil jen dotazníky a ankety, nikoli testy schopností. Žádné výrazné vazby se sice neprokázaly, přesto po tisíciletí tradovaný názor provokuje k dalším výzkumům.

V úvodu ke své nové knize *Emblems of Mind* její autor, hlavní hudební kritik *New York Times* **Edward Rothstein** popisuje, jak jeho zájmy a vzděláním prostupovala současně hudba i matematika. „*Hudba a matematika společně uspokojovaly určitý druh abstraktního apetitu, touhy, která byla částečně intelektuální, částečně estetická, částečně emocionální, a dokonce i trochu fyzická.*“¹ Hudba a matematika byly podle něj v historii často propojovány. **Pythagoras** a jeho pokračovatelé

¹ PETERSON, I. *Math and a Music Education* [online]. 1996 [cit. 3. března 2008]. Dostupné na WWW: <http://www.maa.org/mathland/mathland_5_29.html>.

viděli čísla jako předlohy všeho ve fyzickém světě a hudba byla pro ně ztotožněním čísel, např. stupnice, tempo a další pravidelnosti. **Johannes Kepler**, matematik a astronom, viděl planetární pohyby jako tzv. „hudbu sfér“. **Galileo Galilei** zase spekuloval nad matematickými důvody příjemných pocitů z určitých kombinací tónů a nepříjemných pocitů z disonancí. Tolik známí matematici a astronomové, kteří hledali spojení s hudbou. Nyní se podíváme na hudebníky, kteří se nechali okouzlit matematikou.

Kánony a fugy **J. S. Bacha** lze často přirovnat k matematickým hříčkám, **Chopin** zase popisuje fugu jako „čistou logiku v hudbě“ a skladatelé 20. století jsou největším příkladem sepětí hudby a matematiky – například dodekafonie 2. vídeňské školy a další. V knize z roku 1993 *The Music of the Spheres*, její autor, hudební kritik **Jamie James** uvažuje v duchu Keplera i antických filozofů a matematiků, hovoří o uspořádání kosmu jako o monumentálním řádu, který je ve své podstatě hudební i matematický. Hudba a přírodní vědy byly již odedávna úzce propojeny díky této velkolepé vizi.

Rothstein dále zmiňuje studii, která se objevila v časopise *Nature* a která tvrdí, že hudební výchova může zvýšit matematické schopnosti na 1. stupni základní školy. Studii provedli **M. F. Gardiner**, **A. Fox** (The Music School in Providence, NY), **R. I. Faith Knowles** (Kodalyho centrum v Americe),

D. Jeffrey (Start with Arts Program). Výzkumu se zúčastnilo 96 dětí ve věku 5–7 let. Polovina navštěvovala speciální pěvecký program, který se zaměřil na rozvoj smyslu pro výšku tónu a rytmického citění. Druhá skupina se pak účastnila programu typického pro kurikulum amerických škol – porozumění a hodnocení hudby. Po sedmi měsících vykazovaly děti z první skupiny výrazné zlepšení v matematice oproti dětem ze skupiny kontrolní. Experiment pokračoval posléze i s dětmi o rok staršími a bylo dosaženo srovnatelných výsledků. Je zajímavé, že děti, které měly dva roky hudebního programu navíc, dosáhly v matematice nejlepších výsledků. Na druhém místě byly děti, které se účastnily pouze ročního programu a nejhůře dopadly děti se standardním kurikulumním hudebním programem. Gardiner a spol. se domnívají, že rozvíjení hudebních schopností dětí je současně i rozvojem struktur, které jsou používány při řešení matematických problémů. Hovoří také o dřívějších studiích, které uváděly zlepšení v matematice ve vazbě na učení se na hudební nástroj.²

Další aktuální studie se nazývá „Výuka matematiky prostřednictvím hudby“.

² PETERSON, I. *Math and a Music Education* [online]. 1996 [cit. 3. března 2008]. Dostupné na WWW: <http://www.maa.org/mathland/mathland_5_29.html>.

Studie uvádí, že hodiny hudební výchovy mohou výrazně zvýšit matematické schopnosti dětí. Vědci z Los Angeles zjistili, že lekce klavíru a čtení z listu skutečně zlepšily matematické schopnosti dětí. Studie byla publikována v časopise *Neurological Research*. Jednou z jejich základních myšlenek je, že „studium hudby vyžaduje myšlení v prostoru a v čase. Když se děti učí rytmus, učí se vlastně číselné hodnoty, zlomky a proporce“.³ Čtyřměsíční projekt vedl prof. **Gordon Shaw** z University of California. Během těchto čtyř měsíců bylo zaznamenáno zlepšení o 27% oproti kontrolní skupině. Prof. Shaw je přesvědčen, že při delším trvání projektu by výsledky byly ještě výraznější. Odpůrci výzkumu uvádějí, že zlepšení mohlo být dáno pouze nárůstem sebevědomí dětí, což bylo způsobeno jejich náhle vyšší hudební kompetencí.⁴

Asi nejobsáhlejším dostupným materiálem k problematice vztahu hudby a matematiky je kniha **Davea Bensona** z University of Aberdeen (Skotsko) s názvem *Music: A Mathematical Offering*.⁵ Kniha je kompletně dostupná na internetu, a to zdarma. Autor ji také neustále aktualizuje. Jedná se o téměř 600stránkovou studii o propojení hudby a matematiky, či spíše matematické podstatě veškeré hudby. Je určena pro matematiky a náročnost některých sekcí je velmi vysoká. Kniha je oficiálním vysokoškolským vědeckým textem. Benson hovoří o konsonancích, o tom, co dělá oktávu a kvintu tak dokonalými, spekuluje, zda je to dáno kulturně nebo samotnou podstatou věci. Galileo

³ BBC NEWS. *Education: Learning Maths through Music*. [online]. 1999 [cit. 28. února 2008]. Dostupné na WWW: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/education/297073.stm>.

⁴ BBC NEWS. *Education: Learning Maths through Music*. [online]. 1999 [cit. 28. února 2008]. Dostupné na WWW: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/education/297073.stm>.

⁵ BENSON, D. *Music: A mathematical offering* [online]. 2007 [cit. 2. března 2008]. Dostupné na WWW: <http://www.maths.abdn.ac.uk/~bensondj/html/music.pdf>.

prý hovořil o periodicitě a pravidelnosti frekvencí, které lahodí našemu sluchu. Ve čtvrté kapitole popisuje pokusy s frekvencemi intervalů a reakcemi lidského sluchu. Dále představuje Fourierovu analýzu, která se zabývá otázkou, do jaké míry lze zvuk zredukovat na sinusoidy apod. Řeší stupnice a temperované ladění, vztah mezi racionálními čísly a hudebními intervaly, vývoj stupnice od Pythagora přes středověk až po rafino-

vanosti 20. stol. Významné místo má také aplikovaná matematika v hudbě (počítačová a digitální hudba) a otázka, jak převést hudbu na systém jedniček a nul. Zabývá se také elektronickými i klasickými hudebními nástroji a tím, proč znějí tak, jak znějí. Zkoumá role jevů, které jsou významné pro oba obory, například symetrie. Na závěr říká: „Hudba není matematika. Nesmíme ztratit ze zřetele, že skrze hudbu lze vyjádřit náladu

a city a k tomu už matematika nestačí.“⁶

Přesto k sobě mají oba obory velmi blízko. Některé myšlenkové postupy, zejména při komplikovanějších analýzách a kompozicích či orientace v čase a prostoru, to vše se zdá být styčnými plochami obou oblastí. Ne každý hudebník je schopný matematik a naopak. Přesto by bylo velmi lákavé zjistit, zda se nejedná pouze o zanedbání existujícího potenciálu.

⁶ Tamtéž.

Profesionální hlasová příprava budoucích učitelů

Inez Kozelská

Anotace: Autorka předkládá na základě výsledků provedených výzkumných šetření v oblasti pregraduální a postgraduální hlasové přípravy budoucích hlasových profesionálů-učitelů návrh možných řešení v rámci revitalizačního kurzu hlasové přípravy. Dlouholeté pedagogické zkušenosti v profesionální hlasové přípravě na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě vedou k hledání nových cest při rozvoji hlasových dovedností jako součásti verbální komunikace učitelů. V souladu s obsahem předmětu hlasová výchova a jeho cílů lze vytvářet podmínky pro celoživotní přípravu hlasových dovedností jako jedné z klíčových kompetencí učitelů.

Klíčová slova: pregraduální a postgraduální hlasová příprava, klíčové kompetence učitelů na ZŠ a SŠ, revitalizace hlasu, projektování edukace hlasové přípravy.

Nedostatků profesionální hlasové přípravy učitelů se negativně projevují v jedné z klíčových kompetencí učitelů – v kvalitě verbální komunikace. Učitelé vystavují svůj hlas zátěži v problematických podmínkách školního prostředí, které není vždy vyhovující ani po stránce hygienické, ani akustické. Průzkumná šetření u učitelů z praxe pomáhají získávat informace o současném stavu jejich hlasového projevu po stránce fyziologické, zdravotní i estetické.

Retrospektivní hodnocení pregraduální hlasové přípravy učitelů základních a středních škol proběhlo v roce 2003 a opakované v roce 2006 formou průzkumu, jehož se zúčastnilo celkem 386 respondentů ze základních a střed-

ních škol v Moravskoslezském regionu. Posouzení situace bylo opřeno o autodiagnostiku respondentů, výzkumným nástrojem se stal nestandardizovaný dotazník, který byl koncipován jako tří-okruhový. Respondenti odpovídali na otázky spojené s jejich pregraduální hlasovou přípravou v rámci vysokoškolského studia, zkoumány byly i schopnosti sebereflexe estetických aspektů jejich hlasového projevu a detekce funkční kvality hlasu a hlasových obtíží v závislosti na časovém hledisku nepřiměřeně namáhaného hlasu, a to ve všech funkcích, které se na tvorbě hlasu podílejí.

Dotazovaní učitelé pokládají pregraduální profesionální hlasovou přípravu za prioritní součást

pedagogické kompetence. Výsledky jsou zachyceny v následující tabulce.

Časová dotace pregraduální hlasové přípravy budoucích učitelů	odpovědi
Dostatečná	72
Nedostatečná	245
Nebyli informováni o této možnosti	69
Celkem:	386

V oblasti hlasové kultivovanosti a správné funkce hlasového ústrojí je sebereflexe učitelů minimálně rozvinuta. Učitelům chybějí základní znalosti teoretického základu z oblasti fyziologie hlasového ústrojí a psychohygieny,

kteře rozvíjejí profesionální postoj k hlasu. Na hlasových obtížích se podílí špatná hlasová technika učitelů, která není revitalizována. Při hlasových obtížích, často kumulovaných, učitelé nevyhledávají odbornou foniatrickou konzultaci.

Explorace názorů učitelů základních a středních škol v Moravskoslezském regionu prokázala, že pregraduální hlasová příprava v rámci učitelské profese je nedostatečná a vyžaduje další opatření. Z výsledků autodiagnostiky respondentů vyplývá, že mají posunuta estetická měřítka v hodnocení vlastního hlasového projevu. Lze konstatovat, že hlasové obtíže (chrapt, dyšnost, přeskakování hlasu, trvale zvýšená hlasová poloha, atd.) učitelé nepokládají za snížení kvality hlasu. Autodiagnostika hlasových obtíží neodpovídá úrovni sebe-reflexivního hodnocení hlasové kultury a estetické kvality hlasu. Učitelé při uvedených hlasových obtížích nevyhledávají konzultace odborného lékaře foniatra ani hlasového terapeuta. Pouze 20 % učitelů se nadále věnuje vlastní hlasové přípravě.

Na základě zjištěných faktů z výzkumných šetření a na základě podnětů při řešení hlasových problémů učitelů bylo na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity založeno speciální centrum hlasové výchovy. Pro učitele základních a středních škol byly realizovány revitalizační kurzy, které měly přispět k eliminování hlasových obtíží u hlasových profesionálů-učitelů. Kurz byl koncipován tak, aby bylo dosaženo co nejlepší reakce organismu na hlasové reedukace.

Obsah kurzu:

Metodika kurzu je zaměřena na rozvoj dovedností a nápravu špatných hlasových dynamických stereotypů. Jde o propojenost praktického výcviku a teoretického základu. Obsah kurzu se zaměřuje na:

- diagnostiku kvality mluvního a zpěvního projevu, analýzu hlasových kvalit a nedostatků,
- foniatrické poradenství,
- nácvik správného držení těla (nervosvalovou rovnováhu),

- nácvik správného dýchání,
- koordinaci respiračního, fonačního a artikulačního ústrojí,
- správné hlasové začátky,
- správnou mluvní polohu,
- speciální hlasové reedukační cvičení,
- správnou rezonanci hlasu,
- modulaci hlasu mluvního,
- využívání výrazových prostředků ve verbální komunikaci.

Realizace revitalizačního kurzu:

Revitalizační program proběhl v měsících září až prosinec roku 2004 a opakovaně v roce 2006 po dobu dvaceti vyučovacích hodin. Edukace revitalizačního kurzu probíhala formou simulačního experimentu, kde reálné podmínky vyučování byly pouze naznačovány. Rovněž tak se od skutečnosti zásadně odlišovala stránka psychického vypětí učitelů, jinak v reálném vyučování značně zatížených. Realizace programu byla snímána řadou výzkumných metod, mezi něž patřila diagnostika, pozorování a explorační experiment, který zde plnil funkci sondáže v dosud neprozkoumaných problémech u jedné vybrané skupiny.

Kurzu se zúčastnilo celkem 38 frekventantů ve věku od 35 do 55 let. Žádný z účastníků neabsolvoval v rámci vysokoškolského studia hlasovou přípravu. Projektování edukace vycházelo ze zjištěných diagnóz na základě vstupní diagnostiky. Vstupní diagnostika měla strukturovaný charakter, skládala se z anamnézy, indukce a pozorování somatického projevu při fonaci a úrovně hlasových kvalit. Průběh edukace a získávání jednotlivých dovedností byl průběžně diagnostikován. Na závěr revitalizačního kurzu byla provedena výstupní diagnostika. Uvádíme přehled nejčastěji zachycených charakteristik hlasu učitelů:

- různá míra dyšné příměsi,
- špatná dechová technika (svrchní dýchání),
- zvýšená mluvní poloha,
- absence správně tvořené rezonance s převažující hrudní rezonancí,
- tvrdý hlasový začátek, převážně při fonaci samostatně stojících vokálů,

- chrapt, tlačena fonace, zastřena barva a selhávání hlasu,
- trvale zvýšená poloha hrtanu,
- špatná artikulace,
- zvýšený respirační tlak jako reakce na špatnou rezonanci hlasu,
- napětí zevního svalstva krku,
- zvýraznění krční žilní náplně,
- napětí obličejových svalů,
- „krátký dech“ a zvedání ramen při nádechu.

Na základě vstupní diagnostiky byl vytvořen speciální program, jehož součástí bylo zařazení přebudování oblasti chybných stereotypů při tvorbě hlasu a současné vytváření stereotypů nových. Hlasová cvičení respirační, fonační a artikulační byla aplikována ve spojení se cvičeními psychosomatickými. Na základě pozorování a empirických zkušeností lze



tvrdit, že současně s hlasovými obtížemi se zvyšuje psychická dráždivost, vytváří se dvojí obraz psychické nevyváženosti. Lze pozorovat buď spastickou, nebo pasivní reakci organismu. Složka psychická je určující ve vztahu k aktivizaci organismu a je v přímé korelaci s tvorbou hlasu. Na základě způsobu tvorby tónu lze usuzovat na míru napětí jedno-

vých svalových skupin zúčastňující se tvorby hlasu. Tvorba hlasu tak může být těmito projevy limitována a mohou vznikat závažné funkční hlasové poruchy.

Experimentální edukace mluvních hlasových dovedností vychází z aplikace speciálních cvičení a technik, které jsou určeny k eliminaci nadměrného napětí svalstva v oblasti obličeje, krku a ramen. *Z oblasti hlasové výchovy byla použita transformovaná hlasová cvičení pro rozvoj správného způsobu tvoření tónu, jako nositele zvuku verbální komunikace: hrudně brániční dýchání, vedení nádechu, jeho fixace a regulování výdechu, „zakotvení“ smíšené rezonance v „masce“ ve střední nižší poloze hlasu, kombinace vokálů a konsonant, jejich vzájemné propojování, kombinace zvučných a nezvučných konsonant, uvolňování artikulačního ústrojí, legatové vedení zvuku, modulace hlasu, měkké nasazení tónu, základní aplikace výrazových prvků.*

Transformace těchto cvičení spočívá v modifikaci složitosti jak postupů, tak i výběru cvičení, která jistou činností navozují. Edukace zahrnovala oblast respirační, fonační a artikulační za aktivní účasti psychické složky. Ve vzájemném propojení byly tyto dovednostní oblasti průběžně individuálně diagnostikovány. Vzhledem k tomu, že každý z účastníků disponoval jinými specifickými hlasovými problémy a nedostatky, bylo třeba při volbě speciálních postupů důsledně dodržovat individuální přístup. Současně s rozvíjením nových stereotypů byla upevňována schopnost sebereflexe ve způsobu používání hlasu v pedagogické komunikaci.

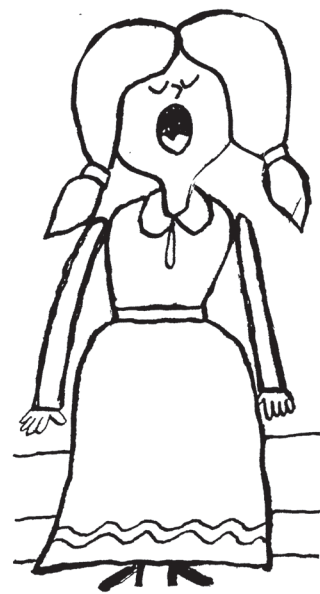
Hodnocení kurzu:

V průběhu experimentální edukace došlo k výrazným kvalitativním změnám. Hodnocení úrovně kvality hlasového projevu po absolvování kurzu lze shrnout takto:

- tvorba hlasu odpovídá hygienickým a fyziologickým normám v omezeném měřítku,
- jsou položeny základy pro vedení vdechu, fixace dechu a jeho ekonomiku,

- všichni učitelé jsou schopni používat svůj hlas ve smíšené rezonanci,
- frekvence chybného tvrdého nasazení tónu je eliminována, projevuje se jen při emočním tlaku,
- artikulační dovednosti jsou u všech učitelů zlepšeny,
- lze pozorovat schopnost myšlenkového frázování a uvědomělého používání výrazových prvků,
- hlasový projev vykazuje kvalitativně výraznou změnu ve smyslu používání polohy mluvního hlasu a jeho modulace,
- poloha hrtanu má uvolňující tendenci, nedochází však k odstranění všech napětí,
- zvýrazněná krční žilní náplň zůstává u dvou učitelů ovlivněna jen nepatrně,
- zlepšila se technická a výrazová stránka mluvního projevu, výrazně je ovlivněna délka verbální komunikace a snížení pocitu únavy.

Na základě výsledků výstupní diagnostiky a cílů, které revitalizační kurz sledoval, lze konstatovat:



- Učitelé projevíli nevšední zájem o rozvoj profesionálních hlasových dovedností. Studijní aktivita učitelů, jejich domácí příprava a pravidelnost v činnostech dokládají, že této problematice přikládají zvláštní důležitost, která souvisí s jejich učitelskou profesí.

- Bylo potvrzeno, že revitalizační program měl pozitivní výsledky i u učitelů s dlouholetou pedagogickou praxí (až 35 let) a s fixovanými hlasovými návyky.
- Podle výsledků lze označit obsah i formu revitalizačního kurzu jako úspěšnou a vhodnou pro realizaci v rámci celoživotního vzdělávání učitelů-hlasových profesionálů.
- Učitelova sebereflexe doplněná o rozvíjení praktických hlasových dovedností a podepřená teoretickými poznatky umožní rozvinout jejich dovednost diagnostikovat svůj hlasový projev a korigovat jeho případné chyby. Bez praktického ověřování jednotlivých kroků, pod vedením pěveckého pedagoga, nemůže k odhalení chyb a následnému správnému používání hlasu vůbec dojít. Potvrdila se potřeba profesionální hlasové přípravy v oblasti

pregraduální i postgraduální.

Na základě uvedených tvrzení se lze domnívat, že je třeba vytvářet základní podmínky a pracovní klima pro realizaci profesionální hlasové přípravy v souladu s obsahem předmětu hlasová výchova jako součásti kurikul všech budoucích hlasových profesionálů. V současné době je na pracovišti katedry hudební výchovy PdF OU v Ostravě připraven doplňkový modul *Profesionální hlasová příprava*, který je nabízen studentům Ostravské univerzity od akademického roku 2008/09.

Literatura:

- HOLAS, M.; VÁŇOVÁ, H.; DUZ-BABA, O. *Metody a techniky výzkumu v hudební výchově*. Praha : SPN, 1987.
- HUDECOVÁ, V.; KRBAŤA, P. *Typy fonačních poruch u spevákov a iných hlasových profesio-*

nálov, možností ich reedukácie.

Bratislava : Ústredná knižnica, 1991. ISBN 80-85182-15-7.

KOZELSKÁ, I. *Hlasová výchova v učiteľskej prípravě (jako dovednostní součást profesionalizace učitelů 21. století)*. Ostrava : PdF OU, 2004. ISBN 80-7042-359-5.

KIML, J. *Co máme vědět o hlasu*. Praha : Editio Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-053-4.

LEJSKA, M. *Poruchy verbální komunikace a foniatrie*. Brno : Paido, 2003. ISBN 80-7315-038-7.

LOHMANN, P. *Chyby hlasové techniky a jejich náprava*. Praha : Supraphon, 1968.

RANINEC, J. *Ludský hlas a jeho kultivovanie*. Bratislava : UK, 1997. ISBN 80-88868-31-9.

VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, J. *O kultuře mluveného projevu*. Praha : SPN, 1983.

Využití počítačů v hudebním vzdělávání 2. část

Interaktivní poslech hudby s využitím CD-ROMu

Vladimír Vondráček

Emocionálně laděné setkání s hudbou, jehož osou je integrativní přístup,¹ dovoluje učiteli hudební výchovy představit hudební dílo v širších kontextech. Děje se tak pomocí motivačních informačních vstupů do vývojových etap druhů umění, vědy, techniky i celé společnosti, jindy prostřednictvím problémových, pro žáky atraktivních úkolů. Díky tomu mohou žáci nahlížet na hudbu z různých pohledů, mohou jí nejen naslouchat, ale i zpívat a hrát, zmocnit se jí pohybem, přemýšlet o ní a mluvit podle svých dosavadních zkušeností. Velkou předností

¹ K potřebě uplatňovat princip mezioborové muzické integrace postupně dospěla současná hudební výchova během uplynulých dvou desítek let.

integrace je, že umožňuje žákům osvětlit méně známé skutečnosti prostřednictvím známého, vidět souvislosti. Díky tomu se u žáků mnohem snadněji vytvářejí posluchačské dovednosti a návyky, které umocňují estetický zážitek z poslechu hudby. Ten probíhá jako „aktivní myšlenkový proces, v němž se žák učí rozumět hudební řeči a v němž se zpracovávají a hodnotí smyslové informace.“² Důležitou roli přitom mají myšlenkové operace, které žák během poslechu řeší: 1. Vypoasluchat tzv. emocionální kvality a výrazové prvky, které jsou pro ně určující, 2. pojmenovat je, 3. činnostmi

² HERDEN, J. Modelové situace v přípravě na poslech. In *Poslech hudby*. Praha : PdF UK, 1998, s. 37-44.

ověřit jejich účinnost, 4. srovnat a zhodnotit poznatky. Respektování této posloupnosti je ovšem na učiteli hudební výchovy.

Jednou z možností, jak lze ve škole účinně uplatnit princip integrace v didaktických poslechových situacích, je **využití multimediální prezentace hudebního díla prostřednictvím CD-ROMu**. Žáci mohou při poslechu hudebního díla sledovat současně například sugestivní výkon interpreta či dirigenta, případně sledovat partituru. Kromě toho lze vizualizovat i další informace, vztahující se k poslouchanému dílu: dobové prostředí, architekturu, odívání, portréty skladatele v různých obdobích. Důležité přitom je, že technické parametry počítače umožňují rychle potřebné informace zís-

kat a sledovat je v pořadí podle učitelova záměru motivačního, vzdělávacího či kontrolního. Pro žáky je však atraktivní i příležitost k individuálnímu objevování zajímavých souvislostí s ohledem na dané hudební dílo, jeho tvůrce či interpretu.

Hra na dramaturga koncertu

Cílem modelové poslechové situace je zorientovat žáka prostřednictvím tematicky vybraných hudebních ukázek v jednotlivých druzích hudby, stylových obdobích, v tvorbě skladatele, a to formou simulovaného koncertního poslechu. Dílčím cílem je také seznámit se s dramaturgickými zákonitostmi a použít je při sestavení programu „koncertu“. Výběr hudebních ukázek pro tento „koncert“ mohou žáci realizovat při použití CD-ROMu *Vážná hudba*, který umožňuje:

- výběr z dostupné fonotéky hudebních ukázek,
 - uplatnění dramaturgických kritérií při výběru hudebních ukázek pro program koncertu.³ Obě podmínky by bez použití CD-ROMu znamenaly velkou časovou zátěž vyučování.
- Příklad řešení: Hudební portrét Johanna Sebastiana Bacha**
- Žáci mají za úkol představit skladatele J. S. Bacha formou koncertu z jeho děl.
 - Při skupinové práci si žáci rozdělí podle individuálních dispozic role: moderování koncertu, grafická příprava tištěného průvodce „koncertem“, překládání cizojazyčných materiálů, prezentace multimediálních informací na počítači, koordinování uvedených činností.
 - Při hře na dramaturga je důležité

stanovit časové limity pro skupinovou práci.

- Při řešení úkolů žáci použijí CD-ROMy: *Vážná hudba*, *Skladatelé světové hudby* a *Matoušovy pašije*. CD-ROM *Matoušovy pašije* obsahuje skvěle zpracované multimediální informace⁴ o J. S. Bachovi, CD-ROM *Vážná hudba* pak nabízí zejména možnost výběru ukázek významných hudebních děl na základě filtrování.
- V souvislosti s „koncertem“ je třeba nejprve připravit motivační informační vstup, v němž žáci využijí multimediální prezentace ze tří zmiňovaných CD-ROMů. V nabídce je například portrét skladatele zahrnující životopisná data, grafická vyobrazení, časové přehledy a podobně (viz obr. č. 1).
- K orientaci v souborném díle J. S. Bacha nabízí CD-ROM *Vážná hudba* možnosti třídění seznamu jeho skladeb podle kritérií: kantáty, fugy, církevní hudba, skladby pro klavír a varhany, mše, oratoria, preludia, koncerty, tokáty, sonáty, sborová, komorní, orchestrální, instrumentální a vokální tvorba. (viz obr. č. 2).
- Při prezentaci motivačního vstupu může určený žák pustit jako zvukové pozadí vhodnou hudební ukázkou z Bachova díla podle vlastního výběru.
- Podobiznu skladatele J. S. Bacha (viz obr. č. 3) z CD-ROMu *Skladatelé světové hudby* mohou žáci využít jednak k zobrazení na dataprojektoru, jednak k jejímu umístění do tištěného průvodce „koncertem“.
- Při vlastním „koncertu“ moderátor uvádí jednotlivé hudební ukázky Bachových skladeb. Další žák zobrazováním místa na časové ose z CD-ROMu *Matoušovy pašije*, které odpovídá vzniku poslouchané skladby, dokresluje multimediálně širší kontext poslouchané ukázky.

⁴ Textové i mluvené informace nejsou uvedeny v českém jazyce, a proto jsou žáci nuceni uplatnit své jazykové schopnosti a z textů ve francouzštině, němčině nebo angličtině si potřebné informace přeložit.

Obr. č. 1. Multimediální informace o J. S. Bachovi s časovou osou – CD-ROM *Matoušovy pašije*



Obr. č. 2. Soupis významných děl J. S. Bacha – CD-ROM *Vážná hudba*



Obr. č. 3. Podobizna J. S. Bacha – CD-ROM *Skladatelé světové hudby*



³ Multimediální titul *Vážná hudba* nabízí v tomto směru možnosti třídění všech ukázek uvedených na CD-ROMu podle různých kritérií: podle slohového období, druhu hudby, osobnosti skladatele nebo časové chronologie vzniku skladeb. Při stanovení těchto kritérií je třeba koordinovat práci žáků především při výběru hudebních ukázek. Nesrovnatelně náročnější by byl výběr ukázek ze školní fonotéky oproti využití CD-ROMu *Vážná hudba*, kde vlastní filtrování ukázek provede program.

Environmentální výchova ve výuce hudební výchovy 3. část (Informační přetížení a přirozené zvukové prostředí člověka)

Hana Váňová – Alena Tichá – Jaroslav Herden

V dnešním příspěvku nahlédneme pro změnu do některých možností **hudební výchovy na čtyřletých gymnáziích**. Formování **environmentálního povědomí studentů** se rozšiřuje kromě základních témat, týkajících se ochrany přírody, i na některé otázky **ekologie člověka** a jeho vztahu k životnímu prostředí, spojené s možností sebezpoznání a vlastní harmonizace. Cesty k ekologické výchově studentů jsou založeny na rozmanitých formách komunikace s hudebním dílem – na prožitku a dešifraci estetického a etického sdělení, na následné reflexi zážitků, pocitů, myšlenek a postojů, na navozování a řešení problémových situací, kde lze často využít i muzikoterapeutické techniky (např. simulační hry).

Přírodní prvky a regenerace duševních sil

Obyvatelé dnešních měst jsou vystaveni velkému množství negativních vlivů. Nejedná se pouze

o znečištěné ovzduší a hluk, ale jedním z dalších negativních faktorů je tzv. **informační přetížení**. Lidská psychika je každodenně přehlcována obrovským množstvím podnětů a informací, které je nezbytně nutné zpracovávat. Každý den nás obklopují reklamy, různé nápisy, upozornění a výstrahy, mnoho informací z našeho okolí je též akustického charakteru. Informace, které zpracováváme, můžeme rozdělit do dvou kategorií: bezděčně získané, které člověk vnímá bez vědomého zaměření a úsilí, a informace, jejichž zpracování vyžaduje určité volní úsilí a vědomé zaměření pozornosti. Vědomé zaměřováním pozornosti na vnímání a vyhodnocování množství okolních podnětů vyžaduje velké duševní úsilí. Občas se dostaví **mentální únava**, která vede k pocitu přepracovanosti, podrážděnosti, neschopnosti se soustředit a k snížení celkové psychické i fyzické výkonnosti. Dlouhodobé přetížení se pak může projevit ve zhoršení fyzického a duševního

zdraví. Přetížený člověk hledá takovou formu odpočinku a relaxace, která by mu umožnila rychle a účinně zregenerovat své duševní síly a unavenou pozornost. Ukazuje se, že právě pobyt v přírodním prostředí má jedinečný vliv na regeneraci psychických sil. Bylo prokázáno, že čas strávený v přírodě umožní účinnější regeneraci mentální únavy než odpočinek ve městě.

Hudebněvýchovné možnosti:

Zpěv a sémantická analýza **lidových písní** vyzařujících poklid (*Dobrou noc, má milá, Hvězdičky, dobrou noc, Louka široká, tráva zelená, U těch našich dvířek* atp.), **umělých písní**, např. J. Nedvěd *Už se nemrač, Tulácký ráno*, Skotská lidová (text J. Laštovička) *Pojď do kopců*, P. Vyhlás *Nikam nespěchám*, J. Nohavica *Píseň zhrzeného trampa*, W. Daněk *Píseň, co mě učil listopad*, P. Ulrych – L. Kopecný *Bylinky* a řady dalších.

Modelový příklad integrativně pojatého poslechu:

- motivace:

Podle dávné bretaňské pověsti se na hladině moře za zvlášť jasných nocí v paprscích měsíce zrcadlila potopená katedrála. Zvlášť citově naladěni účastníci noční seance prý mohli mít dojem, že slyší hlasy zvonů a zpěv mnichů kdesi ze dna, kde věky tiše sní chrám města Ys. Je to skoro ideální příklad, kdy ve stavu naprostého uvolnění psychického a tělesného napětí se poddával člověk kouzlu okamžiku a splýval s přírodou.

- první poslech skladby C. Debussyho *Preludia I., 10. La cathédrale engloutie (Potopená katedrála)*:

Jen na ochutnání se na chvilku ponoříme do lázně dráždivých zvuků, které přes nás zašumí jak sprška příbojové vlny. Vychutnáme skladatelovy snivé obrazy, rozplývající se, objevující se a vzápětí mizící v nenávratnu. Obrisy letmo zachycených tvarů se přelévají na vlnách

Pokračování na s. 45

Lidové písně ze středního Polabí

Notová příloha časopisu Hudební výchova přináší tentokrát tři lidové písně z Polabí v úpravě Mgr. Bohumíra Hanžlíka. Labe bývalo krásnou řekou, dávající charakteristický ráz krajině, která ovlivňovala i tvorbu lidových zpěváků a hudebníků. Písněová stručnost ve vyjádření je poznamenána každodenní zkušeností, tradicí a dovedností tvůrců.

Okolo Lysý – píseň o významném českém šlechtici a mecenáši, představiteli barokní kultury v Čechách, hraběti Františku Antonínu Šporkovi (1662–1738). Nechal vybudovat lázně, zámek, špitál,

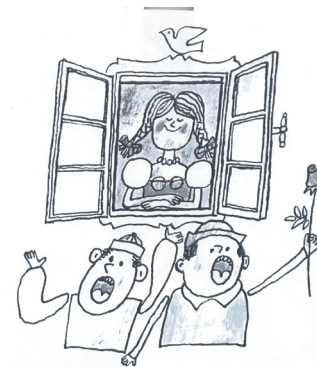
knihovnu, divadlo, sochy v Kuksu, tiskárnu a poustevny v Lysé nad Labem. Zval a hostil významné barokní umělce. Zavedl v Čechách hru na lesní roh (v úvodu písně je lovecká intráda hraběte Šporka). Pořádal ve svém sídle v Lysé nad Labem projíždky po řece spojené s hudbou. V lidové písni, zapsané v nedaleké Sadské, se dochovala paměť na tyto zábavy. Nebyl asi hrabě jako hrabě.

Kolíne, Kolíne – kolínská rovina byla svědkem bitvy v tzv. sedmileté válce (1756–1763), kdy rakouská armáda právě u Kolína 18. června 1757 Prusy porazila. Mollová melodie spolu s baladicky

laděným textem dobře vytvářejí posmutnělou náladu.

Zelená se louka (ze sbírky J. Němečka ze Sadské z r. 1820) je pastorelou – lyrickou písní z přírody, jež často v Polabí vznikaly v úzké spojitosti s hrou na typické hudební nástroje – dudy nebo šalmaj. Píseň se zpívala na lukách při sečení a sušení, ale mohla zaznít i při svatbě.

Lidové písně ze středního Polabí můžete vedle zpěvního partu a klavíru obohatit ještě hrou na melodické nástroje (zobcová flétna a další dechové nástroje podle možností žáků, housle apod.). Sborník 25 upra-



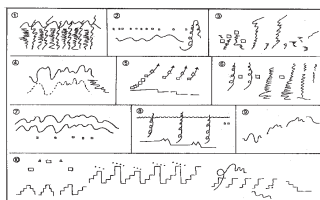
vených písní z polabského regionu pod názvem Lidové písně a říkadla z Polabí vydává Občanské sdružení při ZUŠ J. Zacha za podpory města Čelákovice v červnu 2008.

Bohumír Hanžlík

fantazie. Pokusíme se zachytit první prchavé dojmy a slovy vyjádřit vlastní pocity z krátkého poslechu tohoto klavírního preludia.

- orientace v impresionistickém tvaru:

Elektronická interpretace úvodní části Potopené katedrály (Isao Tomita) nejen zdůrazňuje prchavost, ale také nám usnadní orientaci v neurčitě plynoucím prostoru. Graf charakterizující prostorový průběh skladby rozřezané na deset dílů před nás staví zábavný úkol: pozoruj při poslechu deset přeházených dílů a najdi ten, kterým skladba začíná. Tato část vám nabídneme dvakrát, při druhém poslechu si svůj názor můžete ověřit.¹



Výběr dalších skladeb doporučených k poslechu:

- F. Liszt: Šumění lesa
- C. Debussy: Moře
- B. Smetana: Na břehu mořském
- H. Berlioz: Fantastická symfonie (scéna na venkově)
- L. van Beethoven: Pastorální symfonie (zpěv ptáků, letní bouře)
- P. I. Čajkovskij: Labutí jezero
- V. Novák: cyklus Pan (Hory, Moře, Les, Žena)
- B. Smetana: Z českých luhů a hájů a další

Využití prvků muzikoterapie:

Téma: Relaxace pomocí čmárání při hudbě

Při poslechu emotivně laděné hudby studenti oběma rukama a různými barvami malují obrazce, a to zcela spontánně, bez vědomého řízení vůlí a hledání racionálního základu. Jak plyne hudba, tak uvolněné ruce bezprostředně přenášejí prožívané emoce a volně se vytvářející asociace na papír (musí být dosta-

tečně velký). Následně můžeme hovořit o pocitech, které tuto spontánní tvorbu provázely. Se svolením autorů lze zdařilé obrázky vystavit.

Přirozené zvukové prostředí člověka

Přirozenou součástí lidského životního prostředí je určité množství hluku. Hluk může mít negativní dopady na zdraví člověka. Na rozdíl od znečištěného ovzduší nebo vody působí hluk nejenom ve fyziologické rovině (nepříjemné pocity, často až poškození sluchu), ale současně ovlivňuje též i psychiku člověka. Některý hluk chápeme jako negativní jev. Akustická zátěž, které je člověk vystaven v dnešní přetechizované společnosti (ať již hluky z pracovního prostředí nebo i z reprodukováné hudby na veřejných prostranstvích), je označována pojmem **akustický smog**. Velkou psychickou zátěží pro člověka je např. hluk z intenzivní dopravy, jako je zvuková kulisa blízké dálnice, houkačky sirén sanitek nebo hasičů, troubení apod., dále hluk průmyslových či pracovních aktivit – sbijčky, vrtačky. Oproti tomu zvuky, které nás informují o běžném koloběhu života, chápeme jako celkem příjemné. Určitá míra hluku je v našem prostředí nezbytná. Závisí přirozeně na tom, o jaký druh hluku se jedná a jaký k němu máme vztah. Pobyt v absolutním tichu by se pro nás stal po chvíli nesnesitelným.

Zvuky průmyslové civilizace, které často působí ve velké intenzitě tak, že narušují přirozené spektrum zvuků, poněkud drasticky změnilo tradiční zvukové prostředí člověka. Ze společenské nutnosti řešit tuto situaci vzniká nový vědní obor – **ekologická akustika**, jež studuje vliv akustického prostředí na fyzické reakce a chování lidí, kteří v daném prostředí žijí. Objevuje se zde klíčový pojem **soundscape**, což znamená něco jako zvukové prostředí (akustická charakteristika určitého prostředí), v němž žije jednotlivec nebo určité lidské společenství. Různá prostředí se vyznačují specifícností zvuků. Při určování soundscape nejde jen o zjišťování intenzity hluku, ale o rozpoznání charakterů různých zvuků a jejich hodnocení z hlediska lidí, kteří v daném prostředí žijí.

Soundscape je poeticky nazýván „hudbou prostředí“.

Hudebněvýchovné možnosti:

Zpěv a sémantická analýza písní se zvukomalbou a ukolébavek všeho druhu, např. **Zahrejte mi tichúče**, J. Nohavica **Ukolébavka pro Kubu a Lenku**, K. Kryl **Ukolébavka**, I. Sekyra **Zahrada ticha** a řada dalších.

Modelový příklad integrativně pojatého poslechu

– „Svět zvuků kolem nás“

- hrajeme si s tóny:



- melodii vyhledáváme na nástrojích Orffova instrumentáře nebo na klávesách, společně ji zpíváme,
- střídáme jednotlivé sólisty a skupiny na pokyn vybraného sborníka,
- střídáme zpěváky a hráče,
- kánon (jedna skupina začíná o půl taktu opožděně),
- improvizujeme rytmické variace, dobré nápady zaznamenáme.
- poslechové cvičení 1: **J. Koubková, M. Vacík, Brčko**
Porovnáváme vlastní nápady s nápady obou zpěváků, charakterizujeme vytvořené prostory.
- poslechové cvičení 2: **J. Koubková, M. Vacík, Netopýří sabat**
Sedíme v kroužku, vnímáme rozeznělý prostor, jeho rozměry a zvláštnosti. Vyprávíme o svých dojmech. Jak by se nám žilo v takovém přírodním prostředí?
- **Gustav Charpentier, Intrade pour le mariage forcé**
Pestrá koláž hlasů i nástrojů rozprostře zvukový obraz plný překvapení: palba pozdravů (bon jour), ranní halas přeplněného tržiště, představa groteskních bytostí, útržky dialogů, zámecká zábava za starých časů, rozprávka psa, kočky a osla – vyberte si, fantazírujte, přidejte se, je to zážitek!
- na rozloučenou: **M. Vacík, Mezi stromy**²

Hlasy bicích nástrojů – soužití civilizačních a přírodních zvuků, takové je kouzlo světa, v něm hledáme potěšení, když mu rozumíme.

Výběr dalších skladeb doporučených k poslechu:

J. Cage: Ticho
Skladba má posluchače přimět k tomu, aby poslouchal zvuky kolem sebe. Podle skladatele jich je kolem nás tolik, ať hudebních i nehudebních, že mnohdy stačí k tomu, aby nás zcela zahltily. Přitom se z nich dají vyposlouchat zajímavé témbry, dokonce i melodie, například z intonace řeči, ze zvuků

vozidel atd., a také důmyslné rytmy z pouličního provozu apod.

B. Martinů: La bagarre (Vřava).
Zvukomalebná orchestrální skladba zpodobuje hluk davu.

J. Snižková: Letiště
Cyklus zvukomalebných klavírních skladeb zpodobujících a stylizujících zvuky, které na letišti slyšíme se značnou intenzitou.

Využití prvků muzikoterapie:

Téma: Potřeba ticha

- V tichu je člověk sám se sebou a svými myšlenkami. Neobklopuješ se záměrně hlukem, aby ses snadněji přenesl přes všední realitu (diskmany, stále puštěné reproduktory v autě i doma)?
- Vnímáš znějící hudbu, nebo je pro tebe pouze výplň prostoru, který by jinak byl nepříjemně prázdný? Najdi cestu k sobě tím, že se naučíš naslouchat svému nitru. Začni tak, že si sedneš se zavřenýma očima v tiché místnosti a zaposloucháš se do zvuků kolem a následně uvnitř svého těla (tep svého srdce, svůj dech, atp.) Přijmi zvuky s klidem, pouze naslouchej, do ničeho se nenut. Uvolni ramena, zátylek, dolní čelist a vnímej volnost v celém těle, tvůj dech se prohlubuje. Ta chvílka ticha odplavila stresující pocit ohrožení a nejistoty, nastoupí psychické uvolnění, tvoje tělo nachází vnitřní rovnováhu.
- Duševní vyrovnanost potřebuje oázu klidu a míru, kde člověk může přemýšlet, meditovat, odpovídat a tvořit (případně neru-

¹ HERDEN, J. *My pozor dáme a nejen posloucháme*. Praha : Scientia : 1997, s. 132-133.

² VACÍK, M. *Mezi stromy*. WORLDS – SVĚTY, HERBA MAGICA. Praha, 1995.

šeně dřímat). Potřebuješ a máš takovou svou „tichou oázu“? (Je-li někdo sluchově citlivější, nachází ticho v pomlčkách mezi tóny nebo v ptačím zpěvu. Vědomé naslouchání okamžikům ticha je třeba trénovat).

Téma: Naladění na stejnou vlnovou délku

V tichu se snadněji všichni naladíme na stejnou vlnovou délku s ostatními.

Lépe pak spolu dosáhneme kladných (např. pracovních) výsledků. Pocit sounáležitosti se umocní tichým zpěvem či lehkým brumendem.

- **Zvony:** studenti stojí po kruhu, rameny se dotýkají, oči zavřené, společně se kolébají tam a zpět, aniž by ztratili rovnováhu. Učitel zadá interval (např. klesající malou tercií na „bim-bam“), jeho opakováním všichni plynule ozvučí své houpání. Obměnu velikosti intervalu nebo polohy stejného intervalu buď řídí učitel, nebo je nechána na skupině.

Pak, má-li někdo potřebu, může bez předchozí domluvy interval či jeho polohu dle libosti změnit. Interval se může postupně rozvinout do improvizované melodie, kterou ostatní převezmou za nepřerušného houpání. Cvičení, vyžadující zvýšenou empatii a vzájemnou pozornost, nechává účastníkům zažít pocit „společného souznění“. Jednotné rytmické přenášení váhy při pohupování navodí přirozené propojení dechu – hlasu – pohybu. Podaří-li se studentům ponořit se cele do hry, v uvolnění dospějí k prožitku sounáležitosti. Mají-li zavřené oči, celý prožitek nabývá na intenzitě. Cvičení se nesmí ukončit náhle, dozní-li zvuk. Naopak je třeba nechat společný prožitek ještě „dožít“ ve společném pohupování a postupným zklidňováním pohybu se „vrátit do reality“. Ta je však jiná než byla před cvičením – studenti jsou k sobě citlivější, pozornější, ohledupl-

nější. Při této hře zpočátku činí studentům potíže odpoutat se od zpívaného modelu a vytvořit nový, odlišný. Vše chce jen čas a trpělivost. Povzbuzováním, že „není co zkazit“, dodáme studentům odvalu a postupně i jistotu v improvizaci.

- **Cluster:** obměna hry „Na zvonny“. Úkolem studentů je „rozhoupat“ zvony různé velikosti, a tedy i různé výše. Nejde o překřikování, ale o „znění“, které dovolí naslouchat ostatním zvonům. Ty se mohou přidávat postupně, nejen v různých výškách, ale i v jiném rytmu, který mohou účastníci v průběhu hry tvořivě obměňovat.

Námět na samostatnou práci:

Pokuste se o **soundscape** (sbírku) zvukových nahrávek akustického prostředí vašeho bydliště. Vytvořte tak obraz typických zvukových projevů jednotlivých částí města a jeho okolí.

- *Které zvuky z vašich nahrávek byste zahrnuli do přirozeného*

zvukového prostředí? Analyzujte zvuky, které se navzájem „nemaskují“, tzn. nepřekrývají.

- *Které zvuky naopak mohou působit negativně na psychiku člověka? Jsou nepříjemné svou intenzitou nebo nějakou jinou vlastností (výškou, délkou, monotónností apod.)? Sledujte jejich účinky na váš zdravotní a psychický stav.*
- *Jak lze s těmito zvuky bez zdravotních důsledků soužít?*
- *Jak je učinit snesitelnými nebo je ze života odstranit?*
- *Které zvuky budou obtížné pro živé tvory ve vašem městě a jeho okolí? Udejte konkrétní příklady z vaší zkušenosti.*
- *Které zvuky vás v poslední době obtěžovaly? Všimněte si, že tolerance k hluku je subjektivní.*
- *Seznamte se s knihou „Handbook for Acoustic Ecology“, jejíž nejnovější verze je dnes přístupná na Internetu <<http://www.sfu.ca/sonic-studio/handbook/index.html>>.*

Zahraniční zkušenost



Monika Kolasa-Hladíková

Na jaře 2008 jsem měla příležitost v rámci programu Erasmus přednášet na Akademii Świętokrzyské v Kielcích a na semináři pro sbormistry, který se konal v Hudebním lyceu v Lodži. Na obou akcích mě provázela

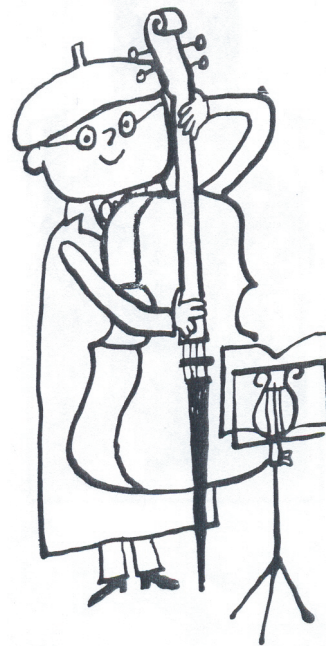
a překlad do polštiny zajišťovala mezzosopranistka Monika Kolasa-Hladíková, absoventka Hudební akademie v Lodži a v současné době hlasový pedagog na jmenovaných školách. Četná pracovní setkání mi umožnila seznámit se s prostředím vysokoškolského vzdělávání budoucích učitelů v Polsku i s úrovní tamní sborové praxe. Navíc se otevřela možnost dalších kontaktů a příležitostí ke spolupráci mezi českými a polskými pedagogy a sbormistry.

Pro mne osobně bylo nesmírným potěšením zjištění, že má průvodkyně hluboce obdivuje a na koncertních pódiih v Polsku, na Ukrajině či v Německu propaguje českou hudbu. V letošním roce vyšel její kompaktní disk s nahrávkami písní Antonína Dvořáka, Bohuslava Martinů a Leoše Janáčka. Pěvkyně zde se zřetelnou

českou výslovností a s hlubokým porozuměním a pokorou interpretuje vokální díla našich velikánů. Má příjemný, měkký, a přesto barevný mezzosoprán, který osloví posluchače zejména v lyrických písních. V jejím oduševnělém zpěvu lze vyposlouchat i nejjemnější záchvěvy duše, hluboké souznění s hudebním i textovým obsahem interpretovaných skladeb. Monika Kolasa-Hladíková zařazuje české písně nejen do programu svých koncertů, ale notové materiály poskytuje i dalším polským pěvcům a pedagogům, kteří projevují o českou písňovou tvorbu v posledních letech zvýšený zájem.

Přejme si, aby obdobných vzájemně obohacujících zkušeností přibývalo, a to jak v pedagogické, tak v kulturní oblasti.

Alena Tichá





Projekt *ESF*

Pomoc Evropské unie

– rovné příležitosti pro všechny

Katedra hudební výchovy PF UJEP v Ústí nad Labem získala od Evropského sociálního fondu finanční podporu pro svůj projekt „Zkvalitnění vzdělávání pedagogů v oblasti výuky hudební výchovy“. V období od ledna 2007 do června 2008 proběhly přednášky, semináře, hospitace v pěveckých sborech, individuální konzultace, vikendová i letní týdenní soustředění.

Cílem projektu bylo nabídnout aprobovaným i neaprobovaným pedagogům účast v takovém vzdělávacím programu, který by jim umožnil získat ve všech plánovaných činnostech zvýšenou úroveň vědomostí a dovedností.

Cílem akreditovaných kurzů v oblasti sborového zpěvu a hry na klavír bylo umožnit pedagogům účast na výukovém programu, který bude respektovat individuální úroveň jednotlivých účastníků.

Zdokonalení individuálních dovedností a rozšíření poznatků

umožňující osvojit si efektivní a progresivní metodické postupy výuky je přínosem pro další kariéru rozvoj pedagogů v oblasti sborového zpěvu a hry na hudební nástroj.

Sbormistrovství

Výuku zajišťovali odborníci z řad katedry hudební výchovy PF UJEP v Ústí nad Labem, HAMU Praha a renomovaní sbormistři domácí katedry i ústeckého regionu. Rozvrh kurzu byl rozložen do pravidelné jednodenní měsíční výuky, tří víkendových soustředění a jednoho letního týdenního soustředění.

Pravidelná jednodenní výuka byla rozčleněna do čtyř dvouhodinových lekcí. Frekventanti byli rozděleni do dvou skupin a v jednotlivých aktivitách se po lekcích střídali. Každý měsíc tedy každá skupina absolvovala čtyři lekce v době od 10 do 17,15 hodin.





Projekt probíhal formou přednášek, seminářů, hospitací ve sborech různého zaměření s následnými rozbory, konzultacemi s lektory, praktickými výstupy frekventantů. Nabídka aktivit byla velice různorodá a pestrá: organizace sborové činnosti, sborové dirigování, hlasová výchova, práce s partiturou, zásady výběru repertoáru, vlastní sborové úpravy, dramaturgie koncertního programu, pedagogické, psychologické a sociologické aspekty sborové činnosti, tvorba audiozáznamů, práce s PC, notační programy, sborová praxe.

Jarní víkendová soustředění byla organizována v návaznosti na Regionální přehlídku dětských pěveckých sborů, která se koná v Chlumci u Ústí nad Labem. Zde měli frekventanti projektu možnost během celého dne sledovat výkony dětských sborů, jejich sbormistrů, porovnávat repertoár, dramaturgii sborů a zúčastnit se následného rozborového semináře s lektory a porotou přehlídky.

Letní víkendové soustředění umožnilo systematickou práci frekventantů především ve sborové praxi. Ta vyústila v uspořádání veřejného koncertu, kde se jednotliví účastníci kurzu představili v roli sbormistrů na repertoáru, který sami nacvičili.

Kromě společných přednášek a seminářů měli účastníci kurzu možnost domluvit si individuální konzultace s lektory ve všech inzerovaných aktivitách ve vyhovujících termínech. Týkalo se to

i hospitací v nabízených sborech:

- Chlumecký dětský sbor (sbm. Mgr. J. Říha)
- Ústecký dětský sbor (sbm. prof. PhDr. V. Koblí, CSc., PhDr. P. Zeman, Ph.D.)
- Chorea academica (sbm. prof. PhDr. J. Říha, prof. PaedDr. J. Holubec, Ph.D.)
- Děčínský pěvecký sbor (sbm. prof. PaedDr. J. Holubec, Ph.D.)

Výsledným výstupem projektu byly videozáznamy sborové praxe frekventantů, fotogalerie dokumentující průběh projektu a sborník vlastních úprav účastníků projektu, který vytvořili na základě lekcí „Práce s notačními programy“.

Projekt byl propagován průběžně v odborných periodikách a na www.esfhudba.cz.

Hra na klavír

Lektorská činnost spočívala v pořádání klavírních seminářů (tvůrčích dílen) ve vybraných ZUŠ, případně na konzervatořích. Součástí projektu bylo též konání dvou týdenních klavírních kurzů, které byly již více výběrově koncipovány, u zúčastněných žáků (modelů) se předpokládala vyspělost a dispozice pro veřejnou produkci a vystoupení na interpretačních soutěžích. Jednalo se o zpětnou vazbu, kdy byli učitelé přímo zapojeni do interpretačního procesu a zároveň měli možnost pozorovat detailní práci lektorů v delším časovém úseku.

Seminář se skládal ze tří základních okruhů:

1. přednáška s metodickým obsahem (práce na klavírním zvuku, práce s časem v klavírní interpretaci, ruská klavírní metodika, výstavba hudebních frází aj.),
2. klavírní výkon lektorů s demonstrací jejich práce na skladbě (vlastní přístup analyzující různé metodické postupy i způsoby interpretace),
3. modelová výuka žáků jednotlivých škol.

V této části jsme navrhli řešení jednotlivých hráčských nedostatků. Mezi tyto okruhy patří: pro-

blematika volnosti při hře, tónová kultura, cantabilní hra, pasážová, akordická a oktávová hra, otázka prstokladu, správná pedalizace, harmonické citění a agogika, hudební paměť, koncentrace při klavírním výkonu, volba repertoáru, příprava žáka na interpretační soutěž.

Projekt uskutečnil 22 klavírních seminářů. Cílem všech seminářů bylo zdokonalení individuálních dovedností a rozšíření poznatků, které pedagogům umožnily osvojení a následnou aplikaci efektivních metodických postupů v klavírní výuce.

Celý kurz byl zakončen zhodnocením prací členů cílové skupiny v jednotlivých aktivitách sbormistrovství i hry na klavír. Kromě výstupních materiálů obdrželi frekventanti certifikát o absolvování projektu. Je možno konstatovat shodně pro obě kategorie projektu, že absolventi získali nové poznatky a dovednosti, které jistě pomohou zvýšit kvalitu jejich pedagogicko-umělecké práce, a tím splnit vytčený záměr projektu.

Vzhledem k tomu, že **tento projekt byl spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky**, byly veškeré náklady spojené s výukou hrazeny z poskytnuté dotace.

Ivana Ašenbrennerová

Muzikoterapie – zkušenost s hudbou

V polovině května proběhla v Praze na půdě Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy jedna z prvních muzikoterapeutických konferencí s mezinárodní účastí. Úspěch této konference dokladují nejen pozitivní ohlasy, ale i zaplněná aula diváky, kteří vytvářeli nádhernou atmosféru svým potleskem, otázkami a zájmem o přednášená témata. Kromě významných hostů (Jaroslav Herden, Wolfgang Mastnak, Jitka Pejšimovská, Tomáš Procházka,

Jaroslav Krček, Matěj Lipský, Jana Procházková či Zdeněk Šimanovský) byl hlavním přednášejícím americký profesor a zakladatel dnes již celosvětově uznávaného muzikoterapeutického směru Creative Music Therapy **Clive Robbins**. Vystoupil jako první a seznámil publikum s principy svého přístupu jak v individuální, tak ve skupinové muzikoterapii. Jeho přednáška trvající bezmála dvě hodiny byla výrazným přínosem pro nás všechny, kteří

se o muzikoterapii zajímají. Na konkrétním případě malé holčičky Nikolky, která díky předčasnému narození ve 24 týdnu (Clive Robbins nechal publikum shlédnout fotodokumentaci, kde chodilo dívky při narození nebylo větší než padesátihaléř) trpěla autismem a slepotou, profesor ukázal, jak je možné pomocí hudby a kreativních hudebních aktivit dát směr a smysl životu malého dítěte i jeho rodiny. Clive Robbins představil videonahrávky několikaleté práce

s Nikolkou. Publikum mělo možnost vidět kontinuitu psychického, fyzického a sociálního vývoje klientky v průběhu cca šesti let. Jako čtyřletá nebyla dívka schopna jakékoliv verbální komunikace. Za pomoci hudby, spolupráce s rodiči a velmi lidského přístupu muzikoterapeuta se např. naučila říkat slovo „maminka“, což mělo obrovský vliv na vztah dívky a jejích rodičů. Nikolka byla po několika setkáních např. schopná orientovat se v prostoru a na její tváři byla vidět neuvěřitelná radost z hudby, stoupající od setkání k setkání. Když přišla řada na diskusi, jedna z otázek se týkala současného stavu dívky. Přestože přednášející uvedl, že následující videozáznam je soukromý (s rodinou dívky zůstali v kontaktu do dnešních dnů), podělil se s posluchači o jazzovou klavírní improvizaci dnes již 22leté Nikolky. Z dívky se stala výborná klavíristka. Clive Robbins předvedl, že se v muzikoterapii dokáže snoubit lidskost, hudba i profesionalita.

Během několika minut rozezpíval a roztančil celou aulu **Jaroslav Herden**. Ve své prezentaci s názvem *Na námluvy s muzikoterapií* – aktuálně o poslechu hudby ve škole prakticky a velmi vtipně ukázal obrovský potenciál, který se v hudbě může skrývat a kterého je možné využít v hudební výchově i k jiným cílům než pouze k získávání poznatků. Na cestě do pohádky *Císařův slavík*, kterou Jaroslav Herden po své úpravě nazval „muzikoterapeutická“, jsme se velmi úsměvnou formou seznámili s ukázkami: „zamilovaný“ žabák, mechanický slavík či slavičí koncert a měli možnost porovnat vlastní prožitky vyvolané těmito skladbičkami. Která z nich by nejspíše císaře uzdravila? Která z nich by uzdravila nás? Jaroslav Herden byl za svůj příspěvek odměněn obrovským potleskem.

Velmi zajímavá byla také přednáška rakouského profesora muzikoterapie **Wolfganga Mastnaka**. Pro české posluchače si svou prezentaci připravil v češtině, což jeho slověům dodávalo neuvěřitelný šarm a osobitost. S velkým zaujetím si publikum vyslechlo přednášku s názvem *Zvuková práce*, kde se Wolfgang Mastnak

zabýval čtyřmi základními oblastmi práce s hlasem, tělem, skupinou a prostorem. Seznámil nás s jejím využitím (terapie, prevence, léčebná pedagogika, rozvoj osobnosti) a metodami (sound coping, sound focusing, sound balancing, sound energizing). Mezi těmito metodami ukázal a popsal příklady vypořádávání se (či znovuvypořádávání se) s problémem ve zvukově symbolickém prostoru (př. porodní kanál), zmínil důležitost lidského hlasu jako prostředníka mezi tělem a psychikou (př. techniky „ozpívávání“ tělesných zón), stanovil hypotézy o ideálním stavu transcendentní, psychické, somatické i sociální rovnováhy a pramenů čerpání energie.

Prezentace **Jitky Pejřimovské** nás zavedla do velmi zajímavé oblasti muzikoterapie a psychopatologie. Zobrazuje se v hudební improvizaci klienta jeho prožívání? Reprezentuje hudba specifické psychické prožívání, a to i v případech psychických poruch (dvojná vazba, neurotické a narcistické poruchy)? Je možné využít muzikoterapii v procesu diagnostiky? Přednášející nás nejprve seznámila se strategiemi hledání odpovědí. Hovořila o specifikách hudebního významu, porovnávala vnitřní mechanismy některých psychických poruch s hudebními improvizacemi klientů a posuzovala vhodnost pojetí hudby jako systému. V průběhu přednášky se Jitka Pejřimovská dostala k závěru, že hudební skladba (jako systém) má schopnost se vlivem změny restrukturalizovat a měnit a může reprezentovat psychické procesy. Téma prezentace bylo velmi zajímavé a vtipně podané.

S přednáškou *Celostní přístup v muzikoterapii* v kontextu ústavní péče se představil **Tomáš Procházka**. Ve svém vystoupení nás seznámil s teoretickým zázemím celostního přístupu (systemický přístup a radikální konstruktivismus), popsal, jak se celostní přístup promítá do muzikoterapeutické praxe, a provedl nás vlastním velmi zajímavým muzikoterapeutickým konceptem, který se již úspěšně využívá několik let v mnoha institucích v Čechách. V teoretické části své práce zmínil Tomáš Procházka základní teoretická východiska

pomáhající praxe (primárním terapeutickým prostředkem není diagnóza, ale navázání dialogu a vztahu; terapeut nemusí být expert a v terapeutickém procesu nejde o hledání dávných pravd, ale toho, co je pro klienta užitečné). Muzikoterapie se v tomto pojetí nechápe jako monoterapie, ale je součástí široké škály možností, metod a forem terapeutické práce (relaxační metody, abreakční techniky, arteterapie, dotekové a reflexní techniky). Metodické principy muzikoterapeutické práce, uvedené v závěru přednášky (např. bezpečné prostředí, důraz na bazální potřeby, důraz na individuální podporu apod.), pak doprovázela velmi zajímavá fotodokumentace a videozáznam z praxe.

S velkým zaujetím si publikum vyslechlo přednášku **Jaroslava Krčka** *Musica Humana* – pedagogická skupinová muzikoterapie vycházející z odkazu Rudolfa Steinera. Touto metodou vycházející z antroposofie se autor zabývá již mnoho let, což bylo také patrné na osobitě a zaniceně výkladu. Antroposofická muzikoterapie je v souladu s moderním celostním pohledem na člověka. Jaroslav Krček říká: „Jestliže takovou muzikoterapii chceme pochopit, měla by se stát naším vnitřním obsahem souvztažnost mezi uměním, duševní hygienou, pedagogikou a uměleckou terapií, protože i vědomí sdělení našeho vnitřního obsahu působí jako lék.“ Ve svém výkladu se dále zabýval jednotlivými obsahy a principy antroposofického pojetí člověka a světa okolo nás. Pohovořil o hudební architektuře a vztahu k fyzickému tělu, o hudební plasticitě a vnímání rytmů v přírodě jako živého prostoru, o hudbě a výtvarném umění, o hudbě a slovech, o hudbě a pohybu atd. Přednášku pak zakončil velmi působivou improvizací na vybrané hudební nástroje (lyra, loutna, flétna, chrota, kantele, různé typy zvonků apod.), které byly rozdány do publika.

Velmi inspirativní přednášku měla také **Jana Procházková**. Seznámila nás se současným stavem muzikoterapie na poli psychoterapie, a to velmi zábavnou a vtipnou formou. Upozornila nás na některá úskalí, výhody a nevýhody využí-

vání muzikoterapie v různých institucích a s různými typy populací. Velmi výstižně je nazvala „pasti a poklady“. Zmínila jak rizika provozování muzikoterapie nepovolnými („co Čech to muzikant“), využívání jakékoliv hudby či nástrojů bez cíle a metod (hudební doprovod k rozvíče či jako jiná kulisa), špatnou komunikaci mezi profesionály pracujícími s klienty, ale i kreativní přístup českých muzikoterapeutů pracujících často v „polních podmínkách“. Jana Procházková se v závěru své přednášky pozastavila nad osobností muzikoterapeuta (předpoklady a vzdělání) jako nad důležitým faktorem muzikoterapeutického procesu, kde se v současné době u nás snoubí právě zmíněné „pasti i poklady“.

Příspěvek **Zdeňka Šimanovského** se zabýval propojování potenciálu muzikoterapie a systemických konstelací. Autor ve své prezentaci uvedl, že obě oblasti disponují efektivními metodami, jak dospět k hlubším obsahům nevědomí a vhodně je zpracovat. Jejich propojením je pak možné nalézt cestu, na které lze užívat výhod obou. Z oblastí konstelací zmínil využívání nejen metody, ale i základních principů a zákonitosti uspořádání systému, z muzikoterapie pak formy expresivního sebevyjadřování. K jejich uplatnění může podle autora dojít ve chvílích, kdy klient váhá odvážit se spontánního projevu, kdy se ho odváží, nebo když dojde ke katarzi. Příspěvek, prokládaný zajímavými citáty, zaujal a vzbudil velmi energickou diskusi.

Na závěr bych ráda za všechny poděkovala **Matěji Lipskému**, který měl organizaci konference na starosti a zvládl to na výbornou! Kromě příjemné atmosféry mu také děkujeme za přehled současné muzikoterapeutické situace v Čechách. V úvodu konference jsme byli informováni o legislativě, akreditaci, etickém kodexu, možném vzdělávání v muzikoterapii, Matěj Lipský kromě jiného podtrhl též nutnost setkávání a vzájemné podpory muzikoterapeutických směrů a postupů, hledání společného dialogu a mezioborové kooperace.

Jana Weber

Interpretační soutěž pedagogických fakult České republiky – Praha 2008

Každoroční setkání mladých interpretačních umělců a zároveň budoucích učitelů hudby, kteří studují na pedagogických fakultách, má dlouhou tradici. Je to již více než 30 let, kdy se konaly první ročníky pod zastřešujícím názvem Studentská vědecká odborná a umělecká činnost. Po roce 1990 se tato pravidelná každoroční setkávání vyprofilovala jako samostatný společensko-umělecký projekt pedagogických fakult. V tomto roce se pořadatelství ujala katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy a ve dnech 6. a 7. května 2008 přivítala hosty z pedagogických fakult celé České republiky. Přijeli též hosté ze zahraničí. Byli jimi kolegové a studenti ze Slovenska (Bratislava, Ružomberok, Prešov) a Maďarska (Szeged) a zahraniční studenti, kteří jsou zařazeni do výukových programů na českých vysokých školách (Japonsko, Albánie). Spolu se soutěžícími studenty přijíždějí na tato setkání i jejich učitelé, ať už jako členové hodnotících porot nebo jako pedagogický doprovod, a pak ještě řada dalších studentů a učitelů, kteří zde pracují jako korepetitoři či se účastní jako pozorovatelé.

Univerzita Karlova slaví v letošním roce 660 let od svého založení. Interpretační soutěž pedagogických fakult se zahraniční účastí – Praha 2008 byla proto zahrnuta mezi akce jednotlivých fakult univerzity, konaných v rámci oslav tohoto výročí.

Soutěž má svá lety ověřená pravidla a strukturu, která sice každoročně mívá drobné úpravy podle možností a záměrů pořádající fakulty, ale podstata se nemění. Přátelská setkání studentů a pedagogů, výměna zkušeností, seznámení s novými kolegy a pravidelná setkání s kmenovými pedagogy všech fakult ČR. A k tomu samozřejmě výborné umělecké výkony studentů, koncert pořádající fakulty a závěrečný koncert těch nejlepších, kteří získali první ceny.

Vývoj výuky zpěvu a nástrojové

interpretace na pedagogických fakultách nepřináší momentálně příliš mnoho optimismu. Jedná se o tzv. individuální výuku, která je nutná pro kvalitní vyučování umělecko-výchovných disciplín, ale zároveň je pro fakulty finančně náročnější než hromadné přednášky a semináře. Větší počet studentů ve vyučovací jednotce je častým cílem představ ideálního šetření pro ekonomicky úsporné projekty. Na druhé straně výkony studentů, jejich zájem a přístup ke studovanému oboru nás přesvědčily, že studium nástrojové a pěvecké interpretace je základem profesionální přípravy hudebního pedagoga. Studium a zvuková realizace partitur je stálým prolínáním uměleckého myšlení, řemeslné práce, plného využití všeobecného a komplexního hudebního vzdělání, osobní integrity a jedinečnosti a životních zkušeností. Teprve v interpretaci hudebního díla dochází k syntéze a využití parciálních disciplín. Pro vývoj hudebně pedagogických studií, zachování kulturně historického dědictví hudby na straně jedné a schopnost akceptace a kreativního přístupu ve vývoji této disciplíny na straně druhé, má zásadní důležitost zachování a pozitivní rozvoj studijních programů, které zahrnují tvůrčí práci v oblasti hudební interpretace.

Struktura Interpretační soutěže je dána vypsanými soutěžními obory a jejich kategoriemi, které reflektují studijní obory pedagogických fakult ČR. Studenti mají možnost představit své interpretační umění ve čtyřech soutěžních oborech. Jedná se o klavír, sólový zpěv, smyčcové nástroje a tzv. ostatní nástroje (v letošním roce akordeon, zobcová flétna, příčná flétna, hoboj, klarinet, saxofon, trubka, kytara). Každý z výše uvedených oborů se koná ve dvou kategoriích. První z nich je určena studentům ve specializovaných pedagogicko-uměleckých typech studia (Hra na nástroj, Sólový zpěv) a je doporučena absolventům a studentům umělecky



profesionálně zaměřeným typům škol (konzervatoře, AMU apod.). Ve druhé kategorii se setkávají studenti oboru Hudební výchova a dalších studijních oborů včetně neuhudebních. Podmínky účasti dávají velký prostor pro vlastní dramaturgickou koncepci. V první kategorii instrumentálních oborů je dán časový limit vystoupení dvacet minut, ve druhé patnáct. Jedinou repertoárovou podmínkou je prezentace nejméně dvou skladeb různého stylového období. Sólový zpěv měl v každé kategorii časový limit o pět minut kratší, dramaturgie byla určena provedením nejméně tří skladeb odlišného charakteru. Fakulty měly možnost vyslat do každého oboru v každé kategorii dva soutěžící a ještě jednoho zahraničního studenta.

Soustředěně pracující týmy porotců (členství bylo čestné) byly vedeny zkušenými kolegy. Předsednictví v klavírní porotě převzal doc. MgA. Petr Slavík z UJEP Ústí nad Labem, porota smyčcových nástrojů byla vedena prof. Jiřím Tomáškem z pražské AMU, sólový zpěv byl posuzován porotou pod vedením doc. MgA. Svatavy Luhanové-Jirouškové ze ZČU Plzeň, ostatním nástrojům předsedala doc. MgA. Irena Medňanská z Univerzity Prešov. Byly tak položeny základy další spolupráce pro příští

léta a zároveň bylo možné posoudit současný stav v těchto oborech a zhodnotit možnosti dalších profesionálních, organizačních i ekonomických kroků.

Na soutěži se zaregistrovalo 88 soutěžících, v porotě zasedalo 24 kolegů, jako doprovod přicestovalo ještě 34 pedagogů a studentů. Ze strany katedry hudební výchovy pražské Pedagogické fakulty UK pak přibylí kromě pedagogů a doktorandů, kteří ve vzájemné spolupráci převzali veškerou organizační a administrativní zátěž, i studenti, kteří zcela dobrovolně věnovali mnoho volného času a výrazně se podíleli na vydařeném průběhu soutěže. Celkově byla celá soutěž realizována za přispění přibližně 170 pedagogů a studentů. Bohužel nebyla tato událost podpořena žádným grantem (katedra na tuto akci zažádala o podporu u dvou grantových agentur), a tak si soutěžící platili veškeré výlohy sami, organizátoři pak uspořádali vše velmi skromně.

Hra na klavír a smyčcové nástroje našly velmi důstojné prostory v ZUŠ Musicart na pražském Barrandově, kde velmi pomohl její ředitel J. Vondráček. Pro sólový zpěv bezplatně uvolnila barokní sál včetně zázemí Týnská škola – Collegium Marianum, obor ostatní nástroje pak mohl v klidu

probíhat v hlavní budově fakulty v ulici Rettigové. Snad jen méně prostoru a komfortu pro přípravu a pobyt jednotlivých delegací během soutěže připomněl, že bohatší prostorové a materiální zázemí pražské pedagogické fakulty by mohlo znamenat i výraznou odbornou akceleraci.

Díky velkému zájmu o účast byla ve většině kategorií letošní soutěž na velmi vysoké úrovni. Pro učitele pedagogických fakult je to velká podpora jejich koncepce umělecko-pedagogických studií. Součástí Interpretační soutěže pedagogických fakult byly dva koncerty. První den byl uspořádán slavnostní koncert ve velké aule Karolina. Vystoupil zde Komorní smíšený sbor Pedagogické fakulty UK vedený sbormistryní Mgr. Janou Veverkovou s interpretací sborových děl českých autorů (Eben, Lukáš, Dvořák), sólisté – studenti Anna Fliiegerová a Michal Romanovský (Buckley, Leclair) a Smyčcový komorní orchestr bez dirigenta Collegium paedagogicum s uměleckou vedoucí doc. MgA. Markou Perglerovou (Vejvanovský, Herden, Britten). Návštěvníci využili možnosti prohlídky historických prostor Karolina, příjemnou součástí byl přípitek o přestávce s časovým prostorem pro kolegiální rozhovory. Tento koncert měl spíše komorní atmosféru. Na tradičním závěrečném koncertě vítězů spojené s předáváním diplomů vládlo nadšení a radost. Bouřlivá podpora a potlesk pro oceněné studenty znamenaly krásnou tečku za celou Interpretační soutěží.

Kdo se ujme zorganizování této náročné akce příští rok, to je nyní předmětem úvah. Bylo by velmi dobré pokračovat v tradici i přes momentální menší příjezdy grantových agentur k tomuto typu projektů. Velký zájem studentů a vysoká úroveň jejich umělecké prezentace jsou velkým závazkem pro všechny hudební katedry pedagogických fakult.

Jana Palkovská

Čtyřdílná Vokální intonace a sluchová výchova

Doc. PhDr. Stanislav Pecháček působí od roku 1984 na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy a věnuje se mimo jiné výuce předmětů Intonace a sluchová výchova a Sluchová analýza. Právě své mnohaleté praktické zkušenosti z výuky autor plně využil ve svých nových skriptech. Skripta jsou rozčleněna na čtyři díly, první dva se věnují osvojení intonačních dovedností převážně v mollové a durové diatonice, přičemž v závěru druhého a v třetím dílu nastupuje problematika intonace v církevních, folklorních a exotických modech, intonační a sluchové osvojení diatonických modulací a intonace v chromatickém tónovém prostoru. Čtvrtý díl obsahuje klavírní doprovody k ukázkám z hudební literatury, které podporují rozvoj intonace v harmonickém zakončení.

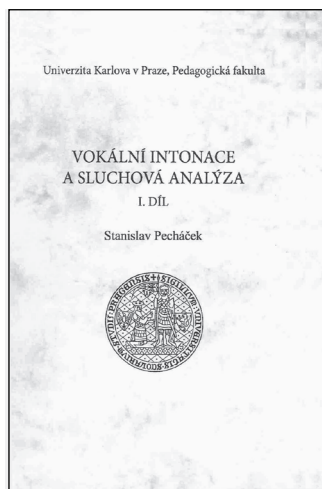
Autor využívá širokého spektra hudební literatury, minimalizuje počet uměle vytvořených cvičení, zato dává větší prostor lidovým písním a ukázkám z umělé, ale i populární hudby. Každý intonační problém je metodicky důkladně zpracován, v první fázi teoreticky vysvětlen, v druhé prakticky demonstrován, ve třetí jsou navrženy metodické postupy, čtvrtá přináší úkoly k procvičení a závěrečná fáze se věnuje sluchové analýze, která je nedílnou součástí intonačního výcviku.

Skripta Stanislava Pecháčka se s tradičními učebnicemi shodují v souběžném uplatnění metody tonální a intervalové. Hlavním rozdílem oproti klasickým intonačním učebnicím používaných na našich školách je spojení intonačního výcviku s rozvojem harmonické představivosti. Vytváření a upevňování intonačních představ velice usnadní jejich spojení s představami harmonickými. Dle

názoru autora by si každý student měl zvolit intonační pomůcku, která mu vyhovuje, netrvá tedy např. na používání solmizace.

V závěru každého dílu jsou přiřazena rytmická cvičení, kterými autor doporučuje doplňovat výuku intonace. V zájmu boření stereotypů navrhuje netradiční metody, kterými se rytmický výcvik zpestří a stane se tak pro studenty atraktivnější.

Všechny čtyři díly Vokální intonace a sluchové výchovy mohou být, podle mého názoru, velkým přínosem pro pedagogy i studenty. Největší pozitivum spatřuji v nahrazení leckdy nezáživných a krkolomných cvičení živou hudbou a v propojení intonační a harmonické představivosti.



PECHÁČEK, S. *Vokální intonace a sluchová výchova I.* Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2006. 142 s. ISBN 80-7290-261-X.

PECHÁČEK, S. *Vokální intonace a sluchová výchova II.* Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2006. 144 s. ISBN 80-7290-263-6.

PECHÁČEK, S. *Vokální intonace a sluchová výchova III.* Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2006. 134 s. ISBN 80-7290-264-4.

PECHÁČEK, S. *Vokální intonace a sluchová výchova IV.* Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2008. (V tisku.)

Leona Saláková

Dějiny hudby anglicky

V produkci vydavatelství Karolinum Univerzity Karlovy v Praze se v závěru roku 2007 objevila mimořádná publikace. PhDr. Olga Kittnarová, externí členka katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UK, sepsala pravděpodobně první anglicky psané dějiny hudby od českého autora v naší historii. Jak sama přiznává v úvodu, vznik její práce byl inspirován zkušeností s výukou předmětu Dějiny hudby, kterou realizuje po mnoho let v anglickém jazyce pro zahraniční studenty katedry hudební výchovy na Pedagogické fakultě UK.

Ve srovnání s jinými didakticky zaměřenými příručkami dějin hudby vykazuje její práce některé odlišné charakteristické znaky. Již při prvním pohledu na názvy hesel uvedených v obsahu je nápadné omezení všeobecné charakteristiky jednotlivých historických období a naopak výrazná převaha monografických kapitol, věnovaných

jejich reprezentativním osobnostem. V centru autorčiny pozornosti se tak ocitá vlastní hudební tvorba, omezeny jsou naopak další, doplňující pohledy na hudební kulturu příslušného období (např. vývoj hudební teorie, hudebních forem, nástrojů, koncertní život, hudební školství apod.).

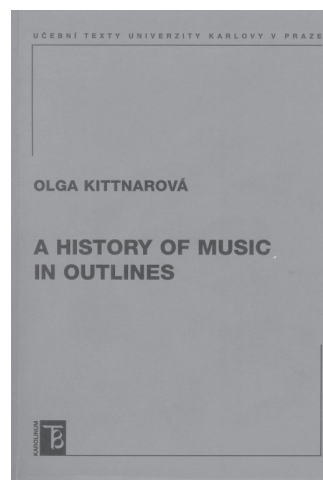
Druhým nápadným znakem je přednostní zaměření na novější období hudebního vývoje, především na hudbu 20. století. Starší epochy, mám tím na mysli období do přelomového roku 1600, probírá ve zkrácené, obsahově zhuštěné, ale přesto výstižné podobě. Podle vlastních slov se zaměřila na hudbu, která dnes tvoří základ koncertního a operního repertoáru, tj. na hudbu barokní, klasicistickou, romantickou a stylově pestrou hudební produkci 20. století.¹ Právě v podrobném pojednání o hudbě 20. století spatřuji jednu z největších priorit práce. Čtenář se zde poučí o životních osudech a tvorbě velikánů hudby 20. století, jako byli např. Stravinskij, Schönberg, Bartók, Prokofjev, Šostakovič, Britten, Messiaen, Orff, Martinů, Hindemith, Boulez či Pendereckij zhruba na stejné ploše jako v případě vrcholných skladatelů barokních, klasicistických či romantických.

V monografických kapitolách se autorka snaží dodržovat stejné schéma – všeobecná typologie osobnosti, periodizace života a díla včetně charakteristiky stěžejních děl, zhodnocení přínosu hudebnímu vývoji evropské, později euro-americké civilizace. I poučený čtenář se zde mnohdy dozví zajímavé podrobnosti, které se obvykle ve všeobecných dějinách hudby neuvádějí. Jen pro zajímavost: věděli jste např., že matka F. Liszta byla Rakušanka, jejich rodina žila od skladatelova dětství v západní Evropě a skladatel neovládal maďarštinu? Nebo že J. Brahms

se v mládí spřátelil s maďarským houslistou E. Reményim a podnikl s ním jako klavírista společné koncertní turné do Francie a USA? Slyšeli jste, že když se spisovatel Paul Claudel stal francouzským velvyslancem v Brazílii (1916), jeho přítel Darius Milhaud tam odjel s ním jako jeho tajemník? A že Milhaud strávil více než 20 let jako invalida na vozíku, a přesto byl schopen dirigovat orchestr?

Pro českého čtenáře je velmi poučná kapitola o americké hudbě 20. století. Zatímco např. ve zmíněných Dějinách hudby J. Smolky jsou jí věnovány pouhé dvě stránky, u Kittnarové je to plných devět stran včetně monografických portrétů Ch. Ivese, E. Varéseho, G. Gerschwina, A. Coplanda, S. Barbera, J. Cage a L. Bernsteina. Cenná je také následující kapitola, přinášející všeobecnou charakteristiku jednotlivých hudebních směrů 20. stol., mezi něž autorka zařadila neoklasicismus, folklorismus, jazz, music for use, serialismus, strukturalismus, punktualismus, mikrotonální hudbu, aleatoriku, elektronickou hudbu, konkrétní hudbu, music for tape, témbrovou hudbu, minimalismus, a navíc je doplnila portréty největších osobností druhé poloviny 20. stol. (K. Stockhausen, L. Dallapiccola, L. Nono, G. Ligeti, Y. Xenakis, A. Pärt, H. W. Henze, A. Schnittke).

Úkolem recenzenta je však nejen chválit, a proto si i já dovoluji několik kritických poznámek. Většinou se týkají absence určitých dílčích informací, případně věcných nepřesností, které však ve výsledku nijak nesnižují hodnotu textu. Např. v pojednání o Berliozově programní symfonii Harold v Itálii postrádám poznámku, že zmíněným sólovým nástrojem je viola. Těžko lze souhlasit s tvrzením, že C. M. von Weber se stal nejvýznamnějším operním autorem 19. století. Vnitřně rozporná je informace, že epochu renesance ukončila smrt dvou géníů středověku (sic!) Palestriny a Lassa v tomtéž roce 1594. Vlastenecky nadnesené je tvrzení, že Čechy získaly v průběhu 19. stol. v hudební oblasti převahu nad ostatními evropskými zeměmi. Někdy je čtenář



překvapen určitou proporční nevyvážeností, s níž se autorka věnuje určitým skladatelům či jejich skladbám. U A. Brucknera je např. věnována jeho symfoniím více než celá strana textu, zatímco následně symfoniím Brahmsovým pouhých šest řádků. Z profesionální orientace autora této recenze pravděpodobně vyplývá kritická poznámka týkající se absence zmínky o sborové a kantátové tvorbě autorů, jako jsou A. Bruckner, G. Verdi, V. Novák, F. Poulenc či Z. Kodály. V portrétu C. Orffa zase postrádám zmínku o jeho působení v Salzburgu. Pokud jde o výběr reprezentativních osobností, je přirozené, že autorka věnuje větší prostor skladatelům české proveniencce, a protože čerpala z anglicky psané literatury, též skladatelům anglosaským. Na druhé straně mi chybí alespoň základní údaje o zakladatelích slovenské národní hudby E. Suchoňovi, A. Moyzesovi a J. Cikkerovi.

Specifickým problémem, s nímž se každý autor podobně koncipované práce musí vypořádat, je, v kterém jazyce uvádět tituly skladeb – zda v originálním znění, či v anglickém překladu. Autorka není v tomto případě vždy konzistentní. Některé tituly uvádí jak v originále (většinou jde o němčinu a češtinu), tak v anglickém překladu. Převážně však zůstává jen u anglického názvu a potom si čtenář jen těžko dosazuje, o které dílo jde, zvláště pokud jej zná jen s českým názvem. Uhádl byste např., která díla A. Dvořáka

se skrývají pod názvy Cuning Peasant, Amid Nature či The Spectre's Bride? Nebo Fibichovy skladby The Tempest, The Bride of the Wind či melodrama Eternity? Nebo Foersterovy skladby Vast Wide Native Fields, The Skylark, The Field Path, The Plowman?

V závěru recenze je třeba se zmínit o jazykové rovině hodnocené práce. Podle mého názoru se zde projevuje skutečnost, že autorka není rodilá mluvčí, což však je pro čtenáře, který je ve vztahu k angličtině ve stejné pozici, spíše přínosem. Slovní zásoba především v množství synonym v takovém případě nemůže dosáhnout stejné šíře jako u rodilého mluvčího, a proto čtenář ovládající jazyk alespoň na střední úrovni jen zřídka musí sáhnout po slovníku. Stejně tak jednoduchá a průzračná je stylistická rovina jazyka.

Práci O. Kittnarové lze doporučit širšímu publiku, než které reprezentují zahraniční studenti na Pedagogické fakultě UK, a to nejméně ze dvou důvodů. Na jedné straně se zde čtenář ve zhuštěné podobě poučí o jednotlivých historických obdobích a směrech hudebního vývoje, v monografických kapitolách se dozví mnoho důležitých a zajímavých informací ze života a díla největších skladatelských osobností. Na druhé straně je práce velmi prospěšná i z jazykového hlediska – naskytá se zde možnost procvičit si znalost angličtiny na odborném středně obtížném textu a samozřejmě rozšířit slovní zásobu v oblasti muzikologické terminologie.

KITTNAROVÁ, O. *A History of Music in Outlines*. Praha : Karolinum, 2007. 327 s. ISBN 978-80-246-1351-2.

Stanislav Pecháček

Poznámka:

Ukázku z práce O. Kittnarové přinášíme v tomto čísle našeho časopisu v rubrice O hudbě anglicky, kam jsme zařadili kapitolu o expresionismu a dodekafonii.

¹ Jen pro zajímavost malé statistické srovnání. Poslední velká práce v oblasti hudební historiografie u nás, Dějiny hudby J. Smolky a kol. (Praha : TOGGA, 2001), věnují tzv. staré hudbě (do r. 1600) zhruba jednu čtvrtinu celkového prostoru, v práci Kittnarové je to pouhá jedna desetina.

O hudbě anglicky – Expressionism, The Technique of Dodecaphony

One of the great innovations and challenges for the artists, critics and concert-goers of the 20th century was *brought about* by the research and production of a group of composers, working in the capital of Austria. Three authors using the techniques of expressionism and dodecaphony created the greatest reform and novelty in the history of the modern world music. Arnold Schoenberg, Alban Berg and Anton Webern were the members of what is called the New Vienna School.

The birth of every new style signals that the old one is exhausted; there operate the psychological, social and historical reasons, an artistic and musical stimulation, the desire to *disclose* something new and unknown. The Second Vienna School proclaimed quite opposite *efforts* to the triad of composers, grouped in the first Vienna School (Haydn, Mozart, Beethoven). Though authors of classicism wanted to write music which entertained, amused and harmonised with the public, dodecaphonists expressed a new aesthetic feeling in the words: Art is the desperate calling for help of those who experience the fate of mankind by themselves. Inside they feel the motion on the world. Outside they reflect the reaction to it in the form of an artistic work.

A lot of early 20th century music was associated with expressionism, an aesthetic movement, typical of German and Austrian painting of that time. The authors explored their dark feeling, refused photographic realism and shocked their audience with introspective works transforming the themes of death, madness, despair and disease. The psychological components of expressionism were influenced by society in the first decades of the 20th century. It reflected the sensations of fear, isolation, the depression of tragic experiences, and also anticipations of future wars and worries which people could expect.

To explain the main components of expressionism in music we must mention and clarify some terms, and disclose the elements of the new composing technique. Primarily the harmony was changed; it began to use dissonance, enriching the third triads with the fourth chords and *forsaking* tonality, leading to atonality. It allows a composer to work with twelve-tones of chromatic scale in equal order in the absence of the key. Schoenberg defined atonality as a style based on the emancipation of dissonance, a style, which *treats* dissonance like consonance.

The new element is represented also by so-called spoken melody. It appears in dramatic scenes, often when the interpreter has to express a feeling of the greatest excitement. In vocal performance it is somewhere between speaking and singing. The singer sings only the approximate pitches of the notes; the vocal part is written in music notation and the little x's on the notes show the places of possible change. The fluent melody is broken up and expressed by the unmelodious steps of augmented fourth, seventh and ninth chords. All these innovations caused a *retreat* from the classical thematic style and proclaimed the arrival of the new a-thematic technique. The pieces of expressionists are sometimes *furnished* by so called Tone Coloured Melody which arises from dividing one melody to the different instruments. This great innovation is expressed by the new relation of musical components. In Romanticism the leading element was the harmony on which the melody was dependent. Now all these elements became independent, staying in contrast, one against the other. The melodic, harmonic and rhythmic zones were unrelated and brought a new type of tension. The composers began to *seek* a new type of musical construction which could unify the variances and *attain* certain rules.

This led to the birth of dodecaphony. Schoenberg finally cultivated the twelve-tone system in the early twenties. It gave equal importance to each of twelve chromatic tones, without accentuating any central tone. The author has to choose a tone row, series or set from the material of these twelve-tones. He creates a unique row for each composition. The row can be expanded in four basic forms: forward (original) row, backward (retrograde) row, upside down row (inversion) and backward and upside down (retrograde inversion). The inverted tones respect the original sequences of intervals, but they are moved in the opposite direction. The tone row can start on any of twelve-tones in any *register*. The rows can be used in melodic horizontal lines, but they can form chords in the scores with more voices. There are 479 001 600 possibilities for the arrangement of the twelve chromatic tones.

The important rules of twelve-tone technique require: no one tone can be repeated until the other possible tones are used. The row need not be identical with the chromatic scale, with the fourth or fifth circle of major or minor scales. One row need not have a larger range than the octave or ninth. More than two same intervals are not allowed to be used. Also the melodic triads are not allowed. Only one row had to be used in one composition, as the new rows brought the effect of improvisation. Polyphony arises in the scores of more voices, demanding vertical rows of dodecaphony. Also when the authors use various rhythms working with the same mode of row, the polyphony structure appears. Because of the systematic use of a series of tones, the twelve-tone system can be also referred to as serial technique.

The system of dodecaphony brought some *transitory* changes in notation. After Schoenberg denied the key signature (1908), he began

to mark all accidentals and he wrote the transposing instruments in real pitches, what was a great gift to performers and conductors. The authors of the New Vienna School had a special attitude towards forms, somewhat very modern, somewhat respecting traditional values. Thus Schoenberg and Berg adapted the forms of previous baroque and classical music such as sonata, suite or fugue and used them in atonal music.

SLOVNÍČEK

bring about	způsobit
disclose	objevit, odhalit
effort	snaha, úsilí, zde program
forsake	opustit, vzdát se něčeho
treat	zacházet s něčím
retreat	ústup
furnish	vybavit, zásobit
seek	hledat
attain	dosáhnout, dopracovat se čeho
register	rejstřík, zde oktáva
transitory	přechodný, dočasný

Text byl přejat z publikace KITTAROVÁ, O. *A History of Music in Outlines*. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2007, a se souhlasem autorů zkrácen.

Stanislav Pecháček



Z hudebních výročí (červenec – září 2008)

3. 7. **Milan Munclinger**, flétnista a dirigent, n. 1923, – **Karel Ančerl**, dirigent, z. 1973,

4. 7. **Oldřich Duzbaba**, hudební pedagog, n. 1908,

5. 7. **Václav Trojan**, skladatel, z. 1983,

6. 7. **Hanns Eisler**, německý skladatel, n. 1898,

7. 7. **Alena Veselá**, varhanice, n. 1923 – **Pavel Kühn**, sbormistr, n. 1938,

9. 7. **Bohumil Dušek**, hudební teoretik a pedagog, n. 1923,

15. 7. **Jaroslav Volek**, muzikolog, n. 1923,

16. 7. **Jaroslav Krombholc**, dirigent, z. 1983 – **Eugene Ysaye**, belgický houslista a skladatel, n. 1858,

21. 7. **Jan Nepomuk Mälzel**, vynálezce metronomu, z. 1838,

23. 7. **Emil Leichner**, klavírista, n. 1938,

25. 7. **Ladislav Leng**, slovenský hudební teoretik a pedagog, z. 1973.

1. 8. **František Kmoch**, skladatel, sokolský kapelník, n. 1848 – **Miloslav Kabeláč**, skladatel, n. 1908,

8. 8. **Lubor Bárta**, skladatel, n. 1928,

12. 8. **Leoš Janáček**, skladatel, z. 1928,

13. 8. **Václav Holzknecht**, klavírista, hudební spisovatel, pedagog, z. 1988,

14. 8. **Václav Rabas**, varhaník a pedagog, n. 1933,

20. 8. **Ivan Jirko**, skladatel a hudební kritik, z. 1978,

21. 8. **Zdeněk Lukáš**, skladatel a sbormistr, n. 1928,

22. 8. **Karlheinz Stockhausen**, německý skladatel a hudební teoretik, n. 1928,

25. 8. **Leonard Bernstein**, americký skladatel a dirigent, n. 1918,

26. 8. **Ralph Williams Vaughan**, anglický skladatel, z. 1958.

2. 9. **Miloslav Ištván**, skladatel a pedagog, n. 1928,

4. 9. **Ján Levoslav Bella**, slovenský skladatel, n. 1843,

5. 9. **Karel Pravoslav Sádlo**, violoncellista, pedagog a hudební organizátor, n. 1898,

8. 9. **Don Carlo Gesualdo**, italský skladatel, z. 1613,

10. 9. **Václav Jan Sýkora**, cembalista, klavírista a hudební

spisovatel, n. 1918,

11. 9. **Theodor W. Adorno**, německý hudební estetik, n. 1903, – **Francois Couperin**, francouzský skladatel, z. 1733,

15. 9. **Jenö Hubay**, maďarský houslista, dirigent a skladatel, n. 1858,

20. 9. **Pablo Sarasate**, španělský houslista a skladatel, z. 1908,

25. 9. **Eugen Suchoň**, slovenský skladatel, hudební teoretik a pedagog, n. 1908,

26. 9. **George Gershwin**, americký skladatel a klavírista, n. 1898,

30. 9. **David Fjodorovič Oistrach**, ruský houslista, pedagog a dirigent, n. 1908.

Jiří Kolář

Abstracts

NEDĚLKA, M. *Teacher, piano and improvisation, 1st part*

The instrumental creativity is one of necessary pedagogical skills of music teachers. Creativity usually means improvisation in pedagogical proceeding. Exactly, the basic improvisation skill means accompaniment of folk songs and its stylization. The main problem of instrumental improvisation is the accompaniment of folk songs. However, a creative teacher has to be able to improvise not only the accompaniment. He is expected to be able to use all musical means in the hierarchy so that he can imitate the main styles of music, create variations and stimulate pupils to individual expression of their own musical ideas.

Key words: creativity, improvisation, art quality, methodology, general musician's preparation.

Prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr., Music Department, Faculty of Education, Charles University, Prague, e-mail: michal.nedelka@volny.cz

KUTTLEROVÁ, M. *Music and Mathematics – searching for overlapping areas*

The relationship between Music and Mathematics has been explored since the ancient period. The evidence can be found in the works of Aristotle, Kepler, Galilei and many others. Studies have shown an extensive effect of musical education on developing of mathematical skills. A detailed book on the subject of Music and Mathematics is available online.

Key words: Music and Mathematics relationship, developing of mathematical abilities, musical education, Mathematics as the body of Music, research.

Mgr. Michaela Kuttlerová, Pražská 1173, Praha 10-Hostivař,

e-mail: michaela.kuttlerova@seznam.cz

KOZELSKÁ, I. *Professional Voice Training of Future Teachers*

The author submits on the basis of the results of a research in the field of undergraduate and postgraduate voice training of future voice professionals-teachers a proposal of possible solutions within the revitalization course of vocal training. Longtime experience in the professional voice training at the Music Department, Faculty of Education, University of Ostrava leads to searching for new ways in the development of voice skills as a part of teachers' verbal communication. In agreement with the content and the aims of the voice training course, the conditions for a lifelong training of voice skills (as one of the crucial teachers' competence) can be created.

Key words: undergraduate and postgraduate voice training, el-

ementary and secondary teachers' key competence, revitalization of voice, education projects of voice training.

PhDr. Inez Kozelská, Ph.D., Music Department, Faculty of Education, University of Ostrava, e-mail: inez.kozelska@osu.cz



Peter Halley a Arvo Pärt

Jaroslav Bláha



Peter Halley: *Buňka (Cela)*, 1986

Dominantními tendencemi první fáze postmodernismu ve 2. polovině sedmdesátých a 1. polovině osmdesátých let 20. století byl neoexpresionismus a stylový eklekticismus. Druhá polovina osmdesátých let v Evropě – v USA o něco dříve – přinesla zřetelnou změnu. Místo razantní spontánnosti s důrazem na maximální míru subjektivní zainteresovanosti nastupuje výrazová střídmost a formální redukce, místo nomádského putování dějinami umění návrat k jistotám tradice klasicismu ve výtvarné postmoderně a citlivosti romantismu v hudbě – tedy neoklasicismus a neoromantismus. Současně s výše uvedenou změnou se překvapivě vrací tendence, proti které se ve svých počátcích postmoderna tak nekompromisně postavila: konceptuální umění – samozřejmě s odpovídajícím posunem jako neokonceptualismus. V této souvislosti jsme v medailonku *Tendence a vývojové fáze výtvarné a hudební postmoderny II* psali o „textově nekonceptuální“ fázi se zaměřením na její figurativní polohu. V druhé polovině osmdesátých let se však zejména v USA – v New Yorku – prosazuje i abstraktní poloha nekonceptuální fáze, většinou označovaná jako Neo-Geo (Neo-Geometric Conceptualism).

Jedním z nejvýraznějších protagonistů Neo-Geo je nesporně newyorský malíř Peter Halley. Jeho přísně geometrické obrazy pestrých, zářivých barev na první pohled připomínají geometrickou abstrakci třicátých let 20. století (především pak italských malířů Radiceho, Rhoa či Munariho, aktivních členů skupení *Cercle et Caró* a *Abstraction-Création*) a vyvolávají tak mylné závěry o návratu k tradici. Jiným interpretům zase připomínají abstraktní konstruktivismus J. Alberse či radikální abstrakci F. Stelly. Ve skutečnosti však Halleyho technicistní, stroze geometrické malby bez osobního malířského rukopisu, představují – podle názoru samotného autora – „barevné pokusy o zviditelnění struktur naší společnosti, která je vysoce technizovaná, dokonale organizovaná, elektronicky propojená a utápí se v umělé produkovaném světle“. Podle něj jsou „jsou tyto struktury sice na první pohled svůdné, zářivé a oslňující, na druhý pohled jsou ovšem řízeny řádem, který připomíná spíš vězeňské cely než dynamickou, ve všech ohledech se rozvíjející společnost“.¹ Minimalistické východisko Halley tak převádí vnitřní struktury civilizačních systémů – od striktně pravoúhlých urbanistických schémat New Yorku přes infrastruktury komunikačních systémů k diagramům elektronických technologií a počítačových kabeláží – tradičními prostředky malby do konceptuálních schémat „buněk“ či „vězeňských cel“.

¹ American Art ze Sbírký Goetz, Mnichov. Praha : Galerie Rudolfinum, 2001, s. 32.

V tomto duchu dokonce vnímá i současnou industriální krajinu:

„Prostor je rozdělen do diskretních, izolovaných cel, jednoznačně ovlivněných co do rozměru a funkce. Buňky a cely jsou dosažitelné prostřednictvím chodeb a silnic, po kterých je možné se pohybovat předepsanou rychlostí v předepsanou dobu. Neustálá propojenost a rozměr těchto geometrií neustále proměňuje krajinu. Spolu s geometrizací krajiny se objevuje geometrizace myšlení. Konkrétní realita je nahrazena nadvládou modelu (vzoru). A tento model je naopak vtisknut do krajiny.“² To jsou tedy příčiny minimalistické redukce konceptuálního obsahu do elementárních geometrických forem zářivé světelné barevnosti, jak je demonstruje reprodukován obraz *Buňka (Cela)*.

K obdobné „minimalistické“ redukci hudebně výrazových prostředků dospěl roku 1976 estonský skladatel Arvo Pärt ve vývojové fázi své tvorby, kterou on sám označil jako styl „Tintinnabuli“, který se prosadil v letech 1976–1982. Tento styl připomíná Halleyho „buňky“ či „cely“ nejen radikální mírou redukce výrazových prostředků, ale i jakousi „geometrizační“ elementární hudební tvaru. Tak jako Halley staví kompozici svých obrazů na striktně přísných vztazích vertikál a horizontál, tak i Pärt buduje strukturu skladeb stylu Tintinnabuli na vztahu horizontálního průběhu melodického hlasu a vertikální podstatě hlasu tintinnabuli postaveného na rozložených tónech tónického kvintakordu. Zároveň je třeba zdůraznit, že Pärt nedospěl k „minimalizaci“ svého hudebního projevu období Tintinnabuli pod vlivem minimal music, ale důsledným návratem k ranému evropskému vícehlasu

² Dějiny umění/12 (ed. Císař, K.; Petišková, T.). Praha : Euromedia – Knižní klub a Balila, 2002, s. 215.

– ovšem v „novém kabátu“ – stylu, který se obecně označuje jako „nová jednoduchost“ nebo jako „nová citlivost“.

Důsledný řád spojený s minimalizací hudebně výrazových prostředků se projevuje v pravidlech obou hlasů – tintinnabuli a melodického – a jejich vzájemného vztahu. Tato pravidla přehledně a názorně na konkrétních příkladech ze skladby *Missa Sillabica* vysvětluje Marios Christou v článku Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově (Hudební výchova 2007, č. 3, s. 44-46), na který tímto odkazuji.

Závěrem poznámka k Pärtovu návratu k tradici raného středověku ve spojení se stylem Tintinnabuli. Většinou je zdůrazňován návrat k principům gregoriánského chorálu – ten je však monomelodický. Proto je – podle mého názoru – rozhodně vhodnější srovnání s lineárním kontrapunktem raného vícehlasu, konkrétně s počátky volného organa. Přesvědčivou argumentací bude vytyčení společných znaků rané fáze volného organa a stylu tintinnabuli, které si můžete ověřit na notových ukázkách z článku M. Christoua:

- důraz na lineární (melodický průběh hlasů),
- hlas tintinnabuli hraje obdobnou roli jako cantus firmus (pevný hlas) ve volném organu,
- využití módů – v případě raného volného organa modálního rytmu, v případě stylu tintinnabuli melodické módy,
- kontrapunkt v původním smyslu „nota proti notě“ – což platí pro příklady z Pärtovy skladby *Missa Sillabica* uvedené v článku M. Christoua,
- rytmus – podobně jako v raném vícehlasu existovaly jen dvě rytmické hodnoty (brevis – krátká a longa – dlouhá, tak v tintinnabuli stylu se uplatňují tři rytmické hodnoty,
- recitační formule.

Výročí roku

Slavná dirigentská výročí



Letošní rok přináší několik kulatých výročí spojených s daty narození či úmrtí výrazných dirigentských osobností: **Karla Ančerla** (1908–1973), mj. šéfdirigenta Symfonického orchestru Čs. rozhlasu a především šéfdirigenta České filharmonie; **Herberta von Karajana** (1908–1989), šéfdirigenta Berlínských filharmoniků; **Jaroslava Krombholce** (1918–1983), dlouholetého dirigenta a šéfa opery Národního divadla v Praze a šéfdirigenta Symfonického orchestru Čs. rozhlasu; **Josefa Hercla** (1928–2005), dirigenta Karlovarského symfonického orchestru, zakladatele a sbormistra Cantores Pragenses; **Štěpána Koníčka** (1928–2006), dlouholetého šéfdirigenta Filmového symfonického orchestru; **Zdeňka Košlera** (1928–1995), dirigenta České filharmonie a mj. uměleckého šéfa opery v Ostravě, Olomouci, SND v Bratislavě a ND v Praze; **Martina Turnovského** (1928), působícího v opeře v Drážďanech, Oslu, Bonnu a šéfdirigenta Symfonického orchestru hl. města Prahy FOK; **Libora Peška** (1933), mj. uměleckého šéfa a šéfdirigenta Královského filharmonického orchestru v Liverpoolu; **Pavla Kühna** (1938–2003), osobnosti spojené

zejména se svým smíšeným sborem a Pražským filharmonickým sborem, **Maxima Šostakoviče** (1938), proslulého především jako autentického interpreta symfonických děl svého otce Dmitrije; **Jaroslava Kvapila** (1892–1958), sbormistra Besedy brněnské; **Břetislava Bakaly** (1897–1958) dirigenta orchestru Čs. rozhlasu v Brně, zakladatele a šéfdirigenta Symfonického orchestru v Brně, pozdější Státní filharmonie Brno, **Arama Chačaturjana** (1903–1978), který řídil zejména své vlastní skladby (dirigoval na Pražském jaru v r. 1959) aj.

K těmto velikánům se řadí další dirigentská osobnost, lépe řečeno hudební fenomén, který se v oblasti hudby nesmazatelně zapsal jako skladatel, klavírista, pedagog, popularizátor, spisovatel a mediální hvězda své doby – **Leonard Bernstein**. Narodil se 25. srpna 1918 v městě Lawrence Samuelovi Bernsteinovi a jeho ženě Jennie, deset let po imigraci svého otce z Ukrajiny. V osmi letech začal Lenny navštěvovat hebrejskou školu a přibližně v té době se také začal učit hrát na klavír. Pokračoval ve studiu na latinské škole v Bostonu, vystudoval hudební obory na Harvardu (1939) a následně hru

na klavír, dirigování a orchestraci na Curtisově institutu ve Filadelfii (1942). Studoval také pod vedením dirigenta Sergeje Kusevického na hudebním institutu v Tanglewoodu (letní sídlo Bostonského orchestru) a stal se jeho asistentem. Od září 1943 působil na postu asistenta dirigenta Newyorské filharmonie. Jeho vstup na světovou dirigentskou scénu se pojí se dnes již legendárním „záskokem“ za nemocného dirigenta Bruna Waltera při koncertu Newyorské filharmonie v Carnegie Hall 14. listopadu 1943. V letech 1945–1947 působí ve funkci hudebního ředitele New York City Symphony Orchestra a po smrti Sergeje Kusevického (1951) vyučuje dirigování v Tanglewoodském institutu. V letech 1958–1969 se stal šéfdirigentem Newyorské filharmonie. V roce 1969 toto místo opouští, neboť se chce více věnovat kompoziční práci. Nadále však spolupracuje nejen s Newyorskou filharmonii, ale s dalšími významnými světovými orchestry (především Vídeňskou filharmonii aj.), hostuje na mezinárodních hudebních festivalech a nadále propaguje dílo Gustava Mahlera, Aarona Coplanda a Charlese Ivese. Na jaře 1990 dirigoval v rámci závěrečného festivalového koncertu Pražské jara Beethovenou 9. symfonií. Několik měsíců poté, 14. října 1990 umírá v New Yorku na rakovinu plic.

Bernsteinova kompoziční stopa zasahuje do mnoha žánrových oblastí, nejvýrazněji však oblasti hudby klasické, kterou reprezentují např. symfonie *Jeremiah* (1943), symfonie pro orchestr a sólový klavír *The Age of Anxiety* (1949), symfonie *Kaddish* (1963), symfonická suite k baletu *Dybbuk* (1974), *Concerto for Orchestra* (1980), *Touches* (1981) pro klavír, *Dance suite* (1989) pro žestový kvintet, opery *Trouble in Tahiti* (1952) a *A Quiet Place* (1983); a oblasti hudby muzikálové – např. *On the Town* (1944), *Wonderful Town* (1953), *Candide* (1956) – populární svou předehrou a pře-

devším *West Side Story* (1957). V obou oblastech však jsou patrné latinskoamerické a jazzové prvky, výrazná rytmičnost (synkopy), barvitá instrumentace, u mnoha skladeb dochází k žánrové poly-stylovosti.

V oblasti hudební pedagogiky můžeme Bernsteina považovat za průkopníka mj. díky televizi přenášeným pořadům *Young People's Concerts*, na nichž spolupracoval v letech 1958–1972 s Newyorskou filharmonii. Předcházeli jim desetidílný pořad *Omnibus* (1954–1961) a dále paralelně probíhající 15 programů pro dospělé (1958–1962). Pro 53 pořadů/koncertů *Young People's Concerts* sestavoval scénáře a účinkoval při nich jako moderátor, dirigent a klavírista a snažil se aktivně zapojit jak dětského, tak dospělého posluchače. Koncerty byly před několika lety zařazeny do vysílání České televize a jsou dostupné na DVD. Vybrané díly vyšly knižně i u nás v roce 1996 v nakladatelství Lidové noviny pod názvem *Leonard Bernstein: O hudbě/Koncerty pro mladé publikum*.

Petra Bělohávková



FROM THE CONTENTS

The series *Music and Painting* continues with the essay by J. Bláha on the topic *Peter Halley and Arvo Pärt*.

M. Nedělka introduces the first part of his text *Teacher, Piano and Improvisation*. He supports the importance of improvisation by opinions of many experts.

M. Kuttlerová deals with the relationship between music and mathematics and she summarizes her knowledge in the text called *Music and Mathematics – Searching for Overlapping Areas*.

I. Kozelská in her article *Professional Voice Training of Future Teachers* describes the imperfections in voice training of future teachers and she provides the content and results of the vocal training revitalization course.

V. Vondráček has prepared a practical example of J. S. Bach's portray creation in his essay *Using Computers in Music Education* (2nd part).

The trio of authors H. Váňová – A. Tichá – J. Herden offers a few topics for using elements of music therapy and the topic for students' independent work in the text *Environmental Education in Music Education* (3rd part).

Among the news, *The Experience from Poland* by Alena Tichá will attract the reader's attention.

Further, the running of the ESF project: *The Help of the European Union – equal opportunities for everyone*, in the fields of Conducting and Piano Playing, by I. Ašenbrennerová.

J. Weber demonstrated on a few examples significant successes of *Music Therapy – Experience With Music*.

Then the evaluation of the *Interpretative Competition of Pedagogical Faculties of the Czech Republic – Prague 2008* by J. Palkovská, which proves that the studies of instrument and sing interpretation form the basis of the professional training of a music teacher.

The issue further contains interesting reviews, the lesson *About Music in English* and the list of music anniversaries.

The issue concludes with *The Anniversaries of Famous Conductors* by P. Bělohávková.

AUS DEM INHALT

Der Zyklus „Musik und Bild“ wird fortgesetzt mit einem Aufsatz von J. Blaha zum Thema „Peter Halley und Arvo Pärt“.

M. Nedělka legt den ersten Teil des Textes „Lehrer, Klavier und Improvisation“ vor. Die Bedeutung der Improvisation belegt er mit einer Reihe von Expertenmeinungen.

M. Kuttlerová beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen Musik und Mathematik und ihre Erkenntnisse fasst sie zusammen im Beitrag mit dem Titel „Musik und Mathematik – ein Suchen von Knotenpunkten“.

I. Kozelská denkt in ihrem Artikel „Die professionelle Stimmvorbereitung zukünftiger Lehrer“ nach über Mängel bei der Stimmbildung zukünftiger Lehrer und macht uns bekannt mit dem Inhalt und den Ergebnissen des Revitalisierungskurses.

V. Vondráček hat im zweiten Teil seiner Arbeit „Die Anwendung von Computern in der Musikausbildung“ ein praktisches Beispiel zur Erstellung des Musikporträts von J. S. Bach vorbereitet.

Die drei Autoren H. Váňová – A. Tichá – J. Herden bieten im Text zur „Environmental Erziehung im Musikunterricht“ – 3. Teil – einige Themen zur Anwendung von Elementen der Musiktherapie sowie einen Vorschlag für selbständige Arbeiten der Schüler.

Von den Nachrichten der Leser fesseln sicher unsere Aufmerksamkeit der Beitrag von A. Tichá „Auslandserfahrungen in Polen“; der Bericht über den Verlauf des Projektes ESF: „Die Hilfe der Europäischen Union – gleiche Chancen für alle“ und zwar im Bereich Chormeisterschaften und Klavierspiel, den I. Ašenbrennerová vorbereitet hat; „die Auswertung des Interpretationswettbewerbes der Pädagogischen Fakultäten der Tschechischen Republik – Prag 2008“ von J. Palkovská, die uns bestätigt, dass das Studium der Instrumentations- und Gesangsinterpretation die Grundlage ist für eine professionelle Vorbereitung eines Musikpädagogen; und J. Weber deckt im Artikel „Musiktherapie – Erfahrungen mit der Musik“ an einigen Beispielen bedeutende Erfolge der Musiktherapie auf.

Interessant sind auch die Rezensionen, es fehlen nicht die Übersicht bedeutender musikalischer Jubiläen sowie der Kurs „Über Musik in Englisch“. Die Ausgabe wird abgeschlossen mit Jubiläen bedeutender Dirigenten von P. Bělohávková.

Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

ROČNÍK 16 • 2008 • ČÍSLO 3

OBSAH

<i>Michal Nedělka: Učitel, klavír a improvizace 1. část</i>	37
<i>Michaela Kuttlerová: Hudba a matematika – hledání styčných ploch</i>	39
<i>Inez Kozelská: Profesionální hlasová příprava budoucích učitelů</i>	40
<i>Vladimír Vondráček: Využití počítačů v hudebním vzdělávání 2. část</i>	42
<i>Hana Váňová – Alena Tichá – Jaroslav Herden: Environmentální výchova ve výuce hudební výchovy 3. část</i>	44
<i>Bohumír Hanžlík: Lidové písně ze středního Polabí</i>	44

NOTOVÁ PŘÍLOHA

Bohumír Hanžlík: Okolo Lysý, Kolíne, Kolíne, Zelená se louka (úprava tří lidových písní z Polabí pro zpěv, klavír a melodický nástroj)

<i>Alena Tichá: Zahraniční zkušenost</i>	46
<i>Ivana Ašenbrennerová: Pomoc Evropské unie – rovné příležitosti pro všechny</i>	47
<i>Jana Weber: Muzikoterapie – zkušenost s hudbou</i>	48
<i>Jana Palkovská: Interpretační soutěž pedagogických fakult České republiky – Praha 2008</i>	50
<i>Leona Saláková: Čtyřdílná Vokální intonace a sluchová výchova</i>	51
<i>Stanislav Pecháček: Dějiny hudby anglicky</i>	51
<i>Stanislav Pecháček: O hudbě anglicky – Expressionism, The Technique of Dodecaphony</i>	53
<i>Jiří Kolář: Z hudebních výročí (červenec – září 2008)</i>	54
<i>Abstracts</i>	54

OBÁLKA

2. strana: Jaroslav Bláha: *Obrazový cyklus Hudba a obraz – Peter Halley a Arvo Pärt*
3. strana: Petra Bělohávková: *Výročí roku – Slavná dirigentská výročí*

Číslo ilustroval ak. mal. Jiří Hanžlík, ZUŠ Jana Zacha v Čelákovících.

Řídí redakční rada:

doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc., (předsedkyně),
doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D., (PdF UJEP Ústí nad Labem),
Vratislav Beránek, PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D., prof. PaedDr. Jaroslav Herden, CSc.,
PaedDr. Jan Holec, Ph.D., (PdF JU České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc.,
PhDr. Helena Justová, doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., PhDr. Blanka Knopová, CSc., (PdF MU Brno), prof. PaedDr. Michal Nedělka, Ph.D., doc. MgA. Jana Palkovská, doc. PhDr. Stanislav Pecháček,
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 200 Kč, jednotlivý výtisk 50 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

Adresa redakce: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta – vydavatelství
M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

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

FNADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

*Časopis je vydáván
za finanční spoluúčasti
NČHF*

HUDEBNÍ VÝCHOVA

INFORMACE PRO AUTORY

Redakce Vás žádá, abyste v zájmu zvýšení prestiže našeho časopisu text příspěvků zasílali v elektronické podobě s vyznačením velikosti a druhu písma na e-mailovou adresu vanova.ha@seznam.cz; teoretické stati, přehledové studie a výzkumná sdělení doplňte anotací, klíčovými slovy a údaji o autorovi (jméno se všemi tituly, adresa pracoviště, případně bydliště, telefon, e-mail) v českém a anglickém jazyce. Tyto texty budou posuzovat dva nezávislí recenzenti.

Obrazový a notový materiál se vrací pouze na vyžádání.

Můžete použít textové editory pracující pod WINDOWS, pro naši počítačovou techniku je nevhodnější textový editor MICROSOFT WORD, verze nerozhoduje.

Obrázky by měly být vloženy do textu na místo, kde je chcete mít, ale kromě toho je zašlete zároveň jako samostatné soubory.

Text je třeba psát průběžně, řádky nezarovnávat. Klávesu ENTER používejte pouze na konci odstavce.

Nenahrazujte prosíme znaky nuly -0- velkým -O-, číslici -1- písmenem -l- a závorky -()- lomítky -//-.

Redakce si vyhrazuje právo nezbytné úpravy rukopisů.

Lidové písně z Polabí

Okolo Lysý

Úprava: B. Hanzlík

(Lovecká intráda hraběte F. A. Šporka)

mf-p *mf* *p*

9 *rit.....* **Andante**

p

1. O - ko - lo Ly - sý, Ly - sý, jsou_ pěk - ný

15

le - sy. Špork hra - bě tam bý - val, po La - bi je - zdí - val, kde_ jsou_ ty

21

1. Soli

2. Soli

mf

ča - sy.

1.

2.

27

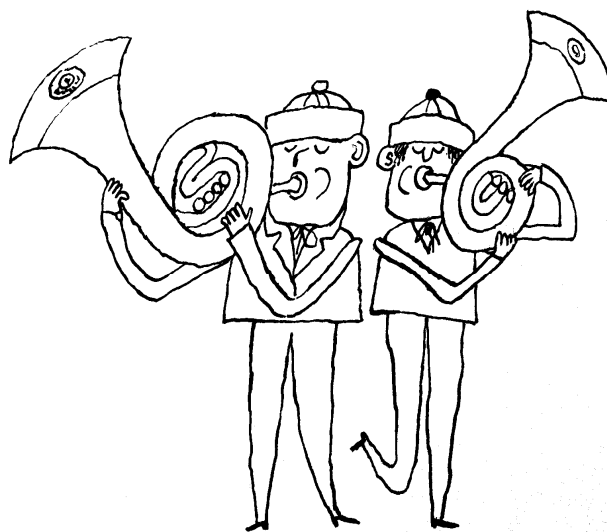
3.

3.

2. Když on plul tudy, tudy,
hrály mu dudy,
všude po všem břehu
stály v velkém sněhu
lidí hromady.

3. Na obě strany, strany,
měl svý poddaný,
házel jim sedmíky,*
tak on ctíl rolníky
sobě oddaný.

* *sedmík (sedmák)* - mince 7 krejcarů, byly raženy až do začátku 19. století



Kolíne, Kolíne

Úprava: B. Hanžlík

Quasi rubato

Andante

1. Ko - lí - ne, Ko - lí - ne, na pěk - né ro - vi - ně ne - je - den sy

mp *p*

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The tempo is marked 'Quasi rubato' and 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics '1. Ko - lí - ne, Ko - lí - ne, na pěk - né ro - vi - ně ne - je - den sy'.

9 ne - ček u te - be za - hy - ne. 2. Ne - je - den sy - ne - ček, ne - je - den bra - tří - ček,
3. Můj sta - rý ta - tí - ček, má zla - tá ma - mič - ka,

pp

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics '9 ne - ček u te - be za - hy - ne. 2. Ne - je - den sy - ne - ček, ne - je - den bra - tří - ček, 3. Můj sta - rý ta - tí - ček, má zla - tá ma - mič - ka,'.

18 mu - sí za - pla - ka - ti můj sta - rý ta - tí - ček.
mu - sí za - pla - ka - ti má dra - há se - stří - čka.

This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics '18 mu - sí za - pla - ka - ti můj sta - rý ta - tí - ček. mu - sí za - pla - ka - ti má dra - há se - stří - čka.'

24 Dohra

mp

This system contains the seventh and eighth staves of music. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics '24 Dohra'.

Zelená se louka

Úprava: B. Hanzlík

Mírně - pastorale



Musical score for the first system of 'Zelená se louka'. It consists of three staves: vocal line, piano accompaniment, and a second vocal line. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first vocal line starts with a rest followed by a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The piano accompaniment starts with a rest followed by a bass line with dynamics *mp*, *p*, and *f*. The second vocal line has the lyrics: 1. Ze-le-ná se_ lou-ka, na tý lou-ce_ chvo-jka, vzká-za-la tě_



poco rit.....

Musical score for the second system of 'Zelená se louka'. It consists of three staves. The first vocal line starts with a rest followed by a melodic line with dynamics *f*. The piano accompaniment starts with a rest followed by a bass line with dynamics *f*. The second vocal line has the lyrics: po-zdra-vo-vat_ čer-no-o-ká_ hol-ka, vzká-za la tě_ po-zdra-vo-vat_ čer-no-o-ká_ hol-ka.

poco rit.....

Musical score for the third system of 'Zelená se louka'. It consists of two staves: vocal line and piano accompaniment. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The vocal line starts with a rest followed by a melodic line. The piano accompaniment starts with a rest followed by a bass line. The system ends with a double bar line.

3x D.S. po 4. al Coda

⊕ Coda

Musical score for the Coda section of 'Zelená se louka'. It consists of two staves: vocal line and piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The vocal line starts with a rest followed by a melodic line. The piano accompaniment starts with a rest followed by a bass line. The section ends with a double bar line.

2. Černooká byla,
tři věnečky vila,
jeden tobě, druhý sobě,
třetí pověsila.

3. Pověsila ho
na zelenou chvojku,
nedávejte mě matičko
chudému pacholku.

4. Chudýho ty nechceš,
bohatý tě mine,
abys potom nedostala,
který pase svině.