

Viola da gamba a jej miesto vo vyučovacom procese základného hudobného školstva na Slovensku¹

Karol Medňanský

Anotácia: Historické nástroje zohrávajú rozhodujúcu úlohu pri predvádzaní starej hudby v duchu historicky poučenej interpretácie. Viola da gamba má v tomto trende nezastupiteľné miesto. Je to ideálny nástroj pre rozvoj detskej muzikality. Na Slovensku sa však ešte stále nezaviedol do študijného programu základného stupňa hudobného školstva.

Kľúčové slová: historicky poučená interpretácia, viola da gamba, stavba nástroja, vyučovací proces.

Uplynulé 20. storočie je v značnej miere charakteristické obracáním sa pozornosti hudobníkov do bližšej či staršej hudobnej histórie Európy. Prejavuje sa to nielen v interpretačnej rovine, ale aj medzi skladateľmi, ktorí výraznou mierou obracajú svoju pozornosť na skladateľský odkaz viedenskej klasicistickej generácie skladateľov či veľkých barokových hudobných tvorcov, alebo dokonca ešte do hlbšej hudobnej histórie.

Mimoriadnu intenzitu nadobúda presadzovanie historicky poučených interpretačných trendov v predvádzaní hudby označovanej ako **stará hudba**, hlavne od 50. rokov minulého storočia. Pojmom stará hudba sa označovala hudba, ktorá vznikla pred rokom 1800, v súčasnosti sa však stále viac časovo približuje k našej súčasnosti². Historicky poučená interpretácia starej hudby vychádza predovšetkým zo štúdia starých dostupných historických prameňov, ktoré začali v tomto období vychádzať vo veľkom množstve v origináloch, prípadne v prekladoch v národných jazykoch. Celú problematiku predvádzania starej hudby najlepšie vyjadruje nemecký pojem „Aufführungspraxis“, ktorý sa dá len ťažko preložiť do slovenčiny, dlho sa používal v slovenčine pojem autentická predvádzacia prax starej hudby³. Využívanie historických dobových nástrojov, či už ich originálov, alebo kópií, prípadne napodobenín sa stáva výrazným a charakteristickým znakom historicky poučenej interpretácie starej hudby.

Stav záujmu o starú hudbu na Slovensku evidentne mešká za trendmi nielen v krajinách s vyspelou hudobnou kultúrou, ale za mnohými okolitými krajinami⁴. Oblasť, v ktorej na Slovensku výrazným spôsobom zaostávame, je hlavne oblasť vzdelávania a stavby historických hudobných nástrojov. Záujemca o problematiku starej hudby má na Slovensku iba jedinú možnosť získania adekvátneho vzdelania – študovať v zahraničí. Do určitej miery je výhodou, že takéto vzdelanie môže získať už v Českej republike. U našich západných susedov je možnosť v lete navštevovať početné letné školy starej hudby, ktoré prebiehajú po sebe, či sa dokonca konajú paralelne počas letných prázdninových mesiacov. Účasť na nich má niekoľko výhod:

- sú po finančnej stránke pomerne prístupné,
- nie sú na nich zásadné jazykové bariéry⁵,
- prednášajú na nich poprední svetoví interpreti starej hudby – ich kurzy v západných krajinách sú rádovo niekoľko násobne finančne náročnejšie.

Účasť na týchto kurzoch je významná tak pre amatérskych, ako aj pre profesionálne orientovaných hudobníkov⁶, pretože je výrazným informačným zdrojom o stave hnutia starej hudby vo svete, napomáha nadviazať kontakty, umožňuje spoločne

⁴ Máme tu na mysli napríklad hnutie starej hudby v susednom Česku, ktoré v poslednom období výrazne napreduje a vznikajú tu početné festivaly starej hudby.

⁵ Treba povedať, že na nich pôsobia už v mnohých prípadoch českí lektori.

⁶ Autor tohto príspevku sa pravidelne zúčastňoval predovšetkým na Letnej škole starej hudby vo Valticiach na južnej Morave. Ako lektori tu v hre na violu da gamba pôsobili takí vynikajúci interpreti ako J. Vasquez, R. Boothby, S. Pank a ďalší.



Violy da gamba zo zbierky autora tohto príspevku: zľava tenor-basová, altová a diskantová

si zamuzicírovať a v neposlednom rade napomáha vo výmene skúseností.

Pre **profesionálne orientovaných hudobníkov** poskytuje Česká republika možnosť štúdia starej hudby na Akadémii starej hudby pri Ústave hudobnej vedy Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne⁷ a na Týnskej vyššej odbornej škole, na ktorej sa študijné odbory realizujú v spolupráci s Univerzitou Karlovou v Prahe. Výsledky štúdia na oboch týchto školách sa výraznou mierou už podpisujú pod stav hnutia starej hudby v Čechách, nielen v počte profesionálnych súborov starej hudby, interpretov, vyspelosti publika, ale aj v základnom hudobnom školstve, kde sa začínajú vyučovať aj staré historické nástroje. Charakteristickým javom je početné

⁷ Autor tohto príspevku je absolventom tejto inštitúcie, kde v rokoch 1992–1995 študoval na bakalárskom stupni vysokoškolského štúdia hry na violu da gamba P. Pitzla a Th. Fritzscha.

¹ Príspevok je súčasťou riešenia grantu MŠ SR 3/4118/06.

² Potvrdzujú to trendy, kedy sa už hudba 20. storočia uvádza na vtedy používaných nástrojoch.

³ Pojem *historicky poučená interpretácia starej hudby* je najvýstižnejším ekvivalentom nemeckého pojmu *Aufführungspraxis*.

zastúpenie amatérskych súborov starej hudby, ktoré vznikajú pod patronátom základného hudobného školstva, ale aj na základných či stredných školách.

Výraznejšie **presadzovanie historických nástrojov do základného stupňa nástrojového hudobného vzdelávania** sa prejavuje v západoeurópskych krajinách už niekoľko rokov. Bolo by nepresné konštatovať, že v našom školskom systéme nástrojovej výučby sa neuplatňujú aj nástroje hudobnej histórie. Gitara či zobcová flauta⁸ sú bežnými nástrojmi v ponuke výučby ZUŠ⁹, cirkevných hudobných škôl či súkromných hudobných škôl. Osobitnú zmienku by si zaslúžilo aj čembalo a spinet¹⁰.

V našom príspevku sa chceme venovať predovšetkým nástroju, ktorý nám je veľmi blízky – viola da gamba. **Viola da gamba** sa v poslednom období výrazným spôsobom presadzuje v niektorých európskych krajinách, ako nástroj vo veľkej miere vhodný pre rozvíjanie detských nástrojových zručností a detskej muzikality. Je to určite

⁸ Prekvapujúcim momentom však je, že zobcová flauta slúži v prvej fáze nástrojovej výučby na všetkých typoch umeleckého vzdelávania iba ako prípravný nástroj pred voľbou hry na moderný dychový nástroj. Šírka repertoáru, osobité znaky barokovej artikulácie, interpretačné zákonitosti hudobných diel predchádzajúcich vývojových epoch však tento nástroj už postavili na rovnocennú úroveň s ostatnými dychovými nástrojmi. Pre špecialistov na barokovú hudbu zobcové flauty predstavujú významnú zložku ich inštrumentária a častokrát spolu s ňou hrávajú aj na priechnej barokovej flaute.

⁹ Ide o osobitý typ najnižšieho stupňa umeleckého vzdelávania, kde sa dajú študovať v rámci jednej školy všetky umelecké odbory – výtvarné umenie, dramatické umenie, tanečné umenie a hudba. Vyučovanie prebieha v popoludňajších hodinách. Základné umelecké školy (ZUŠ) sú samostatnými právnymi subjektmi.

¹⁰ Tento nástroj mnohé ZUŠ zakúpili ešte v 70. a 80. rokoch minulého storočia, keď sa k nám dovážal z NDR a jeho výrobcami bola firma AMMER, prípadne LINDHOLM. Sú to aj v súčasnosti renomované firmy. Boli to nástroje, ktoré radíme do kategórie napodobenín, avšak spĺňajú svoje základné poslanie – priblížiť svet hudobnej histórie v jeho autentickú zvukovej podobe. Žiaľ tieto nástroje sa len veľmi málo využívajú nielen vo vyučovacom procese, ale aj v koncertnej praxi tej-ktorej hudobnej školy. Sú však neoddeliteľnou súčasťou sprevádzajúcej skupiny hudobných nástrojov obdobia baroka – bassa continuo.

podmienené aj pretrvávajúcim záujmom o starú historickú hudbu v jej historicky poučenej interpretačnej podobe. Tento interpretačný ideál možno bez zveličovania označiť za celosvetové smerovanie vo vzťahu k interpretácii starej hudby. Violu da gamba predurčuje k jej zvyšujúcej sa popularite vo vyučovacom nástrojovom procese aj jej delenie na rôzne veľkosti podľa zvukovej polohy porovnateľné s ľudským hlasom: sopránová (diskantová), alt-tenorová a tenor-basová viola da gamba. Toto delenie vychádza z jej histórie siahajúcej až do 15. storočia. Je známou skutočnosťou, že v období renesancie sa nástroje stavali do „rodiny“¹¹. Stavba violy da gamba poskytuje pre dieťa dokonca takmer ideálne podmienky na kontrolu intonácie. **Viazané pražce**¹², ktoré sú jedným z charakteristických stavebných znakov violy da gamba, poskytujú dieťaťu od začiatku výučby dostatočnú možnosť nadobudnutia intonačnej istoty. Podmienkou je, že ich učiteľ pravidelne kontroluje a preladuje. Naladenie nástroja je možné spočiatku realizovať podľa elektronickej laďičky, obsahujúcej historické ladenia, pretože violu da gamba treba ladiť v niektorom historickom stredotónovom prirodzenom ladení, označovanom aj ako harmonické alebo didymické ladenie. Prednosťou violy da gamba, ako progresívneho pedagogického nástroja, sú jej rôzne veľkosti závislé od zvukovej polohy. Najmenšia viola da gamba – sopránová, alebo aj diskantová, je približne veľkosti súčasnej modernej violy s dĺžkou korpusu 38–40 cm. Alt-tenorová viola da gamba má dĺžku korpusu približne 50 cm a tenor-basová viola da gamba 68–76 cm¹³. Tieto veľkosti určujú vek dieťaťa, od ktorého sa môže začať učiť hrať na určitom druhu violy da gamba. S výučbou hry na sopránovej viole da gamba môže dieťa začať už v 6.–7. rokoch

¹¹ Hlavne v Anglicku boli v 16.–18. storočí populárne consorty – súbory gámb. Boli častokrát až 6-hlasné a obsahovali 2 diskantové, 2 altové a 2 tenor-basové violy da gamba. Consorty zohrali významnú úlohu vo vývoji komornej hudby, pričom im prináležala aj dôležitá spoločenská funkcia.

¹² Pražce sú z čreva na krku nástroja priviazané špeciálnym uzlom.

¹³ Táto viola da gamba býva často označovaná aj ako basová viola da gamba.

života a podľa postupného fyzického rastu môže plynule prechádzať na ďalší typ violy da gamba. Je to podobný postup, ako sa používa aj pri výučbe hry na ostatných sláčikových nástrojoch, ako sú husle a violončelo. V porovnaní s týmito nástrojmi má však viola da gamba jednu výhodu, že v neskoršej hudobnej praxi môže používať hráč na violu da gamba všetky tri druhy violy da gamba. Ich využitie je totiž charakteristické pre súborovú hru v období renesancie a baroka – consorty. Získané nástrojové zručnosti sú pritom na takej úrovni, že bez problému môže podľa ľubovôle a potreby strieďať jednotlivé druhy violy da gamba.

Najväčšie obavy pri začiatkoch hry na violu da gamba vyvoláva **spôsob držania nástroja** medzi kolenami, ako je tomu v prípade violončela. Týmto spôsobom sa držia všetky veľkosti nástroja a od spôsobu držania pochádza aj názov nástroja¹⁴. Zásadne sa nepoužíva pri držaní nástroja bodec, aj keď na niektorých dobových obrazoch vidíme, že hráč na violu da gamba má nástroj opretý o podložku – väčšinou ide o nejaký stolček. Toto charakteristické držanie nástroja nevyvoláva žiadne komplikácie, práve naopak, slúži na uvoľnenie celého hracieho aparátu.

Podobnú polemiku pri začiatkoch hry na violu da gamba vyvoláva aj **držanie sláčika odspodu**, pripomínajúce držanie kontrabasového sláčika. Toto držanie je úplne prirodzené, umožňuje mäkkú tvorbu tónu. Vo svojej pedagogickej praxi¹⁵ sme ho častokrát aplikovali aj pri výučbe hry na violončelo, ako medzičlánok či prípravnú fázu na ceste za mäkkým nasadením tónu. Na naše veľké prekvapenie si tento spôsob držania, aj v prípade violončelového sláčika, ktorý má podstatne rozdielny tvar a aj váhu, žiaci veľmi rýchlo osvojili.

Najväčším problémom pri presadení violy da gamba do učebných programov základného umeleckého školstva na Slovensku je **nedostatok nástrojov**. Musíme si uvedomiť, že na Slovensku vlastne neexistuje nástrojársky hudobný priemysel a nepôsobia u nás vo výraznejšej miere ani

¹⁴ Pojmom viola sa označoval v 15.–18. storočí každý sláčikový nástroj a pojem gamba označuje v talianskom jazyku koleno.

¹⁵ Autor príspevku učil takmer 20 rokov hru na violončelo externe na ZUŠ v Bardejove.

majstri husliari. Niektoré individuálne snahy o stavbu violy da gamba sa neosvedčili pre malú informovanosť staviteľov týchto nástrojov. Nedajú sa preto ani využiť inšpiračné zdroje, ktoré na riešenie situácie ponúka časopis Spoločnosti violy da gamba so sídlom vo Winterthure vo Švajčiarsku. V čísle 39 zo septembra 2000 je popísaný krásny príklad rodičovskej občianskej iniciatívy, keď v rámci akcie „Rodičia stavajú pre svoje deti“ rodičia stavajú pod dozorom husliara – ktorý sa za túto činnosť zriekol svojho honorára – z lacných polotovarov historické nástroje pre svoje deti. Možnosť riešenia v našich pomeroch by sa však ale mohla nájsť využívaním európskych fondov pre oblasť školstva. Veď napríklad v Anglicku sa stavajú školské violy da gamba, ktoré sú po finančnej stránke lacnejšie ako školské violončelá v našich obchodoch.

Záver: Sme presvedčení, že zavedenie violy da gamba do učebných osnov základného hudobného školstva nemusí byť piesňou ďalekej budúcnosti. Dôležité je, aby na súčasné európske interpretačné trendy reagovalo naše stredné a vysoké hudobné umelecké školstvo¹⁶ a začalo vychovávať odborne pripravených hráčov na violu da gamba, ktorí by boli ochotní

ísť pôsobiť aj do vyučovacieho procesu. Študenti pripravujúci sa na zahraničných vysokých hudobných školách sa z pochopiteľných dôvodov, hlavne finančných, domov už nevracajú.

Pri našich početných aktívnych účasťach na letných školách starej hudby sme sa presvedčili, že základné technické nástrojové problémy môžu adepti hry na violu da gamba zvládnuť aj v časovom rozmedzí jedného kurzu – v priemere 10 dní, pričom na jeho konci sú schopní hrať v súbore jednoduché party. Týkalo sa to tak dospelých ako detských frekventantov. Viola da gamba sa stala dokonca nástrojom príslušníkov generácie tretieho veku. Bolo priam dojemné stretávať na týchto kurzoch starých rodičov, ich deti a dokonca vnúčence pri spoločnom muzicírovaní v jednom súbore. Aj keď boli v prevažnej miere z nemecky hovoriacich krajín napĺňali týmto spôsobom najnovšie tézy smerovania európskej hudobnej pedagogiky – muzicíruje spolu celá rodina.

¹⁶ Žiaľ na vysokých školách hudobného zamerania vychovávajúcich profesionálnych hudobníkov stále nie sú oddelenia, inštitúty, či katedry, ktoré by sa venovali problematike historicky poučenej interpretácii hudby 16.–18. storočia.

Literatúra:

- DOLMETSCH, A. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha : SNKL, 1958.
- EBEL, A. Über die Fidel zur Gambe. *Viola da gamba Mitteilungen*. Winterthur : Viola da gamba-Gesellschaft, 2000, č. 39, s. 10-11.
- MEDŇANSKÝ, K. Viola da gamba, minulost' a súčasnosť. *STUDIA ART ET SPORT*. Prešov : PU FHPV, 2001, roč. 1, s. 102-115.
- MICHALOVÁ, E. *Hudba v škole*. Banská Bystrica : FHV UMB, 1997.
- OTTERSTEDT, A. *Die Gambe*. Kassel : Bärenreiter, 1994.
- STRÜMPER, M. Ein kaiserliches Instrument! *Viola da gamba Mitteilungen*. Winterthur : Viola da gamba-Gesellschaft, 2002, č. 47, s. 7-9.

Autor príspevku pôsobí na Katedre hudby Fakulty humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity v Prešove, ako pedagóg teoretických predmetov, ale vedie aj rôzne komorné súbory. Popri tom je hráčom na viole da gamba a umeleckým vedúcim súboru starej hudby Musica historica Prešov, s ktorým účinkoval nielen na Slovensku, ale aj viackrát v Poľsku, Nemecku, Česku a Maďarsku.

Mistrovská díla 20. století v komorní hře na ZUŠ

Gabriela Kubátová

Anotace: Článek se zaměřuje na rozvoj praktických hudebních dovedností i hudebnosti obecně v rámci komorní hry na ZUŠ u začínajících i vyspělejších houslistů prostřednictvím moderní hudby. Upozorňuje na kompozici jednoho z nejvýznamnějších skladatelů 20. století Bély Bartóka – 44 duet pro dvoje housle (Sz. 98, BB 104; 1931)¹.

Klíčová slova: housle, děti, komorní hra, duo, interpretace, Béla Bartók.

Po zvládnutí elementárních návyků houslové hry začíná téměř každý pedagog lidovými písněmi s houslovým doprovodem, později pak přechází ke komponovaným jednoduchým duetům, často určeným pro domácí muzicírování. Z hlediska pedagogicko-instruktivního se již tradičně spoléháme zejména na odkaz autorů 18. a 19. století, na skladby, které pomáhají rozvinout základní atributy houslové hry: intonaci, rytmus, smysl pro souhru či pro kvalitu tónu.

V souvislosti s hudbou 20. století bych ráda upozornila na vynikající cyklus

44 duet pro dvoje housle, který zkomponoval v roce 1931 Béla Bartók. Dílo vzniklo z podnětu německého houslisty a pedagoga Ericha Dofleina, který v roce 1930 žádal Bartóka o svolení k úpravám klavírních duet z cyklu Dětem pro dvoje housle, které zamýšlel jako pedagogický materiál propojující hudební vzdělávání již od počátku s moderní hudbou. Bartókovou reakcí byla kompozice originál-

¹ Uvádím zavedené katalogové číslování označené Sz. (András Szöllösy) i novější BB (László Somfai).

ních duet, při jejichž vzniku s německým pedagogem úzce spolupracoval. Revidovaná verze tohoto díla byla nově vydána skladatelovým synem Peterem Bartókem s ohledem na všechny dostupné zdroje² v Univerzální edici v roce 1992³.

² a) čistopis manuskriptu použitý jako předloha pro první tištěnou edici (Bartók Archiv Signatur 69 WFC 3);

b) tištěný exemplář připravený k edici během 2. světové války pro anglicky mluvící země, který Bartók opatřil ručně psanými poznámkami a komentáři k některým anglickým názvům (Bartók archiv signatur 69 WFC 2);

Bartókova dueta, sestavená do čtyř cyklů podle nástrojové náročnosti, jsou houslovou obdobou skladatelova monumentálního klavírního cyklu Mikrokosmos, který má celkem 153 částí. Původní lidová hudba východní karpatské oblasti, jejímuž systematickému studiu zasvětil Bartók svůj život, je základním prvkem jeho skladatelské tvorby pro mladé houslisty. V duetech se vyskytují upravené písně a tance z Maďarska, Slovenska, Rumunska, Bulharska, ale i arabských zemí, ovšem v mistrovské prokomponované stylizaci a s originálním kontrapunktickým partem druhého nástroje. Dílo je koncipováno jako progresivní technické studie, které slouží k osvojení harmonických a rytmických složek moderní hudby. Unikátní skladatelský přístup uplatněný v těchto drobných kompozicích je srozumitelný a pochopitelný i dětem. Nelze souhlasit s tvrzením „... kdo nemá bližší vztah k folkloru, ať je raději nehraje (...)“⁴. Instruktivní charakter cyklus naopak přímo predestinuje k navázání či rozvíjení vztahu k folkloru u nejmenších, ale i vyspělých interpretů.

První díl duet obsahuje čtrnáct písní a tanců. Zajímavé je, že Bartók kromě základního metronomického údaje uvádí i duratu skladby v sekundách. Úvodní dvě skladbičky *Škádlivá píseň*

noty 1

a *Kalamajka* jsou psány v taktu 2/2, např. *Rumunská píseň* pak seznamuje mladé interprety s hrou v 6/4 taktu.

noty 2

V *Ukolébavce* se vyskytuje neobvyklé předznamenání, neboť první hlas má předepsané posuvky *b* a *des*, zatímco druhý hlas *fis*.

noty 3

c) Bartókův dopis ze 7. prosince 1938 určený Erwinu Steinovi, editorovi nakladatelství Boosey&Hawkes, ve kterém věnuje Bartók zvláštní pozornost vysvětlení zápisu své notace v kombinaci legata a staccata u smyčcových nástrojů.

³ Bartók, Béla. *44 Duets for Two Violins*. Sz. 98, BB 104. Universal Edition UE 10452b, Neuausgabe 1992, revision Peter Bartók.

⁴ NAVRÁTIL, M. *Béla Bartók, život a dílo*. Ostrava: Montanex, 2004, s. 64.

⁵ V dopise ze 7. prosince 1938 určeném Erwinu Steinovi, editorovi nakladatelství Boosey&Hawkes, věnuje Bartók zvláštní pozornost vysvětlení způsobu své notace v kombinaci legata a staccata.

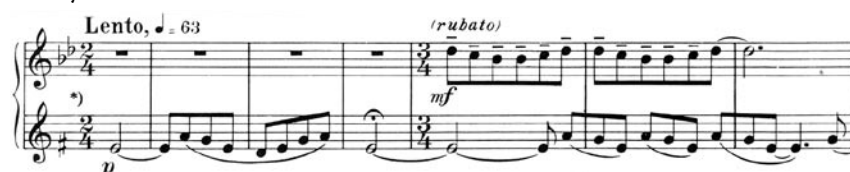
noty 1



noty 2



noty 3



Skladbičky prvního dílu je možné použít i v ansámblové hře.

Druhý díl sestává z jedenácti duet poněkud většího rozsahu, stále je však možné vše hrát v první poloze. Autor již využívá jednodušších dvojhmatů, často v kombinaci s prázdnou strunou a naznačuje specifické frázování např. v *Burlesce*, kde by měl být podle autorových poznámek precizně dodržen rozdíl mezi osminovými notami svázanými legátem s tečkou u poslední z nich umístěné buď *pod* obloučkem, nebo *nad* ním.

noty 4



noty 5



noty 6



noty 7



První varianta znamená přerušení před poslední osminovou notou, druhá pak zkrácení poslední osminy bez přerušení⁵. Rovněž následující *Maďarský pochod* je opatřen frázovacími znaménky ve smyslu „nádechů“.

noty 5

Taktové označení *Pohádky*, která je komponovaná v 8/8 taktu, skladatel pro usnadnění členění takt na 3 + 3 + 2 osminy.

noty 6

Třetí díl zahrnuje opět jedenáct kompozic, ve kterých je znatelný posun k rychlejšímu tempům, ke komplikovanější intonační a harmonické struktuře. Skladatel hojně používá střídavé takty, např. v *Novoroční*

noty 8

Allegro, ♩ = 132

mf

mf

Musical score for Noty 8, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked Allegro at 132 beats per minute.

noty 9

Allegro non troppo, ♩ = 126

f sf

Musical score for Noty 9, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked Allegro non troppo at 126 beats per minute.

noty 10

poco a poco allarg. -

Musical score for Noty 10, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked poco a poco allargando.

noty 11

Lento, ♩ = 66

Violino I p, dolce

Violino II p

rall. - - - at

Un poco più lento, ♩ = 60

mp, dolce

Musical score for Noty 11, featuring two violin parts. The tempo is marked Lento at 66 beats per minute. The first violin part is marked p, dolce and the second violin part is marked p. The score includes a rallentando section and a section marked Un poco più lento at 60 beats per minute.

noty 12

Allegro, ♩ = 144

f

Musical score for Noty 12, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked Allegro at 144 beats per minute.

noty 13

f cresc. sf sf sf sf sf

Musical score for Noty 13, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked Allegro at 144 beats per minute.

písni II. se střídají takty 6/8, 5/8 s takty 3/4.

noty 7

V *Zakarpatském tanci* se učí houslista akcentům na obvykle nepřízvučných dobách.

noty 8

V *Kulhavém tanci* jsou důvtipně použita nepravidelná sforzata.

noty 9

Zmíňme i *Píseň ženců*, ve které nemá zpočátku první hlas žádné předznamenání, zatímco druhý houslista se potýká s šesti křížky.

noty 10

Duo *Preludium a kánon* uvádí závěrečných osm duet čtvrtého dílu, která představují náročná mistrovská díla vyžadující již vyspělejší interprety.

noty 11

Skladatel si v *Rumunském*,

noty 12

Srbském

noty 13

a *Transylvánském tanci*

noty 14

pohrává s metroritmickou strukturou, s asymetrickými rytmy a častými nepravidelnostmi.

Bartók velmi často ve svých kompozicích vychází z východního lidového základu, tradiční dur-mollový systém obohacuje o staré mody (zejména dórský, lydický a mixolydický), kde kvinta nehraje stěžejní úlohu a septima inklinuje hlavně v pentatonických tóninách ke konsonantnímu charakteru.

V *Arabské písni* pak využívá typickou orientální ornamentiku a virtuózní smyk ricochet v prvních houslích v okamžiku, kdy se hlavní melodie ujímají housle druhé.

noty 15

Zpestření přináší i předposlední část, která je zkomponovaná v pizzicatu,

noty 16

ve velmi rychlém *Scherzu* je pak v partu druhých houslí efektně použité i pizzicato levou rukou nad kvintovou prodlevou.

noty 17

V koncertní praxi je možné využít níže uvedených návrhů na ucelený cyklus určený pro provádění attacca bez ohledu na nástrojovou vyspělost.

I. 44., 19., 16., 28., 43., 36., 21., 42.

II. 17., 38., 37., 10., 35., 39.

noty 14

Allegro moderato, $\text{♩} = 84$

noty 15

pizz. arco $p, sul\ tasto$

noty 16

Allegretto, $\text{♩} = 116$

noty 17

pizz. arco ff



III. 11., 22., 33., 4., 34.

IV. 1., 8., 6., 9.

Mistrovské dílo zařazují s oblibou do programů svých recitálů i houslisté se světovým renomé. Např. Yehudi Menuhin si 44 duet zahrál s Wolfgangem Schneiderhahnem a opus natočil i s Nellou Gotkovskou, kompletní cyklus nahráli i André Gertler a Josef Suk, Itzhak Perlman spolu s Pinkasem Zuckermannem, Alberto Lysy s partnery Sophií Reutero-ovou a Sándorem Véghem. Netradičním způsobem dua nahrála Iva Bittová a Dorothea Kellerová – vedle houslových partů zní i zpěv a komplet je doplněn čtyřmi improvizacemi.

Výrazných prvotřídních kompozic pro dvoje housle, které jsou přístupné i dětskému věku a na kterých je možné rozvíjet a tříbit jak hudebnost, tak nástrojovou techniku, není mnoho. Béla Bartók zkomponoval inspirativní a přínosná dueta, která si zaslouží častější použití v pedagogické praxi i prezentaci na českých koncertních pódii. Analyzovaný cyklus rovněž dokazuje, že již rané etapy nástrojové výchovy lze přirozeně propojit s hudbou dvacátého století.

Literatura:

NAVRÁTIL, M. *Béla Bartók, život a dílo*. Ostrava : Montanex, 2004.

PÁLOVÁ-VRBOVÁ, Z. *Béla Bartók, život a dílo*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963.

Notový materiál:

BARTÓK, B. 44 *Duets for Two Violins* (Sz. 98, BB 104). Universal Edition UE 10452b, Neuausgabe 1992, revision Peter Bartók.

Tvůrčí období Ludwiga van Beethovena

Bojana Kljunić

Abstrakt: Příspěvek se zabývá různými stanovisky k otázce periodizace života a díla L. van Beethovena. Výchozím bodem pohledu je cyklus 32 klavírních sonát tohoto skladatele. K účelům hudebně didaktického využití je doporučeno rozdělení Beethovenova života a díla do pěti tvůrčích období podle W. S. Newmana. Příspěvek je určen především hudebním pedagogům k použití ve vlastním vyučování.

Klíčová slova: periodizace života a díla L. van Beethovena, Beethovenovy náčrtkové sešity, cyklus 32 klavírních sonát, hudební výchova, hudebně didaktické využití.

Z tradice devatenáctého století přetrvává zvyk nahlížet na Beethovenův život a dílo v duchu *tří tvůrčích období*. Od této doby až dodneška se v odborné literatuře setkáváme s nejrozmanitějšími přístupy. Názory na rozčlenění Beethovenova života a díla do několika tvůrčích období jsou různé. Chtěla bych uvést pár příkladů tohoto dělení, abychom si utvořili představu o tom, jak bohaté může být tato problematika řešena. Pomůže nám to

mimo jiné při formování individuálního pohledu na skladatele a jeho dílo, který předáváme svým žákům ve vlastním procesu vyučování a jenž má také odpovídat nejnovějším poznatkům z této oblasti.

Dnešní doba rozhodně netrpí nedostatkem odborných prací, které se zabývají životem a dílem L. van Beethovena. Muzikologové provádějí čím dál tím kvalitnější a detailnější bádání, která se týkají zejména skladatelova průběhu tvorby. Zásadními

prameny jsou v tomto ohledu Beethovenovy náčrtkové sešity¹. V současnosti existuje veliký počet těchto zachovalých sešitů, do nichž Beethoven zaznamenával po celou dobu svého tvůrčího života nejrozumnější hudební nápady a rýsoval jejich další kompoziční zpracování. Na základě těchto kompozičních skic můžeme dnes

¹ Viz např. COOPER, B. *Beethoven and The Creative Process*. Oxford, 1990.

Pokračování na s. 63

Životní jubileum Josefa Říhy



Hudební pedagog, sbormistr a skladatel Josef Říha se narodil 21. prosince 1934. Jeho budoucí povolání výrazně ovlivnil profesor a sbormistr dr. Josef Smetana, který na Drtinově gymnáziu v Praze na Smíchově vedl studentský smíšený sbor a koncertoval s ním v reprezentativních prostorách Prahy. Ten poradil úspěšnému maturantovi, aby se věnoval studiu hudební výchovy. Po při-

jetí na Vyšší pedagogickou školu Říhovu budoucí učitelskou dráhu formovala řada výrazných učitelských osobností (J. Plavec, F. Sýkora, F. Zrno a další). Po absolutoriu nastoupil na učitelské místo v Ústí nad Labem, kde působí dodnes. Pokusil se pokračovat ve studiu na Vysoké škole pedagogické v Praze, ale jeho přijetí bylo krátce po návratu z vojenské služby zrušeno se zdůvodněním, že jmenovaný nemá kádrové předpoklady.

Ve studiu mohl pokračovat až po letech praxe. Hudební výchovu vystudoval dálkově na Filozofické fakultě UK a i zde jeho hudební profil ovlivnily výrazné osobnosti: P. Eben, R. Mužíková, M. Kadlecová, J. Vrchotová-Pátová aj. Na počátku 60. let minulého století J. Říha intenzivně spolupracoval s katedrou hudební výchovy PedF a na cvičné škole zorganizoval experimentální rozšířenou výuku hudební výchovy, v mnohém odlišnou od Danielovy koncepce. I tento experiment byl násilně přerušena vlnou normalizačních opatření v r. 1971.

Avšak ani absolvování FF UK, ani rigorózní zkouška na PF UK (PhDr.) v roce 1971, ba ani průběh úspěšného experimentu rozšířené výuky nezměnily odmítavý postoj stranických orgánů k Říhovu profesnímu růstu. Všechna normalizační opatření byla proti J. Říhovi vedena přesto, že nebyl nikdy členem žádné politické strany. Bylo ukončeno jeho externí působení na katedře hudební výchovy PF v Ústí n. L. a byl přeložen na ústeckou předměstskou školu do Krásného Března. Takřka dvacetileté působení vytvořilo z této předměstské školy metodické centrum hudební výchovy. Zaznamenejme i intenzivní Říhovu činnost v České hudební společnosti, kde se v závěru minulého režimu stal i členem ústředního výboru.

Po přijetí na PedF (1989) a posléze i při vykonávání funkce vedoucího katedry (1991) a dále prorektora UJEP (1994 – 1996) se J. Říha i nadále věnoval až do r. 1995 výuce na této ZŠ. V r. 1991 se úspěšně habilitoval a titul profesora ve speciali-

zaci Hudební výchova – sbormistrovství získal v r. 1995.

Své pedagogické i odborné znalosti uplatnil i jako lektor krajských kurzů modernizace HV v Mostě (20x), celostátních ve Znojmě (10x) a v Rychnově n. K. (5x).

Teoretické i praktické základy sbormistrovství získal od F. Sýkory a této činnosti se věnuje bezprostředně od nástupu učitelské praxe dodnes. Vedle školního sboru vedl smíšený sbor při TONASO v Neštémicích, Smíšený sbor ústeckých učitelů, později Smíšený sbor Domu kultury. Řídil i arciděkanství chrámový sbor, kde spolupracoval s varhaníkem K. Hronem. V r. 1966 se seznámil s V. Koblrem, se kterým založil Ústecký dětský sbor. Na cvičné škole založil sbor dětí ze tříd s rozšířenou výukou hudební výchovy a v roce 1970 s ním získal v krajském kole Zlatou ratolest. I tato etapa Říhovy sbormistrovské činnosti byla přerušena opatřeními ústeckého OV KSČ v době normalizace.

Na ZŠ v Krásném Březně založil pěvecký sbor Písnička (1972), který měl v ústeckém okrese po dlouhá léta monopolní postavení. Výrazných úspěchů dosáhl v druhé polovině 80. let při svých zahraničních cestách do Švédska a Německé spolkové republiky. Účastí na národní přehlídce nejlepších dětských školních sborů ČR Říhova předlistopadová sbormistrovská činnost vyvrcholila.

Říhovy sbormistrovské ambice se projevily bezprostředně po přijetí na katedru hudební výchovy PF v Ústí n. L. Spolu s Jiřím Holubcem založili výběrový komorní sbor Chorea academica. Zpočátku sbor spolupracoval s Bendovým komorním orchestrem, který Říha v té době vedl, postupně následovaly koncertní cesty do Švédska, Maďarska, Polska, Dánska, Holandska, Německa, Slovenska, Francie, Itálie, Chorvatska, na Maltu, do Belgie, Španělska a USA. Na zahraničních i domácích scénách získal sbor řadu významných ocenění.

Po organizační i umělecké stránce byla nejnáročnější první zaoceánská cesta do USA v r. 1996, která položila základy další bohaté spolupráce katedry hudební výchovy PF UJEP se Státní univerzitou New York se sídlem v Cortlandu.

Vzhledem k uměleckým kvalitám sboru J. Říha často inicioval spolupráci s profesionálními tělesy prováděním rozsáhlejších

skladeb, z nichž jmenujme: Dvořákovu *Stabat mater* a *Te Deum*, Beethovenovu *Ódu na radost* a *Fantasií c moll*, *Vánoční oratorium* C. Saint-Saënsa, Berliozovu *Mši za zemřelé*. Je nesporně Říhovou zásluhou, že repertoár sboru Chorea academica se soustředil i na další rozsáhlejší díla, na ojedinelé provedení Dvořákovy *Amerického praporu* či Janáčkovy *Otčenáše*.

Pro své umělecké i odborné kvality je J. Říha zván do domácích i zahraničních porot sborových soutěží, např. opakovaně členství v mezinárodní jury na Maltě.

Ačkoliv Ochranný svaz autorský zastupuje J. Říhu asi ve dvou stech šedesáti skladbách, autor sám se za skladatele v pravém slova smyslu nepovažuje. Tuto činnost vždy spojoval se svou pedagogickou a sbormistrovskou činností. V souvislosti s učitelským povoláním je přirozené, že převážná většina skladeb je věnována sborům. Mnohé byly oceněny na skladatelských soutěžích v Jirkově, Olomouci, Praze a jsou nahrány v rozhlasových studiích doma (Ústí n. L., Praha, Plzeň) i v zahraničí (Hilversum, Riga, Vídeň, Moskva). Velmi podnětná byla spolupráce s básníkem V. Fischerem, na jehož texty Říha složil řadu písní a sborů. Mnohé texty si skládá autor sám.

V poslední době vznikly i skladby pro klavír, jeho *Poetickou burlesku* zařadil do svého koncertního repertoáru a zároveň nahrál ve studiu Českého rozhlasu v Ústí n. L. Petr Slavík, nastudovala ji i Eva Štruncová ze ZČU v Plzni. Cyklus písní pro bas s průvodem klavíru s názvem *Čtvero životních období* premiéroval na pražské Bertramce J. Vavruška. Písně pro ženské hlasy *Dvě písně o lásce* a *Dvě melancholické písně* jsou na repertoáru dvou pěvkyní ZČU v Plzni D. Mandysové a R. Feiferlíkové.

Pro smíšený sbor Chorea academica byla složena *Missa brevis*, premiérována M. Pazúrikem na Slovensku, v Čechách ji provedly mnohé sbory (J. Holubec s Děčínským pěveckým sborem), v USA ji nacvičil a provedl autor sám s městským a studentským sborem v Cortlandu. Chorea academica v tomto roce provedla právě dokončenou dvoudílnou kantátu *Metamorphoses* na slova P. Ovidia Nasa pro sólový soprán, alt, tenor, ženský a smíšený sbor s doprovodem klavíru. Ústecký dětský sbor s manžely Koblrovými premiéroval celou řadu Říhových skladeb, z nichž mnohé nahrál na CD či v rozhlasových studiích.

K nejúspěšnějším patřily cykly *Když se hory zelenaly*, *Nad Betlémem vyšla hvězda jasná* a kantáta s melodramem *Kukulín* na slova Karla Havlíčka Borovského.

Řada skladeb má charakter instruktivní (*Zpíváme z not*, *Skládám noty do písničky*, *Vánoční koledy* aj.). V tomto výčtu se však neobjevily četné příležitostné skladby či hudební hříčky, kterými Říha zpestřoval svá lektorská působení. K neznámějším patří řada *Znojenských kánonů* i další hudební hříčky jako *Kdo by to řek', Ježku, ježku* a další.

Víceméně dokumentární hodnotu má výčet funkcí a postavení. Až listopad 1989 i jemu otevřel naplno tuto oblast hudebně organizační činnosti: vedoucí katedry po čtyři funkční období, prorektor Univerzity J. E. Purkyně v Ústí n. L., člen pracovní skupiny Akreditační komise ČR, předseda Oborové rady doktorského studia Hudební teorie a pedagogika, člen vědeckých rad, člen rigorózních, habilitačních i profesorských komisí, iniciátor symposia Cantus choralis, promotor čestných doktorátů UJEP. Organizuje pravidelná setkání zástupců hudebních kateder ČR a SR, zakládá s prof. Andersenovou z USA stipendijní fond pro studenty na KHV. Kromě toho pravidelně publikuje, komponuje, přednáší na stážích (Slovinsko, Slovensko, Řecko, Malta), recenzuje, rediguje sborníky...

75. narozeniny jsou příležitostí k ohlednutí a k bilancování. Pokusily se o to i předcházející řádky, kterými jubilantovi blahopřejí nejen jeho kolegové z ústecké katedry, ale jistě dlouhá řada těch, kteří jej znají.

Ivana Ašenbrennerová

Z tvorby prof. Josefa Říhy otiskujeme dvě další vánoční písně pro děti s nástrojovým doprovodem z cyklu Koledníci – Vánoční rozjímání a Pastýřové vstávejte. První z nich zvýrazňuje lyrické kouzlo vánočního času, plného radosti a očekávání, druhá je autorskou úpravou lidové koledy.

zpětně interpretovat Beethovenův proces tvorby².

Nejstarší členění života a díla L. van Beethovena se nazývá *tripartitní*. Americký muzikolog Lewis Lockwood uvádí, že toto rozčlenění pochází ještě z dob nejstarší Beethovenovy biografie od Johanna Aloyse Schlossera³. „*Toto tripartitní členění jeho díla se záhy stalo hlavní zásadou pro psaní Beethovenova životopisu a později sloužilo jako základní paradigma pro pochopení jeho uměleckého vývoje. Díky němu existují tendence zakrývat paralely mezi jednotlivými díly z různých období, nicméně ony přesto existují*“⁴. Tato tři období zahrnovala následující léta skladatelova života: první období 1782–1800, druhé období 1801–1814 a nakonec třetí 1815–1826⁵.

Tvorbu skladatele nejlépe pochopíme v návaznosti na jeho životní osudy. Zabýváme se jedním z jeho stěžejních hudebních žánrů, jenž Beethovena dlouhodobě doprovázel na jeho životní a tvůrčí cestě. Jako klavíristka jsem vybrala ten, který je mi nejbližší, *cyklus dvaatřiceti klavírních sonát*. Mnozí současní odborníci se shodují, že tento cyklus je skladatelovou intimní výpovědí u klavíru, u nástroje jemu nejbližšímu. Zrcadlí se v něm Beethovenův osobní a tvůrčí vývoj. Na cyklus třiceti dvou klavírních sonát, jenž postupně vznikl v průběhu třiceti dvou let skladatelova života, se dívám v návaznosti na problematiku periodizace Beethovenova života a díla⁶.

² Převážná většina dnes zachovalých Beethovenových náčrtových sešitů se nachází v archivu muzea Beethoven – Haus Bonn. Viz [online]. [cit 2009-05-05]. Dostupné na WWW: <<http://www.beethoven-haus-bonn.de/>>.

³ SCHLOSSER, J.A. *Ludwig van Beethoven: Eine Biographie*. Praha, 1828.

⁴ Viz LOCKWOOD, L. *Beethoven: Hudba a život*. Brno, 2005, s. 33–34.

⁵ NEWMAN, W.S. *The Sonata in the Classic Era*. The Second Volume of A History of the Sonata Idea. North Carolina, 1963, s. 505.

⁶ Když odhlédneme od prvních čtyř Beethovenových klavírních sonát (první tři tzv. *Kurfirštské sonáty* WoO 47 Es dur, f moll, A dur a tzv. *Leichte Sonate* WoO 51 C dur) ze skladatelova studentského období (1782–1794), začátek tvorby prvních klavírních sonát (tzv. „*velkých*“) se datuje od roku 1790 (tři sonáty op. 2 f moll, A dur a C dur). Rok 1822 je naopak obdobím tvorby posledních dvou Beethovenových kla-

viálních sonát op. 110 a op. 111. (viz EDLER, A. *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, Herausgegeben von Siegfried Mauser. VII. 2. díl, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Von 1750 bis 1830*. (Laaber, 2003), s. 197). Shoda čísel 32 klavírních sonát komponovaných v průběhu 32 let skladatelova života je náhodná, avšak pozoruhodná.

Zmíněné tripartitní členění se poprvé objevuje v souvislosti s cyklem 32 sonát v díle *Beethoven at ses trois styles* z roku 1852 od Wilhelma von Lenze, který toto rozdělení cyklu do tří tvůrčích období nejvíce zpopularizoval⁷. První tvůrčí období reprezentuje op. 2 až op. 22, druhé období op. 26 až op. 90 a nakonec do třetího tvůrčího období je zařazováno Beethovenových pět posledních sonát op. 101 až op. 111. Podobně i v české odborné literatuře se traduje stejné rozdělení Beethovenova života a díla do tří tvůrčích období⁸, jedná se o velmi hluboko zažitou tradici. V druhé polovině 20. století se různá pojetí otázky periodizace Beethovenova života a díla shodují, že toto rozčlenění na tři tvůrčí období je velice široké a brání detailnějšímu studiu, jakož i pochopení Beethovenova hudebního odkazu. V této souvislosti muzikolog W. S. Newman podotýká, že vnější úskalí skladatelova života ne vždy korespondují s vnitřními rozpory v jeho stylu. Dále je třeba přihlídnout ke skutečnosti, že několik skladeb velice odlišného stylu vznikalo v Beethovenově tvorbě často souběžně vedle sebe, což je patrné ze skladatelových kompozičních náčrtů. Newman chce tím, že navrhuje periodizaci koncipovat do více než tří období, získat pohled, který by nám odhalil nové, jinak zakryté souvislosti a fakta mezi Beethovenovým životem a dílem⁹. Některé názory ze začátku 21. století dokonce odmítají jakoukoli periodizaci Beethovenova života a díla. Autor Glenn Stanley ve svém příspěvku uvádí, že v dnešní době, kdy jsme schopni získávat více detailnějších informací a dostávat se hlouběji k podstatě Beethovenova života a díla, jsme nuceni opustit jakoukoli periodizaci jeho životních

vírních sonát op. 110 a op. 111. (viz EDLER, A. *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, Herausgegeben von Siegfried Mauser. VII. 2. díl, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Von 1750 bis 1830*. (Laaber, 2003), s. 197). Shoda čísel 32 klavírních sonát komponovaných v průběhu 32 let skladatelova života je náhodná, avšak pozoruhodná.

⁷ Viz NEWMAN, W.S. *The Sonata in the Classic Era*. S. 505.

⁸ Viz např. RACEK, J. *Beethoven, růst hrdiny bojovníka*. Praha, 1956.

⁹ Viz NEWMAN, W.S. *The Sonata in the Classic Era*. S. 506.

okolností a hudební tvorby¹⁰. Doporučuje *chronologické hledisko* při posuzování Beethovenova života a díla. Uvádí, že tento přístup nám předkládá již jeden z prvních autorů Beethovenovy biografie Alexander Wheelock Thayer, jehož práce pochází z let 1866–1879. V ní koncipoval autor každou kapitolu na základě jednoho roku skladatelova života (věnoval se zejména rozmezí let 1800 až 1827). Glenn Stanley klade hlavní důraz na otázky odborného portrétního skladatele: styl a strukturu jeho díla, hudební žánry, otázky recepce jeho odkazu jinými skladateli a interprety, a to v návaznosti na kompletní chronologický přehled Beethovenova života¹¹. Podle autora je několik zásadních biografických okolností, které ovlivnily skladatelovu tvorbu. Na tyto životní události skladatele se autor dívá z psychologického hlediska. Dává důraz na jeho trýznivé dětství, přátele a společnost, jakož i na Beethovenovy romantické rysy, jeho sexuální povahu a postoje. Nakonec nezapomíná na odezvy krizí a ran osudu, které dopadají těžce na jeho život a bezpochybně výrazně ovlivňují skladatelovu hudební tvorbu.

Navzdory nejmodernějším názorům zůstává pro náš hudebně výchovný účel rozčlenění Beethovenova života a díla do několika období nezbytností. Jasně rozdělení skladatelova života do několika tvůrčích období nám pomůže lépe porozumět jeho osobnosti, tvorbě a vůbec vývoji dějin hudby. Zvolený cyklus klavírních sonát v sobě zrcadlí polaritu mezi výrazem (ve smyslu citového a myšlenkového projevu) a obsahem (ve smyslu významu a smyslu hudebního sdělení). V celé řadě dvaatřiceti klavírních sonát se tyto dva principy prolínají. V návaznosti na hloubku obsahu a výrazu v jednotlivých sonátových cyklech spatřuji na jedné straně výraz hluboce intimní, a na straně druhé nadosobní. Oba tyto protilehlé póly obsahu Beethovenových klavírních sonát promlouvají ke všem následujícím generacím prakticky až dodnes.

Vybrala jsem rozčlenění, které uvádí americký muzikolog W. S. Newman ve své

¹⁰ Viz STANLEY, G. (ed.). Some thoughts on biography and a chronology of Beethoven's life and music. In *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge, 2000, s. 3–13.

¹¹ Tamtéž, s. 7.

práci *Sonata in the Classic Era*¹². V kapitole věnované Beethovenovým sonátám autor dělí skladatelův život do pěti tvůrčích období. Domnívám se, že toto Newmanovo členění je pro náš hudebněvýchovný účel optimální, není příliš podrobné a ve svém konceptu nám otvírá nové, dosud skryté souvislosti skladatelových životních okolností s jeho hudební tvorbou.

První *studentské období* (1782–1794) obsahuje posledních deset let skladatelova života v Bonnu a první dva roky ve Vídni (od roku 1792). Druhé *období virtuozity* (1795–1800) se vyznačuje Beethovenovou renomovanou kariérou klavírního virtuosa. Třetí tzv. *Appassionata období* (1801–1808) začíná rapidně narůstající Beethovenovou sluchovou chorobou. Čtvrté *invazní* neboli *válečné období* (1809–1814) se vyznačuje událostmi od obklíčení a okupace Vídně Francouzi po Vídeňský kongres. Páté *období sublimace* (1815–1826) zahrnuje Beethovenův tragický vztah se synovcem, sklíčováním každodenní život, opuštěnou

¹² NEWMAN, W.S. *The Sonata in the Classic Era*. S. 511-537.

a excentrickou existenci. Newman uvádí, že toto poslední období představuje spojení dvou absolutně od sebe oddělených protipólů v jedné osobnosti, které je natolik ohromné, že se vymyká lidskému chápání. Na jedné straně každodenní, pozemský život se všemi svými útrapami a zdravotními problémy, a na straně druhé povznesení Beethovenovy osobnosti nad toto všechno, které odráží ohromnou sublimaci v dílech kompozičního mistrovství¹³.

Newmanovo pětidílné rozčlenění Beethovenova života a díla v souvislosti s tvorbou jeho klavírních sonát, reprezentuje model periodizace, který vystihuje zásadní okolnosti a děje skladatelova života, jež je také možné aplikovat při studiu jiných druhů a žánrů Beethovenova hudebního odkazu.

¹³ NEWMAN, W.S. *The Sonata in the Classic Era*. S. 506-7.

Literatura:

COOPER, B. *Beethoven and The Creative Process*. Oxford : Clarendon Press, 1990. ISBN 0-19-816163-8.

EDLER, A. *Handbuch der Musikalischen Gattungen, Herausgegeben von Siegfried Mauser*. VII. 2. díl, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Von 1750 bis 1830*. Laaber : Laaber-Verlag, 2003. ISBN 3-89007-124-4.

LOCKWOOD, L. *Beethoven: Hudba a život*. Marie Frydrychová (překl.). Brno : BB/art, s. r. o., 2005. ISBN 80-7341-409-0.

NEWMAN, W.S. *The Sonata in the Classic Era The Second Volume of A History of the Sonata Idea*. North Carolina : The University of North Carolina Press, 1963.

RACEK, J. *Beethoven, růst hrdiny bojovníka*. Praha : Státní Nakladatelství Krásné Literatury, Hudby a Umění, 1955.

SMOLKA, J., a kol. *Dějiny hudby*. Brno : Nakladatelství Togg, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

STANLEY, G. (ed.). *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. ISBN 0-521-58074-9.

Vánoční koledy s doprovody dětských melodických nástrojů

Jan Holec

V předvánoční době zpívají vyučující hudební výchovy se svými žáky vánoční koledy. Tyto písně často prezentují na nejrůznějších adventních koncertech. Cítí, že by bylo vhodné připojit ke zpěvu žáků instrumentální doprovod. S těmi rytmickými si zpravidla dokáží poradit. Horší to bývá s doprovody melodickými, v nichž se uplatní xylofony, zvonkohry, metalofony, tympány, příp. další nástroje.

Hlavním problémem melodických doprovodů je výsledná harmonická stránka takové úpravy. Všechny hlasy musí být vedeny v rámci latentní harmonie zpěvního partu. Pak tedy vyvstává problém, jakou melodii by měly jednotlivé orffovské melodické nástroje hrát.

Na tomto místě budiž řečeno, že melodické doprovody se již ze samotné povahy

orffovských nástrojů dají jen obtížně hrát z not, tedy z partů, které vyučující rozepíše z partitury. Zvonkohra, metalofon i xylofon jsou nástroje bicí, jejichž kameny se rozeznávají úderem paličky. Ta není nijak pevně s nástrojem spojena, takže hráč musí namířit a úder vést velmi přesně. Z toho důvodu není možné zrakem neustále oscilovat mezi notovým zápisem partu a hudebním nástrojem. Proto jsou použitelné jen takové melodické doprovody, které se buď improvizují (nejsou pevně fixovány notovým zápisem, nelze je tedy nikdy zahrát dvakrát stejně), nebo jsou vytvořeny na základě melodicko-rytmických ostinát.

Rytmická stránka melodických doprovodů vychází z požadavků na rytmickou výchovu, a tak party jednotlivých nástrojů

by měly obsahovat rytmus a metrum písně, lze použít i hru tónu na první taktovou dobu, příp. nějaké rytmické ostinato.

Protože doprovázející hudební nástroje hrají tóny často dosti vysoké (zejména ty sopránové), ale i mnohé rytmické nástroje, které se v doprovodech používají, mají vysoký zvuk (triangl, dřívka apod.), je nezbytné, aby doprovodný „orchestr“ obsahoval nějaký nástroj basový. V nejjednodušším obsazení mohou tuto roli plnit dětské tympány, které se ladí zpravidla na základní tóny tóniky a dominanty. Zvukově lépe a efektněji ovšem působí kytara, příp. violoncello, či dokonce kontrabas. Přestože na tyto nástroje žáci zpravidla hrát neumějí, použijeme je. Budeme s nimi ovšem zacházet jako s jinými lehce ovladatelnými nástroji – ponecháme na nich pouze dvě

Sem, sem, pastýři – C dur

1. Sem, sem, sem, pas - tý - fi, sem do Bet - lé - ma br - zy, sem, sem pojd' - te, ne - meš - kej - te,
 2. Co na nás tak vo - laš, že nám a - ni spát ne - dáš? Co, an - dě - le, po - sle z ne - be,

at' vás ces - ta ne - mr - zí, sem, sem pojd' - te, ne - meš - kej - te, at' vás ces - ta ne - mr - zí.
 co - pak nám to po - ví - dáš? Co, an - dě - le, po - sle z ne - be, co - pak nám to po - ví - dáš.

struny, které naladíme stejně jako dětské tympány, tj. na základní tóny tóniky a dominanty. Žáci ovšem nebudou hrát smyčcem, protože i to vyžaduje výcvik. Budou na tyto prázdné struny drknat – budou hrát „pizzicato“.

Následující partitury nejsou určeny pro hru doprovodu podle not. Jsou pouze pomůckou pro vyučující, aby žákům předvedli, co mají hrát. Jednotlivé hlasy jsou tak jednoduché, že si je žáci prakticky již po předvedení zapamatují a neustále je pak při hře opakují. Učující může žákům usnadnit hru tím, že z nástrojů odstraní všechny nepotřebné kameny. Návčik doprovodu spočívá v souhře jednotlivých hlasů a v připojení zpěvného hlasu k doprovodu. Tím dojde ve skupině žáků k tolik potřebnému aktivnímu zacházení s hudbou, k „muzicírování“, které je důležitým prostředkem hudebněvýchovného procesu při rozvíjení a upevňování hudebních schopností žáků.

Partiturám je třeba rozumět tak, že v nich jsou vždy uvedeny tři melodické hlasy v pětlinkové osnově. První z nich je určen zvonkohře, druhý metalofonu a třetí xylofonu. Čtvrtý hlas je pro dětské tympány (bonga). Protože tento nástroj v provedení dvojce je schopen hrát pouze dva tóny, je v partiturách užito tzv. orffovské notace na jedné lince. Výšku tónu určuje směr notové nožky. Nota s hlavičkou dole je značka pro hlubší tón, nota s hlavičkou nahoře je značka pro vyšší tón.

Podle libosti lze instrumentář melodických nástrojů doplnit vhodnými nástroji rytmickými – bubínky, dřívky, trianglem, chřestidly, zvonky či rolničkami. Protože uvedené koledy jsou obecně známé, uvádíme u každé jen vhodnou tóninu a navrhovaný ostinátní doprovod. Koledu Sem, sem, pastýři považujeme za méně známou, proto ji uvádíme i s melodií.

Dej Bůh štěstí tomu domu – F dur

Den přeslavný jest k nám přišel – d moll

Stojí vrba košatá – C dur

Zelená se louka – F dur

Velký tympán naladíme na tón c (1. stupeň tóniny), malý na tón g (5. stupeň tóniny).

Velký tympán naladíme na tón c (spodní 5. stupeň tóniny), malý na tón f (1. stupeň tóniny). V posledním taktu doprovodu zahraje dvakrát malý tympán.

Velký tympán naladíme na tón d (1. stupeň tóniny), malý na tón a (5. stupeň tóniny). V posledním taktu doprovodu zahraje dvakrát velký tympán.

Velký tympán naladíme na tón c (1. stupeň tóniny), malý na tón g (5. stupeň tóniny).

Velký tympán naladíme na tón c (spodní 5. stupeň tóniny), malý na tón f (1. stupeň tóniny).

Evropské studentské fórum v Tallinu

V tomto roce jsem dostala možnost reprezentovat vysoké školy připravující budoucí učitele hudby v České republice na **Evropském studentském fóru v Tallinu**. V estonském hlavním městě se ve dnech 1. 7. až 4. 7. 2009 uskutečnil v pořadí již osmý **Evropský hudební kongres EAS** (Evropská asociace učitelů pro hudební výchovu) a v jeho rámci sedmé **Evropské studentské fórum EAS** (29. 6.–2. 7. 2009). Zúčastnilo se ho 28 zástupců ze 14 zemí Evropy. Chtěla bych se podělit o informace z tohoto vrcholného studentského setkání a přiblížit jeho zaměření. V roce 2005 se obdobný kongres uskutečnil v Praze na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Obsahově a organizačně ho tehdy připravil s širokým zahraničním týmem doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., z Pedagogické fakulty UK v Praze¹. Představitelé evropské EAS a světové ISME na něm podepsali tzv. *Memorandum o spolupráci*. Pražský kongres znamenal velkou změnu v zaměření celkové práce Evropské asociace učitelů pro hudební výchovu, neboť od této doby úzce spolupracuje s ISME na obsahové a organizační přípravě kongresů, seminářů, projektů apod.

Evropská studentská fóra reflektují potřeby, zájmy i názory vysokoškolských studentů na probíhající Boloňský proces a pedagogickou reformu v hudebněvýchovné oblasti. Názory studentů jsou brány velmi vážně a stávají se součástí dokumentů EAS a ISME, jsou publikovány a široce prezentovány na dalších konferencích a mají i politický dosah.

Hlavním tématem letošního fóra byly praktické přístupy k pěvecké hudební tvořivosti. Zamýšleli jsme se také nad tím, jak udělat výuku hudební výchovy zajímavou a přiblížit ji potřebám dnešních dětí a mládeže. „Hlas studentů“ byl tedy nahlížen ze dvou pohledů. Tím prvním bylo prozkoumání hlasu jako lidského orgánu se všemi jeho technickými možnostmi. K němu se vázala první část fóra, kde jsme měli příležitost si vyzkoušet vokální improvizaci pod vedením Anne-Liis Poll, přední hlasové odbornice z tallinnské Akademie hudby a divadla. Metoda je založená na

rychlém střídání znělých a neznělých hlásek mateřského jazyka. Vyzkoušeli jsme si improvizaci na estonské samohlásky a souhlásky. Nejdříve jsme používali mluvní tón pro libovolné kombinace neznělých souhlásek. V některých případech vznikaly nádherné rytmické variace. Dále jsme použili estonské samohlásky pro střídání hrudního rejstříku a hlavového tónu.

Zkoumali jsme tak možnosti barvy hlasu. Posledním dílčím úkolem byla improvizace na dvojici souhlásek neznělá-znělá (S-Z, Š-Ž, P-M, T-R atd.). Obzvláště zajímavá byla hromadná improvizace, kdy jsme na předem domluvená gesta po skupinách praktikovali vokální či rytmické ostinato. Do tohoto rytmického a vokálního pozadí byla zakomponována improvizace „face to face“. Měli jsme možnost si vyzkoušet nejen své improvizáční schopnosti, ale většina z nás zjistila, že není třeba se improvizace bát. Pro některé účastníky fóra to byl silný hudební zážitek, protože improvizovali poprvé v životě.

Druhým úhlem pohledu byl metaforický význam spojení „hlas studentů“. Sarah Hennessy, národní koordinátorka pro U.K., nově zvolená prezidentka EAS a koordinátorka Evropského studentského fóra EAS, přednesla svoji powerpointovou prezentaci na téma Hlas studentů v období povinné školní docházky. Jejím záměrem bylo nastínit problematiku, kde a kdy se uplatní hlas studentů, jaké jsou jeho přínosy a jaké by mohly být jeho nevýhody. Uvedla, že ve většině hudebních dokumentů a kurikul najdeme tyto koncepty: kreativitu, myšlenkové operace, učit se učit, individualizaci a diferenciaci. Zamysleme se tedy nad tím, zda právě tyto pojmy nejsou klíčem k tomu, abychom vyhověli požadavkům a potřebám dnešních dětí a mládeže. Proč právě hlas studentů? S novou pedagogickou reformou přicházejí i nové role učitele. Tradiční model vidí učitele v centru dění. Nová koncepce však radí oslabit domi-



nantní roli pedagoga a zaměřit se více na žáka, umět poradit, podpořit, naslouchat i hodnotit. Je dobré, když učitel umí být i přítelem dětí. Další otázkou je relevance výukových metod a organizačních forem výuky. Když budeme přemýšlet nad tím, jak učíme, budou naše cesty a způsoby práce s dětmi přiměřené jejich požadavkům i nárokům. V neposlední řadě musíme mít na paměti práva dětí a rozvíjet v nich klíčové kompetence, které jsou nutné pro život v nových podmínkách 21. století. Neměli bychom zapomínat i na praktickou zkušenost, kterou by si ze školního prostředí mělo odnést každé dítě. Pocit sounáležitosti zvyšuje u dětí motivaci, což zlepšuje výkon. Podpora hlasu studentů také vede k rozvoji jejich sebevědomí a sebevědomí, to napomáhá vzniku dovedností, které potřebují pro život mimo školu. Vše může probíhat za předpokladu, že třídy budou menší, zdroje více flexibilní a hodiny rozmanitější.

Prezidentka se dále zaměřila na konstruktivistickou teorii vzdělávání, kde jednotlivé úrovně spoluúčasti studentů na výuce rozdělila do pyramidy. Na spodním žebříčku konfigurovala neúčast studentů a postupně jsme přes reprezentaci, kooperaci, partnerství a zprostředkovatelství došli až k vlastnictví, kdy je student sám zodpovědný za svá rozhodnutí a činy. Sarah nám uvedla příklady projektů, které zohledňují přání a potřeby studentů. Jedním z úspěšných jsou Hudební rozhledy (www.musicalfutures.org.uk). Projekt Trináctá komnata (Room 13- www.musicalfutures.org.uk).

¹ Doc. Miloš Kodejška je v současné době koordinátorem EAS pro Českou republiku.

room13scotland.com) umožňuje dětem, aby si pozvali umělce, o kterém se chtějí dovědět něco zajímavého. Naproti tomu předškolní projekt Reggio Emilia se více zaměřuje na výtvarné umění.

Co to vše znamená pro hudební výchovu a její dopad na dnešní mládež? „Hlas studentů“ v první řadě napomáhá tvorbě hudební identity, kreativity, participace, napomáhá širokému rozvoji schopností a nabízí rozdílnost v dovednostech, stylech, tradicích a kontextech.

Po přednesené prezentaci Sarah Hennessy jsme se rozdělili do čtyř skupin a reflektovali jsme problematiku potřeb dnešních dětí a mládeže. Z dvoudenních diskusí vyplynul návrh každé skupiny na příspěvek do závěrečné prezentace, která se konala před celým auditoriem kongresu. Ráda bych přiblížila závěry týmu, do kterého jsem i já svými návrhy a postoji přispívala. Zamysleli jsme se nad tím, co pro nás znamená „hlas studentů“. Vymysleli jsme krátkou definici: „Hlas studentů pro nás znamená dát našim žákům větší svobodu volby tím, že budeme dbát na jejich potřeby a přání.“ Shodli jsme se na tom, že v dnešní době jsme často svědky svobody bez hranic. Proto jsme nastínili problémy, které v sobě taková definice skrývá. Studenti mohou zakusit pocit zmatku a desorientace díky velkému nebo nepřiměřenému množství svobody, která je jim dána najednou. Byli jsme si vědomi skutečnosti, že někteří jedinci by mohli poskytnutou svobodu zneužít. Často se také stává, že studenti se nesnaží nacházet vlastní hudební identitu a rozvíjet své tvořivé myšlení, ale hledí na to, jak uspokojit požadavky a přání učitele. Svobodu je tedy třeba ohraničit zodpovědností. Abychom nezůstali pouze u teorie, zamysleli jsme se nad cestami, jak vyzdvihnout individualitu našich studentů a vést je k zodpovědnosti. Jak již sám Jan Ámos Komenský v 17. století navrhoval, je dobré postupovat od jednodušších úkolů k těm složitějším. Učitel by měl umět nejen podpořit volby a nové nápady mládeže, ale měl by je také akceptovat. Je dobré, když učitel umí děti povzbudit opravdovým zájmem o ně samé. Shodli jsme se také na tom, že učitel by měl být otevřený novým cestám a v neposlední řadě se snažit vytvořit kreativní prostředí, ve kterém mohou být nové nápady zrealizovány. Celá prezentace byla koncipována

tak, aby vybídla k zamyšlení, jak učíme a zda jsou naše metody přiměřené a způsobené podmínkám 21. století.

Závěrečná prezentace proběhla velmi úspěšně. Jako pozitivní na celé přípravě hodnotím týmovou práci a snahu dojít ke společnému konsenzu. Každý z nás pocházel z jiného prostředí, proto i názory byly různé. Na fóru si nejvíce cením rozmanitosti pohledů a domnívám se, že nejdůležitější nebyla závěrečná prezentace, ale cesta, kterou jsme k ní došli. Proces nacházení společného cíle, komunikační dovednosti, vzájemný respekt, tolerance odlišnosti a v neposlední řadě úcta k cizím kulturám byly významnými momenty v průběhu celého setkání. Měli jsme mož-

nost si vyzkoušet „hlas studentů“ v praxi. Byla nám ponechána volnost při formování skupin při diskusích i závěrečné prezentaci. Koordinátoři fóra stáli opodál, vše sledovali, občas nám poradili, nebo usměrnili naše debaty. Každý hlas měl stejnou hodnotu a každý se mohl svobodně vyjádřit.

Účast na sedmém Evropském studentském fóru EAS v Tallinnu mi kromě podnětů pro diplomovou práci přinesla nové vhledy do hudebněvýchovné praxe a přiblížila problematiku současného hudebního školství v Evropě.

Jaroslava Lojdrová,
studentka 5. ročníku A-Hv, UK Praha
– Pedagogická fakulta

Poutavá prezentace dějin hudby



Není tajemstvím, že studium dějin hudby patří často mezi méně oblíbené součásti získávaného hudebního vzdělávání. Na vině je mnohdy špatná orientace studentů v množství informací, které poskytují detailní chronologické dějiny naší či zahraniční hudby. V přemíře údajů se ztrácí povědomí o charakteristických znacích hudebních slohů a stylů, podrobný přehled skladatelova díla bývá zátěžovou zkouškou pro mechanickou paměť, zvláště pak v případě absence posluchačské zkušenosti.

V polovině roku 2009 vydal Klub přátel ZUŠ Jana Zacha, o. s. Čelákovice, poutavou publikaci *Dějiny hudby v obrazech*

a obrázcích. Její autor **Bohumír Hanžlík** přistoupil k mnohokrát již zpracovanému tématu netradičně. Nekladl si za cíl detailní přehled společenského a hudebního vývoje, ale jak název knihy napovídá, z jednotlivých etap formování světové i domácí hudby vytváří základní obrazy. Jejich rámec tvoří podtext historických událostí ovlivňujících vývoj hudebního umění. Obsahem pak jsou proměny hudby a hudebních těles v závislosti na vzniku a zdokonalování jednotlivých hudebních nástrojů, osudy skladatelů i charakteristika jejich nejdůležitějších děl. Tomuto cíli je přizpůsoben i způsob zpracování textu. Autor se vyjadřuje stručně, místy heslovitě, v textu je řada přehledových a vztahových tabulek. Tyto pasáže kontrastují s vyprávěcím stylem při popisu životních příběhů jednotlivých tvůrců či zajímavosti provázejících vznik stěžejních hudebních děl (Věděli jste to?). Jak autor v úvodu k publikaci uvádí, snaží se vytvořit „ucelené obrazy těchto etap, v nichž kloubí podstatné se zajímavým...“

Věděli jste např., že jednou byl Haydn požádán vídeňským řezníkem, aby napsal pro svatební veselí jeho dcery menuet? Protože Mistr byl vždy nesmírně šťastný, když mohl někomu udělat radost, skutečně menuet napsal. Na důkaz vděčnosti dostal

skladatel od řezníka nejlepšího bílého vola s pozlacenými rohy, ověnceného květinami. Překvapený Haydn nemohl dar odmítnout. Skladba, kterou pro řezníka složil, dostala mezi vídeňskými hudebníky název „Volský menuet“.

Nebo, že „W. A. Mozart složil za svůj krátký život 650 děl? Kdyby se jeho skladby hrály jedna za druhou, zněly by nepřetržitě 9 dní a nocí. Představují 220 hodin hudby...“

Krásná je i příhoda ze života Beethovena. Ten „neuznával císaře, šlechtické výsady, choval se k urozeným a k majetným jako k sobě rovným. Jakýsi jeho vzdálený příbuzný mu psal jednou dopis a na konci ke svému jménu hrdě připsal „majitel statku“. Beethoven mu v odpovědi připsal ke svému jménu „majitel mozku“.

Obrazy z dějin hudby jsou dokumentovány notovými příklady a originálními kreslenými obrázky **Jolany Fenclové**. Mají ve vazbě ke sdělovanému obsahu vysokou výpovědní hodnotu. Jsou stylizací autentických dobových obrazových materiálů, výstižně a vtipně doplňují stručná sdělení textu, zpodobňují vývojové znaky hudebních nástrojů, vzezření a činnost tehdejších hudebníků, znaky architektury, vývoj notového písma i podoby významných osobností politického, náboženského a hudebního života. *Obrázky z publikace zdobí se souhlasem autorky i toto číslo Hudební výchovy.*

Dějiny hudby v obrazech a obrázcích jsou publikací, která poučí a přitom potěší. Jako studijní literaturu ji lze využít



na pedagogických fakultách v oborech, kde je žádoucí základní informovanost o vývoji hudby jako součást všeobecného vzdělání (studium učitelství pro 1. st. ZŠ a speciální pedagogiky). Též studentům gymnázií, žákům 2. stupně ZŠ a hudebních nauk na ZUŠ může tato publikace pomoci zábavnou cestou odkrývat taje vzniku a formování hudebního umění.

HANŽLÍK, B.; FENCLOVÁ, J. *Dějiny hudby v obrazech a obrázcích*. Čelákovice : Klub přátel ZUŠ Jana Zacha, o. s., 2009. 204 s. ISBN 978-80-254-4824-3. Publikaci lze získat pouze na adrese: Klub přátel ZUŠ Jana Zacha, Vašátkova 343, 250 88 Čelákovice nebo na e-mailu zus@celakovice.cz. Doporučená cena je 199 Kč.

Hana Váňová

Upozornění:

Hudební festival České Ofovy společnosti k Evropskému dni hudby se uskuteční ve Stochově ve dnech 18.–20. 6. 2010.

Pokud se chcete se svým sborem, souborem či orchestrem přidat, vyhledejte si **příhlášku** a bližší informace na www.orf.cz nebo hudebniny.barochova@bubakov.net a **zašlete do 30. 11. 2009**.

-red-

DVD-ROM – *From the New World. A Celebrated Composer's American Odyssey* (ARTS Interactive, 2008)

Interaktivní multimediální program, vytvořený R. Winterem a P. Bogdanoffem, podrobně sleduje působení A. Dvořáka v Americe a jeho práci na Novosvětské symfonii. DVD-ROM se společně s knihou Josepha Horowitze Dvořák v Americe stal součástí Národního vzdělávacího projektu zaměřeného na střední školy. Projekt, který podporuje Národní nadace pro humanitní vědy a řídí J. Horowitz, se pokouší využít

vážné hudby k pochopení některých témat americké historie. Právě Dvořákov příběh, zasazený do historických souvislostí, byl vybrán jako příklad k tomuto účelu velmi vhodný.

Program seznámí uživatele s dobou, ve které A. Dvořák žil a ve které se uskutečnila jeho návštěva Ameriky, dozví se, jaký byl v té době New York a jak vypadá dnes, jaké bylo postavení žen ve viktoriánské

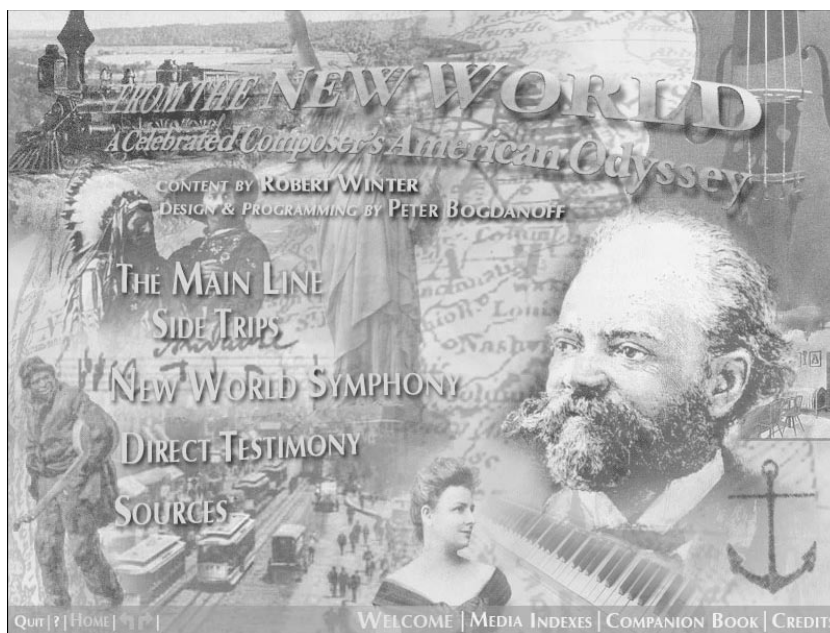
společnosti, jak změnila občanská válka postavení Afroameričanů, jaký byl osud amerických indiánů po ztrátě jejich původní domoviny a řadu dalších zajímavostí. Podstatná část je věnována okolnostem vzniku Novosvětské symfonie a jejímu podrobnému rozboru. DVD-ROM je velmi dobře strukturován, má jednoduché ovládání a přehlednou nápovědu. Mohl by se stát zajímavým doplňkem hudební

výchovy i na našich středních a vysokých školách, případně kvalitním zdrojem poučené zábavy pro milovníky vážné hudby.

Obr. č. 1

Hlavní část (**Main Line**) programu představuje 218 stránek textu rozdělených do 12 kapitol. Dvořákův životopis, podrobně zdokumentovaná cesta za oceán, působení na Národní konzervatoři, Harry Burleigh a Longfellova Hiawatha, práce na Novosvětské – to jsou jen některá z témat, do kterých se může uživatel začíst. Vše v dobových souvislostech doloženo historickými fotografiemi, autentickými rozhovory, hudebními ukázkami a videoukázkami. Text je propojen s výkladovým slovníkem a historickými mapami. Slovník obsahuje nejen hudební, ale i obecné pojmy, osobnosti a instituce.

Dalších více než třicet tematických celků, rozšiřujících a doplňujících hlavní část



Obr. č. 1

Second Movement
Largo [Very slow]

Out of this dreamlike haze a tender melody, at once devotional and sensuous, emerges in the English horn.

TERNARY FORM (FREE)

A-Section
Frame (Cyclic IIa)
a (Cyclic IIb) b a'
Closing Frame
b' a'
Closing

B-Section
c c' d d'
c c' d d'
c e Cyclic Ia-b + IIb

A'-Section
a (Cyclic IIb) b a'
Closing
Frame (Cyclic IIa)

Debate has raged for a century about the extent to which this signature melody derives from "Negro melodies," "pentatonic," or otherwise. The narrow melodic range and static harmonies suggest a pastoral landscape. For a full discussion, see the Side Trip "New World Listening." No Romantic composer before Dvořák overlaid the tonal richness of the English horn with the delicate sheen of muted strings. Stripped of its string backdrop, the theme alone is much less buoyant.

*Play English Horn Theme

PAUSED

Quit | HOME | 84 of 223 | Go To NEW WORLD SYMPHONY CONTENTS

Obr. č. 2

textu, je skryto pod Side Trips. Zvukové ukázky v této kapitole obsahují i rozbor skladeb, písně jsou včetně textů.

Důležitou součástí programu je kompletní podrobný rozbor **The New World Symphony**.

Obr. č. 2

Při studiu rozboru je možné volit zcela individuální tempo. Stránky lze libovolně opakovat, pomocí Alt + Print Screen je možné je vytisknout. Samostatnou funkci

Tisk program nemá. Výjimečnosti programu dodává přes 1000 stran původních textů (**Direct Testimony**) převzatých z dobových novin, časopisů a korespondence. Ty se vztahují jak k osobě A. Dvořáka, tak i k událostem, místům a osobnostem té doby. Pro lepší orientaci jsou články řazeny časově. Zahrnuta jsou léta 1855–1897, 1899–1900, 1904–1919, 1922–1993. Orientaci v obrovském množství použitých zdrojů umožňuje tematicky utříděný soupis (**Sources**)

s možností přímých vstupů do plných textů uvedených v Direct Testimony.

Užitečnou pomůckou jsou abecední rejstříky (**Media Indexes**) obrázků, zvukových ukázek, mluveného slova a videoukázek. Mezi zvukovými ukázkami je mimo jiné i velmi vzácná nahrávka z r. 1919, na které H. Burleigh zpívá vlastní úpravu písně „Go Down, Moses.“

V programu jsou použity nahrávky firmy Naxos: Dvořák – Symphony No. 9 „From the New World“. Slovak Philharmonic Orchestra, Dvořák – String Quartet in F major, Op. 96 „American“. Vlach Quartet Prague a Dvořák – String Quintets in E-flat major, Op. 97. Vlach Quartet Prague.

Program nevyžaduje žádný speciální software. Je určen pro osobní počítač nainstalovaný v systému Microsoft Windows XP, opatřený DVD-ROM jednotkou (v CD-ROM jednotce nejde spustit), minimální požadované rozlišení 800 x 600 + QuickTime 7,2 a vyšší (QuickTime 7,2 je součástí programu). DVD-ROM má ve svém fondu multimédií Knihovna města Hradce Králové. Prezenčně je k dispozici na informačním pracovišti hudební knihovny.

Více viz: <http://www.artsinteractive.org>. Na této adrese je možné titul i objednat. Pokud zájemce potřebuje platit v korunách, informace podá vondrack@jimaz.cz.

Libuše Hrdá

Z hudebních výročí (říjen – prosinec 2009)



1. 10. 1934 Miloš Schnierer, 75. výročí narození českého muzikologa a pedagoga

2. 10. 1704 František Ignác Antonín Tůma, 305. výročí narození českého skladatele

3. 10. 1834 Vilém Blodek, 175. výročí narození českého skladatele, flétnisty, klavíristy, sbormistra a pedagoga

4. 10. 1929 Zdeněk Nouza, 80. výročí narození českého pedagoga a muzikologa

16. 10. 1679 Jan Dismas Zelenka, 330. výročí narození českého skladatele

17. 10. 1849 Fryderyk Chopin, 160. výročí úmrtí polského skladatele a klavíristy

18. 10. 1934 Petar Zapletal, 75. výročí narození českého publicisty, muzikologa a pedagoga

20. 10. 1874 Charles Edward Ives, 135. výročí narození amerického skladatele

22. 10. 1859 Louis Spohr, 150. výročí úmrtí německého skladatele, houslisty a dirigenta

24. 10. 1799 Carl Ditters von Dittersdorf, 210. výročí úmrtí rakouského skladatele a houslisty

24. 10. 1974 David Fjodorovič Oistrach, 35. výročí úmrtí ruského houslisty židovského původu

2. 11. 1739 Carl Ditters von Dittersdorf, 270. výročí narození rakouského skladatele a houslisty

4. 11. 1924 Gabriel Fauré, 85. výročí úmrtí francouzského skladatele

5. 11. 1989 Vladimír Horowitz, 20. výročí úmrtí amerického klavíristy ukrajinského původu

7. 11. 1929 Peter Evans, 80. výročí narození angl. muzikologa

13. 11. 1699 Jan Zach, 310. výročí narození českého skladatele, varhaníka a houslisty

14. 11. 1719 Leopold Mozart, 290. výročí narození rakouského skladatele

15. 11. 1929 František Malotín, 80. výročí narození českého flétnisty a hud. pedagoga

22. 11. 1709 František Benda, 300. výročí narození českého houslisty a skladatele

26. 11. 1939 Tina Turner, 70. výročí narození americké rockové zpěvačky

27. 11. 1759 František Vincenc Kramář-Krommer, 250. výročí narození českého skladatele

28. 11. 1989 Valentina Kameníková, 20. výročí úmrtí české klavíristky a pedagožky ukrajinského původu

28. 11. 1829 Anton Rubinstein, 180. výročí narození ruského klavíristy, skladatele a dirigenta

30. 11. 1899 Hans Krása, 110. výročí narození českého skladatele

29. 11. 1924 Giacomo Puccini, 85. výročí úmrtí italského operního skladatele

1. 12. 1709 František Xaver Richter, 300. výročí narození českého skladatele

2. 12. 1879 Rudolf Friml, 130. výročí narození českého skladatele

5. 12. 1979 Jan Racek, 30. výročí úmrtí českého muzikologa

6. 12. 1934 Milan Dvořák, 75. výročí narození českého skladatele populární hudby a jazzového klavíristy

8. 12. 1939 James Galway, 70. výročí narození irského flétnisty

12. 12. 1889 Václav Štěpán, 120. výročí narození českého klavíristy, pedagoga, kritika a skladatele

15. 12. 1909 Francin Tárrega, 100. výročí úmrtí španělského kytaristy a skladatele

17. 12. 1944 Giedré Lukšaitė-Mrázková, 65. výročí narození české cembalistky a pedagožky

21. 12. 1989 Ján Cikker, 20. výročí úmrtí slovenského skladatele

26. 12. 1969 Jiří Šlitř, 40. výročí úmrtí českého skladatele, klavíristy, zpěváka, herce a výtvarníka

30. 12. 1859 Josef Bohuslav Foerster, 150. výročí narození českého skladatele

31. 12. 1954 Sylvie Bodorová, 55. výročí narození české skladatelky

Petra Bělohávková

Abstracts

MEDŇANSKÝ, K. *Viola da Gamba and Its Place in the Teaching Process of the Primary Level of Music Education in Slovakia*

The historical instruments play an important role in interpretation of Early music in line with historically influenced interpretation. Viola da Gamba has important role in this tendency. It is an ideal instrument to support the music development in child. However, viola da gamba is not included in the study programs of primary level of music education in Slovakia.

Key word: historically influenced interpretation, viola da gamba, instrument build, teaching process.

Doc. Mgr. Art. Karol Medňanský, Ph.D., Department of Music, Faculty of Humanities and

Natural Sciences, Universita of Prešov in Prešov, e-mail: karolmed@unipo.sk

KUBÁTOVÁ, G. *Masterpieces of 20th Century Chamber Music at Elementary Music School*

The article concerns the development of practical music skills through the teaching of chamber music at elementary music schools both for beginning and advanced violinists with the focus on the music of the 20th century. It analyses 44 Duets for Two Violins (Sz. 98, BB 104; 1931) written by one of the most important composers of the 20th century Béla Bartók.

Key words: violin, children, chamber music, duo, interpretation, Béla Bartók.

PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D., Music Department, Faculty of Education, Charles University, Prague, e-mail: gabriela.kubato-va@email.cz

KLJUNIĆ, B. *A division of Ludwig van Beethoven life and works*

This contribution deals with a problem of difference approaches to division of L. van Beethoven life and works. This issue is regarded from the composers' 32 piano sonatas. For didactics use is recommend a subdivision into five periods of Beethoven's life and works, according W. S. Newman. This subdivision into five periods is intended for use in music teaching.

Keywords: a division of L. van Beethoven life and works, the Beethoven's sketchbooks, the Beethoven's series of 32 piano sonatas, music education, music didactics.

PhDr. Bojana Kljunić, Ph.D., Music Department, Faculty of Education, Charles University, Prague, e-mail: sardina@email.cz

O hudbě anglicky – Keyboard Instruments (1st Part)

A musician playing a keyboard instrument can produce a wide range of musical responses. The modern piano, with its range of about seven octaves, allows the pianist to encompass the harmonic range of an orchestral score. That other and more complex keyboard instrument, the organ, can surpass it in tonal variety and dynamic range. Franz Liszt wrote in 1838: "Perhaps I am deluded by this mysterious feeling which binds me to the piano, but I regard its importance as enormous. To my mind, the piano occupies the highest place in the hierarchy of instruments; it is the one most widely cultivated, the most popular of all, and it owes this importance and popularity to the harmonic resources which it alone possesses, and, because of this, to its ability to epitomize and concentrate the whole musical art within itself"

Family traits

The principal members of the keyboard family are the clavichord, the harpsichord, the piano (whose full name is the piano-forte) and the organ. With the exception of the organ each of these instruments consists in essence of a boxed-in harp with a complete set of strings – one or more for each semitone throughout its range – and a *soundboard* to amplify the vibrations. But instead of being plucked with the fingers like the strings of the harp or struck with little hammers like the strings of a *dulcimer*, the strings are set vibrating by means of a more or less complex mechanism – or action – of *bars* and *levers*.

The mechanism of the clavichord presses small *brass blades* or tangents to the strings; in the harpsichord the strings are plucked by plectra made of *quill*, leather or (nowadays) metal; the strings of the modern piano are struck by *feltcovered* hammers. Of the three types of mechanism it is that of the piano which is much the most complicated. Because the leather- or felt-covered hammers must not be allowed to remain in contact with the strings after plucking them (since that would have the effect of cutting off the sound before it had properly begun), pianos generally include an escapement device for disengaging the hammers as soon as they have delivered their *blow*.

As soloists, as accompanists in songs, and as participants in chamber music, modern pianists have a very important role to play in music, as did their predecessors in the baroque and early classical periods. The earliest orchestras needed the harmonic support of a harpsichord and were often directed by a harp-

sichordist seated at his instrument: the tones of the keyboard instruments of the period made them suitable for *reinforcing* both rhythm and harmony. Later the pianoforte became the darling of the *drawing-room* and the *soirée* – the *pivot* around which much nineteenth-century social *revolved*.

Early keyboard instruments

Stringed keyboard instruments have been of major importance in music-making of every kind for over three centuries. The clavichord and harpsichord reigned supreme until about 1800 when they were largely *superseded* by the more *versatile* piano. The 20th century has seen the revival of interest in both the music and the instruments of the Baroque. The harpsichord, in particular, is frequently heard in performances of music of the period. Fine reproduction harpsichords can be obtained, but sadly only a handful of contemporary composers have written music for them.

The clavichord is the oldest of the stringed keyboard instruments. It was developed in the twelfth century from the monochord – a simple device, consisting of a single stretched string with movable bridges, used for demonstrating musical intervals. With the addition of a keyboard the clavichord was born. Most early clavichords *clung* to the monochord principle by using only one string or, on "double-strung" instruments, two unison strings for several different notes. (Such economy was *feasible* since the point at which the tangent strikes determines its vibrating length and therefore its *pitch*.) On these instruments, called "gebunden" or "fretted", it was often impossible to play certain *adjacent* notes at the same moment, for groups of two to four adjacent notes could share the same pair of strings. Later clavichords, called "bundfrei" or "unfretted", had a string for each note.

The clavichord is essentially an instrument for personal music-making. Many baroque composers, notably J. S. Bach, valued its uniquely expressive and *responsive* tone. Its sound, however, is exceptionally quiet and usually unsuitable for performances in large rooms or concert halls. The young Handel was able to learn the clavichord in secret by practicing it in the *attic* of his father's home.

The harpsichord occupied a prominent position in almost every aspect of music-making in the seventeenth and eighteenth centuries. It was an important part of every musical ensemble, supporting and reinforcing the harmonies, and its bright clear sound made it an ideal solo

instrument. It remains the perfect medium for the performance of the contrapuntal music of the period as the lower lines in the musical *texture* stand out with extraordinary clarity. Many larger instruments had more than one keyboard or manual, and a few had *stops* for altering the tone colour so that contrasts could be made between one manual and the other.

Two other baroque instruments shared the harpsichord's *plucking* mechanism. The virginal, small and *rectangular* in shape, was particularly popular in England and was reputed to be the favourite instrument of Elizabeth I. The spinet, with its characteristically wing-shaped case, was more common in Italy.

SLOVNÍČEK

response	odezva, reakce
surpass	překonat
delude	oklamat, podvést
owe	dlužít, vděčit
epitomize	shrnout, ztělesnit
trait	rys, znak, zvláštnost
soundboard	zvuková deska
amplify	zesílit
dulcimer	cimbál
bar	tyč
lever	páka
brass	mosaz, bronz
blade	žiletka, ostří, zde jazýček
quill	brk, rákos
felt	plst
blow	úhoz, úder
reinforce	zesílit
drawing room	řijímací pokoj, salon
pivot	střed, osa (přen.)
revolve	otáčet se
supersede	nahradit, vytlačit
versatile	univerzální, všestranný
cling, clung, clung	lnout, držet se čeho
feasible	uskutečnitelný, možný
pitch	výška tónu
fretted	zde: vázaný
adjacent	sousední
unfretted	zde: volný
responsive	citlivý
attic	podkroví, mansarda
texture	struktura
stop	zde: rejstřík
pluck	drnkat
rectangular	pravoúhlý, obdélníkový

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

Stanislav Pecháček

Hudební výchova * Obsah 17. ročník * 2009

Teorie, studijní materiály

Bláha, J.: Cyklus Hudba a obraz – Předrománské období. Anglo-saské (irské a northumbrijské) a benediktinské malířství a irský a gregoriánský liturgický zpěv I	1/2. s. obálky
Bláha, J.: Předrománské období. Anglo-saské (irské a northumbrijské) a benediktinské malířství a irský a gregoriánský liturgický zpěv II	2/2. s. obálky
Bláha, J.: Cyklus Hudba a obraz – Románské období. Lineárně rytmický styl a lineární kontrapunkt I	3/2. s. obálky
Bláha, J.: Cyklus Hudba a obraz - Románské období. Lineárně rytmický styl a lineární kontrapunkt II	4/2. s. obálky
Brábek, L.: Dějiny hudby v souvislostech	2/27
Frič, R.: Úloha interpretačních soutěží v pedagogickém procesu	3/44
Hons, M.: Tvar a čas	3/37
Jenčková, E.: Princip integrace v současném systému vzdělávání	1/1
Jenčková, E.: Ať se holky kroutí	2/33
Jiříčková, J.: Míšovy prázdniny (Hudební pohádka)	3/47
Kljunić, B.: Tvůrčí období Ludwiga van Beethovena	4/61
Kubátová, G.: Mistrovská díla 20. století v komorní hře na ZUŠ	4/57
Medňanský, K.: Viola da gamba a jej miesto vo vyučovacom procesu základného hudobného školstva na Slovensku	4/55
Pecháček, S.: Sbory Petra Ebena pro dětské interprety	2/20
Procházková, J.: Průzkum současného stavu hudební výchovy v některých zemích Evropy	3/41
Radimcová, V. – Ševčíková, V.: Progresivita v rockové hudbě a možnost jejího uplatnění v hudební výchově (zpráva z výzkumu)	1/6
Sochová, L.: Tvorivé inšpirácie z hudobných činností v koncertoch pre deti	1/3
Štefl, V.: Výzkum zastoupení rockové hudby v učebních plánech základních uměleckých škol	2/22
Váňová, H.: Naším čtenářům a autorům	2/19

Pro hudebněvýchovnou praxi

Holec, J.: Vánoční koledy s doprovody dětských melodických nástrojů	4/64
Salvet, V.: Stomp	1/9
Váňová, H.: Animovaný svět Lišky Bystroušky a dětský posluchač	3/46

Kritiky, recenze, anotace

Hrdá, L.: DVD-ROM – From the New World	4/68
Kodejška, M.: Visegrádské hudební semináře – Praha 2008	3/51
Koverdynský, L.: Terapie zpěvem	2/32
Sedlák, J.: Příspěvek k historii slavného kantorského rodu	1/3. s. obálky
Váňová, H.: Poutavá prezentace dějin hudby	4/67

Medailonky, jubilea

Ašenbrennerová, I.: Životní jubileum Josefa Říhy	4/61
Bělohávková, P.: Výročí roku – Händel – Haydn – Mendelssohn – Dvořák – Mistři oratoria	2/2. s. obálky
Bělohávková, P.: Z hudebních výročí (leden – březen 2009)	1/17

Bělohávková, P.: Z hudebních výročí (duben – červen 2009)	2/35
Bělohávková, P.: Z hudebních výročí (červenec – září 2009)	3/53
Bělohávková, P.: Z hudebních výročí (říjen – prosinec 2009)	4/70
Brábek, L.: Bohuslav Martinů	3/3. s. obálky
Drgáčová, R.: Všechno dobré Ti budíž přáno	1/14
Kotůlková, J.: Co se do projevu nevešlo aneb Pavlu Jurkovičovi k 75. narozeninám	1/14
Karnetová, H.: Vzpomínka na Jitku Snížkovou	4/3. s. obálky
Zenkl, L.: S kyticí v ruce pro Evu Jenčkovou	1/15

Zprávy

Barochová, K.: Hudba ve dvou podobách	3/50
Kittnarová, O.: Mozart a Evropská unie	3/49
Lojdová, J.: Evropské studentské fórum v Tallinu	4/66
Nedělka, M.: Výchova hudbou a k hudbě v česko-slovenském světě	1/12
Pazúrik, M.: Cantus choralis Slovaca 2008	2/29
Pecháček, S.: Absolventi oboru sbormistrovství na Pedagogické fakultě UK rozvíjejí tradice amatérského sborového zpěvu	2/30
Radimcová, V.: Hudební pedagogové řešili své postavení v současném hudebním vzdělávání	1/12
Vachudová, E.: Zpráva o setkání žáků ZUŠ v Kouřimi	3/51

Drobnosti

Abstracts	1/17
Abstracts	2/35
Abstracts	3/53
Abstracts	4/70
Benešová, E.: Eduard Douša – Malí sportovci	2/26
Felix, B.: Pesničky uja Bela	1/8
Pecháček, S.: Lidové písně z praxe do praxe	3/44
Obsah ročníku	4/72
Z pera čtenářů (Šmejkalová, J.)	2/31

O hudbě anglicky

Pecháček, S.: O hudbě anglicky – The Public Concert and the Role of the Musician	1/18
Pecháček, S.: O hudbě anglicky – Choral Music	2/36
Pecháček, S.: O hudbě anglicky – Music and Education	3/54
Pecháček, S.: O hudbě anglicky – Keyboard Instruments (1st Part)	4/71

Notové přílohy

Felix, B.: Rýmy zimy, Sniežik, Slonia pesnička (Dětské písně s doprovodem klavíru)	1/A – D
Douša, E.: Fotbal, Běh (Dětské písně s doprovodem klavíru z cyklu Malí sportovci)	2/A – D
Řeháková, L.: Zdál se mi této noci sen, Ej lásko, lásko, V dobrém jsme se sešli, Stojí vrba košatá (úpravy lidových písní pro trojhlas a sopránovou zobcovou flétnu)	3/A – D
Říha, J.: Vánoční rozjímání, Pastýřové, vstávejte (Koledy pro děti s instrumentálním doprovodem ze sbírky Koledníci)	4/A – D

Románské období

Lineárně rytmický styl a lineární kontrapunkt II

Jaroslav Bláha



1. Mistr Hugo: Mojžíš a Áron při sčítání lidu.
Bible z Bury St. Edmunds, kolem 1150

Vzestup románského sochařství těžší ze spojení s geometrickým či stereometrickým řádem architektury. Geometrická stylizace jako projev „harmonie sfér“ – tedy dokonalého řádu univerzálního světa – se prosazuje i v románském malířství, které však zároveň v neměnné míře akcentuje i dekorativnost jako nadpozemskou krásu „světa všeobecnin“ (univerzálii). Názornou demonstrací výše uvedených znaků jsou iluminace Mistra Huga z Bible z Bury St. Edmunds z první poloviny 12. století. Dominantní roli zde zcela zjevně hraje linie. Ladné křivky arabesek a jejich pravidelný rytmus – ten se uplatňuje především v záhybovém schématu drapérie – ovládají obrazové pole iluminací a heraldické barvy jen vyplňují plochy vymezené liniemi. Proto se také pro tento způsob malby uplatňuje název lineárně rytmický styl. Dominantní role linie ovlivňuje i prostor – odtud i označení lineární prostor – který akcentuje plochu. Ta je ještě umocněna tzv. tapetou, která se v iluminacích Bible z Bury St. Edmunds uplatňuje jako obdélník zdůrazňující postavy výjevu. Ne náhodou se v souvislosti s lineárním prostorem mluví o duchovním prostoru – proto se také biblické výjevy iluminovaných rukopisů neodehrávají v přirozeném prostředí fyzického světa, ale v duchovním prostoru transcendentního světa univerza nepoznatelného smyslu ani rozumem.

Obsah určoval nejen tvar a prostor, ale i kompozici iluminace. Postavy nejsou umístěny do obrazového pole podle předem daného kompozičního schématu, ale jsou k sobě po-

stupně přiřazovány – odtud i označení aditivní kompozice. Postavy výjevu – pokud se nejedná o „biblický kompars“ – se nesmí v zájmu srozumitelnosti obsahu zobrazeného výjevu překrývat; proto jsou řazeny vedle sebe.

Uvedená notová ukázka dvouhlasého melismatického organa Cunctipotens genitor ze školy v Compostele spadá do stejné doby jako Bible z Bury St. Edmunds – tedy kolem r. 1125 – a vykazuje i adekvátní znaky jak z hlediska hudebního tvaru, tak i hudebního času a hudební formy. Oproti paralelnímu i laterárnímu organu 10. a částečně i 11. století se ve volném organu melodie osamostatňují. Druhý hlas (duplum) je na pevném hlase (cantus firmus) nezávislý nejen melodicky, ale i rytmicky a harmonicky. Proti melismaticky pohyblivému 2. hlasu jsou tóny pevného hlasu – převzatého z gregoriánského chorálu – dlouze držené. Odtud pochází i označení tohoto hlasu jako tenor (tenere = držet). Zde

V 11. a především v první polovině 12. století se objevují snahy o zřetelnější prosazení teorie, ať již v promyšlenějším střídání souzvuků, tak i ve vztahu obou hlasů, což demonstruje tzv. Milánský traktát (kolem r. 1100) – zde je třeba znovu zdůraznit význam traktátu Quida z Arezza Micrologus (asi z r. 1040), který položil základy hudební teorie středověku. Wincesterský tropář (přibližně r. 1050) je zase příkladem snahy zaměřené na praxi vícehlasého zpěvu. Centry této fáze vývoje středověkého vícehlasu byly dva významné kláštery: Saint Martial v Limoges v jižní Francii a Santiago de Compostela v Limoges.

Jestliže v době karolinské a ottonské renesance dochází k víceméně intuitivnímu propojení všech vlivů, které formovaly rané středověké umění a hudbu a kdy se často uplatňovala jistá míra improvizace, pak vývojová fáze v letech 1050 – 1150, kterou je možné spojit s románským obdobím, dospívá k vědomé syntéze jako východisku svěbytnosti evropské kultury. Ve vý-

Cunctipotens genitor škola v Compostele (kolem 1125)

Cun - - - cli - po - - - tens
ge - ni - tor, De - - - us om - ni - cre - a - tor,
e - - - ley - son. Cri - ste,
De - - - tor - ma, vir - - - tus
pa - tris - que sol - phi - a, e - - - ley - son
Am - bo - rum sa - crum spi - ra - men ne - xus
a - mor - que, e - - - ley - son.

2. Cunctipotens genitor, volné organum, 11. století

je melodické osamostatnění hlasů spojeno s důslednější organizací rytmu jako prostředku jejich koordinace. Je více než pravděpodobné, že zhruba do poloviny 12. století – tedy do nástupu školy Notre-Dame (asi v letech 1150–1250) – se neuplatnil uniformně přesný systém modální rytmiky, ale důraz na rytmické odlišení hlasů ve snaze vymanit vícehlas z homorytmie je zřejmý.

tvárném umění je názorným příkladem srovnání stylově „mozaikovitě“ iluminace Žehnající Kristus z Godescalkova evangeliáře z doby kolem roku 781 (Hudební výchova 2/2009) se stylově jednotnou iluminací z Bible z Bury St. Edmunds (obr. 1). V hudbě je příkladem promyšlené a stylově vyhraněné vícehlasé kompozice melismatického organum Cunctipotens genitor (kolem r. 1125) ze školy v Compostele (obr. 2).

Vzpomínka na Jitku Snížkovou

„Člověk, který si zaslouží jméno dobrý, je ten, jehož myšlenky a práce jsou věnovány spíše jiným než jemu samému.“

Walter Scott



Jestliže se v letošním roce skloňovalo jméno **Jitky Snížkové**, pak to bylo pouze v souvislosti s kauzou Bertramka. V žádném odborném periodiku nebylo vzpomenu 20. výročí úmrtí ani 85. výročí narození. Tímto článkem chceme připomenout práci a zásluhy neobyčejné a vzácné ženy, skladatelky, muzikoložky a pedagožky, jejíž celoživotní práce stále čeká na své editory, vydavatele a badatele.

Curriculum vitae

Jitka Snížková se narodila v Praze 14. září 1924 v intelektuální rodině – její otec byl děkanem ČVUT. Od dětství se učila hrát na klavír. Na lekce docházela na Bertramku do rodiny dr. Vlastimila Blažka. Historie budovy a přátelské ovzduší nejen při výuce ji ovlivňovaly a formovaly její životní postoje.

Středoškolská studia absolvovala v letech 1935–1943 na Drtinově reformním reálném gymnáziu na Smíchově. Jak sama uvedla, tato škola jí dala základ logického myšlení a naučila ji uctít k dějinám, k osobnostem, k bližním a k ostatním kulturám. Rovněž podporovala jazykové vybavení – pozdější účastnice mezinárodních muzikologických konferencí a autorka cizojazyčných statí hovořila a psala v němčině a francouzštině, méně v ruštině a angličtině.

Jakožto čtyřladvacátý ročník byla Jitka Snížková v roce 1944 totálně nasazena do Berlína do továrny na letecké motory. Tou dobou již měla za sebou první úspěšné skladatelské pokusy, které vznikaly pod dohledem soukromého učitele Františka Spilky. Po skončení 2. světové války byla přijata na mistrovské oddělení Pražské konzervatoře do klavírní třídy prof. Jana Heřmana a následně do skladatelské třídy Aloise Háby. (Další její profesori klavíru na konzervatoři byli Albín Šíma a Oldřich Kredba, po absolutoriu se stala ještě soukromou žačkou Karla Hoffmeistera.) Současně se zapsala na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, kde navštěvovala přednášky z hudební vědy, estetiky, české literatury a filozofie. Mezi jejími učiteli byli obdivovaní a uznávaní vědci, např.: hudební vědec a kritik Josef Hutter; jazykovědec, literární teoretik a estetik, představitel českého strukturalismu Jan Mukařovský; profesor české literatury Jan Blahoslav Čapek.

V 50. letech vystupovala jako klavíristka a působila také jako korepetitorka Státního souboru písní a tanců. Provdala se za MUDr. F. Škrhu a po narození syna se korepetitorské činnosti vzdala. Průběžně vedle koncertních aktivit pracovala jako badatelka a editorka a samozřejmě komponovala. Roku 1962 se stala profesorkou obligátního klavíru na Pražské konzervatoři. Působila zde více než 20 let. Studovala v archívech, účastnila se konferencí, cestovala, organizovala koncerty, psala odborné i popularizační články, hodnotila v porotách. Dokázala si udělat čas na osobní setkání či korespondenci. Zapojovala se do spolkové činnosti – nejprve jako jednatelka, později místopředsdkyně a ke konci života jako předsdkyně tehdy Mozartovy obce v Československé republice (dále MO) se sídlem na Bertramce¹. V 80. letech byl na Jitku Snížkovou, tehdy právě předsdkyni MO, kvůli vlastnictví Bertramky vyvíjen psychický nátlak, který se stále stupňoval a přinutil ji v roce 1986 k podepsání darovací listiny státu. Prozíravost a statečnost projevila předsdkyně tím, že tak učinila sama, bez souhlasu valné hromady MO, a tím tak zajistila její právní neplatnost.

Uprostřed rozdělané práce onemocněla Jitka Snížková zánětem mozkových blan a 11. května 1989 mu podlehla. Její čínorodý život byl předčasně ukončen. Jestliže na jaře sáhla po textu Dopisu Karla Čapka, ve kterém autor dále říká, že zjijeme ve špatné a přechodné době, jaká škoda, že se listopadového převratu již nedočkala. Zemřel mimořádný, skromný a rovný člověk s čistým morálním kodexem.

Labor

Stručný přehledný nástin muzikologických a kompozičních aktivit Jitky Snížkové naznačuje její mnohostrannost a široké zaměření na následující oblasti:

Činnosti ediční – z ní jmenujeme sborníky nepostradatelné hudebniny, opatřené odbornými doprovodnými texty, např. *Českou polyfonní tvorbu* (1958); *Českou vokální polyfonii* (1969); dále jsou to edice *Carmina festiva* (1978) – dílo Jana Campana Vodňanského a *Carmina carissi-*

¹ Mezinárodní nadace Mozarteum se sídlem v Salzburgu prodala Bertramku za tím účelem vzniklé MO v roce 1929. Komunistický totalitní režim zastoupený ministerstvem financí a ministerstvem zahraničí usiloval o konfiskaci tohoto majetku. Po 18leté soudní tahanici byla v únoru 2009 žalující straně – Mozartově obci v České republice – Bertramka vrácena. Podrobněji viz webová stránka MO.

ma (1984) – vybrané sborové skladby českých autorů 16. století. Učitelé klavíru vděčí za *Kutnohorskou knížku menuetů* (1965).

Celkem v 49 **muzikologických studiích a odborných článcích** se zabývala českými osobnostmi z období renesance (připomeňme Jiřího Rychnovského a Pavla Spongoepa Jistebnického) a z okruhu W. A. Mozarta. Další tematické okruhy se týkaly geneze písní spojených s určitými obdobími církevního roku, analýzy vybraných děl aj. Její poslední dokončená rozsáhlá práce je *Česká vánoční hudba* a je součástí knihy *Vánoce v české kultuře* (1988).

Pro **skladatelskou tvorbu** Jitky Snížkové bylo typické, že nepsala opusová čísla a řadu skladeb komponovala pro konkrétní profesionální nebo amatérské interprety. Podle soukromého archívu skladatelčina syna prof. MUDr. Jana Škrhy, napsala za svůj život celkem 261 kompozic. Z toho pouhých 4% byla vydána tiskem. Většinově je zastoupena vokální tvorba – 109 sborových skladeb a 57 písní pro sólový hlas.

Zaměříme se vzhledem k cílové skupině tohoto periodika na tvorbu pro děti. Texty si psala Snížková velmi často sama, nebo zhudebňovala básně jiných autorů, které v ní zarezonovaly. Tak vznikla řada dětských písní vydávaná ve sbornících Krajského kulturního střediska v Hradci Králové na poetické texty Alice Švarcové Pákové a vtipné básně Jindřicha Balíka a Jindřicha Hilčra. Z tiskem vydaných skladeb lze jmenovat *Zimní písňe* (1986) pro dětský hlas a klavír; *Oči louky* (1984) pro dětský sbor a cap. a hlavně *Slabikář začínajícího zpěváčka* (1982) – spoluautorka Blanka Chládková. Pro tuto publikaci, určenou začátkům hlasové výchovy, napsala Jitka Snížková umělé písňe, které suplují etudy. K lidovým písním připsala originální klavírní doprovody.

Instrumentální tvorba je psána pro nejrůznější nástrojové formace a pro různou interpretační úroveň. Čítá 95 děl. Vyjmenujme opět tiskem vydané pouze skladby pro děti: klavírní cykly *Letiště* (1983) a *Přístav* (1990), pro čtyřruční klavír *Start* (1961). Pro dvojce housle vyšly *Barevné stužky* (1966)².

Jitka Snížková je muzikoložka a skladatelka, která si zaslouhuje naši pozornost. Její odkaz má pro českou hudební kulturu trvalou hodnotu. Snad tato vzpomínka podníti k dalším výstupům v podobě nahrávek nebo tisků zatím rukopisných opusů.

Helena Karnetová

² Více viz bakalářská práce *Instruktivní klavírní literatura 20. století* Jany Pelikánové (PF MU Brno) a diplomová práce *Z tvorby Jitky Snížkové pro mladé houslisty* Evy Vackové (PF UK Praha).

FROM THE CONTENT

The long lasting-series *Music and Painting* prepared by J. Bláha is finishing the second part of the Romanesque period. The linear rhythmical style and the linear counterpoint.

K. Medňanský describes all kinds of viola da gamba, the structure of this historical instrument and he suggests using European funds for schools more and implementing lessons of viola da gamba to the curriculum of music schools in his article *Viola da Gamba and Its Place in Educational Process at Elementary Music Schools in Slovakia*.

G. Kubátová introduces a number of note examples for development of practical musical skills necessary for chamber music at music schools in her text *Masters' Works of the 20th Century in Chamber Music at Music Schools*.

In her work *Productive Periods of Ludwig van Beethoven*, B. Kljunic quotes the usual three-period division and explains the new attitude towards the division of composer's life into five productive periods which depict better the main conditions having influenced Beethoven's work.

I. Ašenbrennerová recalls significant home and foreign successes in conducting and composing despite of political interferences in the profile *Life Anniversary of Josef Říha*.

J. Holec considerably helps teachers with his methodological instructions on enriching pre-Christmas mood called *Christmas Carols with Accompaniment of Children Melodic Instruments*.

Note supplement offers two Christmas carols for children by Josef Říha, in the news you will learn about the European Students' Forum in Tallin and about the Music Festival of the Czech Orff Society in Stochov on the occasion of the European Day of Music. Exhaustive review and the memory of composer Jitka Snížková will catch your attention as well.

AUS DEM INHALT

Der langfristig angelegte Zyklus „Musik und Bild“, vorbereitet von J. Blaha, beendet den zweiten Teil mit dem Artikel „Die romanische Epoche. Der linear rhythmische Stil und der lineare Kontrapunkt.“

K. Medňanský beschreibt in seinem Beitrag mit dem Titel „Viola da gamba und deren Platz im Unterrichtsprozess an Grundschulen mit Spezialisierung für Musik in der Slowakei“ alle Arten dieser Knie- bzw. Schoßgeigen, den Aufbau dieses historischen Instruments und er schlägt vor, häufiger europäische Fonds im Bereich des Schulwesens zu nutzen und den Unterricht auf diesen Schoßgeigen in den Lehrplan an Grundschulen für Musik und Kunsterziehung einzuführen.

Im Text mit dem Titel „Meisterwerke des 20. Jahrhunderts in der Kammermusik an Grundschulen für Musik und Kunsterziehung“ von G. Kubátová ist eine Reihe von Notenbeispielen zur Entwicklung von praktischen musikalischen Fertigkeiten aufgeführt, die unentbehrlich sind für die Kammermusik an diesen Schulen.

B. Kljunic zitiert in seiner Arbeit „Die kreative Zeit von Ludwig van Beethoven“ die gewöhnliche Drei- Gliederung seines Lebens und stellt uns einen neuen Ansatz vor, der das Leben des Komponisten in fünf Schaffensperioden teilt, die die grundlegenden Umstände, die Einfluss auf sein Werk hatten, besser erfassen.

I. Ašenbrennerová erinnert an bedeutende Erfolge als Chordirigent und als Komponist im In- und Ausland trotz politischer Eingriffe im Medaillon „Lebensjubiläum von Josef Říha“.

J. Holec unterstützt LehrerInnen wesentlich mit seiner methodischen Anleitung „Weihnachtslieder mit Begleitung von melodischen Kinder-Instrumenten“ mit einer Bereicherung der weihnachtlichen Atmosphäre.

Die Notenbeilage enthält zwei Weihnachtslieder für Kinder von Josef Říha, in den Nachrichten wird über den Verlauf des Europäischen Studentenforums in Tallinn und über das Musikfestival der Tschechischen Orff-Gesellschaft in Stochov zum Europäischen Tag der Musik berichtet.

Aufmerksamkeit verdienen auch eine umfangreiche Rezension und ein Artikel über die Komponistin Jitka Snížková.

Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

ROČNÍK 17 • 2009 • ČÍSLO 4

OBSAH

Karol Medňanský: Viola da gamba a jej miesto vo vyučovacom procese základného hudobného školstva na Slovensku	55
Gabriela Kubátová: Mistrovská díla 20. století v komorní hře na ZUŠ	57
Bojana Kljunić: Tvůrčí období Ludwiga van Beethovena	61
Ivana Ašenbrennerová: Životní jubileum Josefa Říhy	61

NOTOVÁ PŘÍLOHA

Josef Říha: Vánoční rozjímání, Pastýřové, vstávejte (Koledy pro děti s instrumentálním doprovodem ze sbírky Koledníci)

Jan Holec: Vánoční koledy s doprovody dětských melodických nástrojů	64
Jaroslava Lojdová: Evropské studentské fórum v Tallinu	66
Hana Váňová: Poutavá prezentace dějin hudby	67
Libuše Hrdá: DVD-ROM – From the New World. A Celebrated Composer's American Odyssey (ARTS Interactive, 2008)	68
Petra Bělohávková: Z hudebních výročí (říjen – prosinec 2009)	70
Abstracts	70
Stanislav Pecháček: O hudbě anglicky – Keyboard Instruments (1st Part)	71
Obsah ročníku	72

OBÁLKA

2. strana: Jaroslav Bláha: Cyklus Hudba a obraz – Románské období. Lineárně rytmický styl a lineární kontrapunkt II
3. strana: Helena Karnetová: Vzpomínka na Jitku Snížkovou

V čísle byly použity kresby Jolany Fenclové, ZUŠ Jana Zacha, Čelákovice

Poděkování

V redakční radě Hudební výchovy ukončil na vlastní žádost své dlouholeté členství pan Vratislav Beránek.

Za dlouhodobou spolupráci mu upřímně děkuje a do dalších let stále dobré zdraví a klidnou pohodu z celého srdce přeje
redakce

Řídí redakční rada:

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

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

Výkonná redakce: PaedDr. Dagmar Soudská

Grafická úprava: Stanislava Jelínková

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

Upozornění autorům:

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

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

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

NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

*Časopis je vydáván
za finanční spoluúčasti
NČHF*

HUDEBNÍ VÝCHOVA



*Na závěr roku děkujeme našim autorům,
že nám svěrují výsledky své tvůrčí práce bezplatně k otištění,
čtenářům za trvalý zájem o náš časopis,
Českému hudebnímu fondu za podanou štědrou ruku
a všem přejeme radostné vánoční svátky naplněné láskou a do
nového roku 2010
stále dobré zdraví, klidnou rodinnou pohodu, štěstí a osobní
spokojenost.*

VÁNOČNÍ ROZJÍMÁNÍ

Píseň pro děti s doprovodem kláves

Text a hudba: Josef Říha

Moderato

Klávesy



5

Kl.



9

Zp.

Sníh se sná-ší ce-lý den, zá-vě-je se vr - ší, sně-hu-lák je spo-ko-jen,

Kl.



15

Zp.

Vá-no-cůmto slu - ší. Ště-drý ve-čer na stá-vá, vy-šlahvě-zda jas - ná,
(repetice na vokál, legato)

Kl.



21 Tempo primo

Zp. do ti - cha ted' za - zní - vá me - lo - di - e krá - sná!

Kl. *dim.* Tempo primo

26

Zp. Dár - ky jsme už do - sta - li, jak nám srd - ce bu - ší,

Kl.

30

Zp. ko - le - dy jsme zpí - va - li, Vá - no - cům to slu - ší.

Kl.

34

Kl. *pp*

PASTÝŘOVÉ, VSTÁVEJTE

(česká lidová koleda)

Dětský sbor s doprovodem kláves, 2 sopránových zobcových fléten a kytary

Upravil: Josef Říha

Flétna 1,2

4

Fl.

8

Fl.

Zp.

F C7 F C7 F

Pas-tý-řo - vé, vstá - vej - te, pil-ný po - zor dá - vej - te,

Kl.

12

Fl.

Zp.

C7 F C7 F

tma-vá noc se roz-svět-lu - je, ně-co no - vé - ho zvěs-tu - je,

Kl.

Detailed description: This is a musical score for a children's choir with instrumental accompaniment. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Flétna 1,2 (Flute 1 and 2), Fl. (Flute), Zp. (Guitar), and Kl. (Keyboard). The guitar part includes chord diagrams for F and C7. The keyboard part is written in grand staff notation. The lyrics are in Czech and describe the shepherds' journey to the manger.

16

Fl.

Zp.

Kl.

C⁷ F C F/C C⁷ F

an-děl-ské hla - sy sly - ším, z to-ho se vel - mi tě-ším.

20

Fl.

Kl.

Coda

2. Anděl k nám přistupuje,
novou radost zvěstuje,
že se narodil spasitel,
všeho světa vykupitel,
a to v městě Betlémě,
leží v chlévě na seně.

3. Z Marie narozený,
z čisté panny zplozen.
V jesličkách jej položila,
mezi hovádka vložila,
spanilého Ježíška,
ta chudobná matička.

4. Sem tedy, pastýřové,
sem, noční vartýřové,
dohromady se seberte
a k Betlému pospíchejte,
vítat na svět děťátko,
spanilé Jezulátko.

5. Vítej, nám narozený,
z dávná předpověděný.
Vítej na svět, milé dítě,
my pastýři vítáme tě.
Vyslyš molitby naše,
spas naše hříšné duše.