

RANÁ ITALSKÁ RENESANCE A 2. FRANKOVLÁMSKÁ ŠKOLA PAOLO UCCELLO A JOHANNES OCKEGHAM

Jaroslav Bláha

Paolo Uccello, Bitva u San Romana, detail

„… Paolo Uccello, který byl od přírody nadán hloubavým a bystrým duchem, a tak neznal jiné potěšení než zkoumat obtížné a neřešitelné otázky perspektivy, jež byly sice podivuhodné a krásné, ale přece jen mu natolik bránily v malbě figur, že později, když zestárl, maloval čím dál hůř a hůř.“¹

Tato až nekompromisně kritická slova pronesl o florentském malíři Paolo Uccellovi (1396–1475) Giorgio Vasari ve svých „Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů“, poprvé vydaných v letech 1550–1568.

Při prvním pohledu na slavný Uccellův obraz Bitva u San Romana (obr. 1), izolovaném z dobového kontextu, lze s Vasarim souhlasit. Koně v bitevní vřavě působí jako by byli houpací nebo z kolotoče, zlámané dřevce, stejně jako mrtvola zbrojnoše v brnění v levé dolní části obrazu, nejsou děsivými atributy smrti, ale ortogonálami lineární perspektivy. Ty se sbíhají do úběžníku umístěného na postroji bělouše, na němž sedí hlavní hrdina výjevu, kondotíer Nicola da Tolentino. Všemocná perspektiva formuje koně i postavy do geometricky stylizovaných tvarů. Jejich zpestření dekorativními detaily ještě důsledněji zbavuje obraz výrazové naléhavosti, kterou nahrazuje zdánlivě paradoxní symbióza matematického řádu a hravosti.

Teprve začlenění obrazu do souřadnic doby – tedy kolem poloviny 15. století – nabízí vysvětlení, které zásadně změní výše uvedený dojem. „Posedlost“ perspektivou a jejími matematickými principy není totiž jen jiným způsobem vidění, ale „symbolickou formou“ (Erwin Panofsky), vycházející z myšlení doby, jejího vztahu ke světu. Vždyť již v první čtvrtině 15. století sochař a architekt Filippo Brunelleschi po experimentech s „kukátkem“ zformuloval matematické principy lineární perspektivy. Jeho zásluhy na zdokonalení perspektivního zobrazení patřičně ocenil i Vasari:

„Fillipo se velice zabýval perspektivou, s níž to tehdy vypadalo velmi špatně, protože se v ní dělalo velmi mnoho chyb; vynaložil na ni velmi mnoho času, až nakonec objevil sám od sebe způsob, jak dosáhnout toho, aby byla přesná a dokonalá, a to pomocí promítání na základě půdorysu a nárysu, což je

opravdu věc nesmírně důmyslná a užitečná pro výtvarné umění.“²

Jestliže Brunelleschi dospěl k matematickým zákonitostem perspektivy, tak o deset let později položil její teoretické základy další vynikající architekt Leon Battista Alberti ve svém spisu O malbě.

Není tedy divu, že Paolo Uccello tak snadno podlehl pokušení perspektivy, která se stala jeho životní vášní. A právě analyzovaný obraz Bitva u San Romana (Natonal Gallery, Londýn) je dokonalou demonstračí. Až hedonisticky rozpoutané „kontrapunktické“ perspektivní hrátky s řadou úběžníků, kdy každý kůň má svou vlastní perspektivu, mohly mít východisko v komplikovanějších perspektivních schématech z Albertiho knihy (viz obr. 2). Ale již Uccelův současník a blízký přítel, sochař Donatello, jej varoval před neblahými následky „perspektivní mánie“, což potvrzuje Vasari:

„Paolo, ty pro tu svou perspektivu opouštíš jisté pro nejjisté; tyhle věci se hodí leda tak pro ty, kdo vyrábějí intarzie, když dělají ozdoby z různých proužků, spirál, meandrů a podobných věcí.“³

Na závěr je třeba dodat, že sledovaný obraz Bitva u San Romana z Národní galerie v Londýně je součástí cyklu tří obrazů stejného námětu, z nichž další dva jsou ve Florencii (Uffizi) a Paříži (Louvre).

Obdobně jak Uccello vášnivě propadl matematickým principům lineární perspektivy, tak klíčový představitel 2. frankovlámské školy Johannes Ockegham (asi 1410 – asi 1497) byl fascinován matematickou strukturou technicky virtuózního a nesmírně komplikovaného kontrapunktu, tedy rafinovaného a technicky náročného vedení hlasů. Důsledně racionálnímu systému lineární perspektivy, který se netýká jen deskriptivní konstrukce prostoru, ale i geometrické kázně důsledně stylizovaných tvarů, odpovídá adekvátně striktní racionální řád kompozičního systému Johannese Ockeghema. Podstatou technické ekvilibristiky charakteristické pro 2. frankovlámskou školu není dramatické zvýšení počtu hlasů – v této souvislosti se často uvádí anonymní 36hlasý kánon Deo gratias – ale rafinovaný způsob vedení hlasů nejčastěji čtyřhlasého kontrapunktu.

Přesvědčivým příkladem je úryvek (5.–7. takt) Kyrie z Ockeghemovy mše Cuiusvis toni (obr. 3). Neobyčejně ostré disonance složitě a pohybově dramatické vertikální sazby čtyřhlasé polyfonie s rozvlhčenou intervalovou stavbou od tercie k septakordu (druhá polovina 1. taktu) a dokonce až nonovému a undecimovému akordu (závěr 2. taktu) – to jsou charakteristické rysy polyfonní struktury Ockeghemových mší. Právě tyto znaky jí dodávají dobově příznačný mystický výraz.

Malířskou koncepcí Paola Uccella a hudební kompoziční princip Johannese Ockeghema spojují i retrospektivní tendence. Razantní geometrické stylizaci tvaru a dekorativním detailům v Uccellových obrazech odpovídá uplatnění cantu firmu (pevný hlas), lineární vedení hlasů (souzvuky nejsou postaveny na vertikálním akordickém principu) a obcházení kadencí, které Ockeghem nahrazuje buď klamným závěrem nebo „přerušovanou“ kadencí (nástup na kadenci v jednom hlase je ve druhém hlase přerušen odklonem k tónu kadenci cizímu) v polyfonních skladbách J. Ockeghema. Do jisté míry jde o návraty k předchozím syntézám internacionální gotiky v případech Paola Uccella a Dunstablea, či burgundské školy v souvislosti s Ockeghemem.

Formulace „do jisté míry“ ve spojení s charakterem retrospektivních tendencí je záměrná. Uvedené znaky jsou totiž zároveň spojeny i s progresivními tendencemi – v případě P. Uccella s vrcholnou fází lineární perspektivy v první polovině 15. století, v kompozičním stylu J. Ockeghema s matematicky dokonale propracovaným kontrapunktem, jehož styl současný teoretik Johannes Tinctoris označil jako „varietas“ a za jehož typické znaky považuje náročnost, odstup od přírody a přirozenosti (ve srovnání s burgundskou školou). Totéž bychom mohli prohlásit i o obrazech Paola Uccella. Dalším společným jmenovatelem je artificialnost jako důsledek matematickou posedlosti řádu. Ne náhodou se sledovaná období v malířství a hudbě často označují jako „zlatý věk perspektivy“ a „zlatý věk kontrapunktu“.

NĚKOLIK POZNÁMEK

K CYKLU HUDBA A OBRAZ, ROČNÍK 2012

Paolo Uccello, Bitva u San Romana, detail

Předchozí ročník cyklu Hudba a obraz soustředil pozornost na zlatý věk nizozemského malířství a hudby – s výjimkou anglického skladatele Johna Dunstablea, jenž ovšem působil rovněž v Burgundsku, které bylo kulturním centrem zaalpské Evropy od přelomu 14. a 15. století až do poloviny 15. století. Jestliže v malířství koexistují dvě časově téměř paralelní obrazové koncepce – deskriptivně popisný nizozemský realismus a symbióza smyslového přepisu skutečnosti s racionální podstatou řádu v rané italské renesanci – v hudbě despoticky vládnou tři generace frankovlámských škol. Dominantním osobnostem první frankovlámské školy – G. Dufayovi a G. Binchoisovi – jsme věnovali dva poslední medailonky předchozího ročníku. Jejich hudební projev jsme spojili s adekvátními tendencemi dvou malířů první generace nizozemského realismu: Roberta Campina a Jana van Eycka. Navíc je spojovalo prostředí burgundského vévodského dvora.

V souvislosti s 2. a 3. frankovlámskou školou, jejichž představitelům – Johannesovi Ockeghemovi a Josquinovi Desprezovi, kterým jsou věnovány první dva medailonky letošního ročníku – se zdánlivě změnilo jen to, že s jejich hudbou jsou konfrontovány obrazy malířů rané italské renesance, Paola Uccella a Piera della Francesca. Ovšem i spojení zmíněných nizozemských skladatelů s italskými renesančními umělci není náhodné. Dokonce již roku 1562 byl Ockeghem srovnáván s Donatellem a Josquin Desprez s Michelangelem. Navíc již tyto generace frankovlámských mistrů mají daleko těsnější kontakty s Itálií. Johannes Ockeghem sice téměř celý svůj život působil v Paříži, ale Josquin Desprez prožil vrchol své umělecké kariéry v Itálii – i když bezpečně doložený je jeho pobyt v Miláně (1484–1489) a následně pak ve službách papežů Innocence VIII. (v letech 1489–1492) a Alexandra VI. (od 1492).

Situace se radikálně změnila až ve druhé polovině 16. století v souvislosti s nástupem římské školy, kde se poprvé v dosavadním vývoji renesanční hudby prosadil v roli klíčové osobnosti italský skladatel Giovanni Pierluigi de Palestrina. Poslední třetina 16. století a přelom se stoletím následujícím jsou již v režii především italských skladatelů. Zde však dochází k nesouladu v periodizaci výtvarného umění a hudby této vývojové fáze. Zatímco ve výtvarném umění se toto období jednoznačně zařazuje k manýrismu a dokonce se v souvislosti s některými umělci (např. El Grecem) uvádějí i typicky barokní rysy, v hudbě je tato vývojová fáze označována jako pozdní renesance – a to přesto, že tzv. florentská Camerata, spojovaná s genezí barokní hudby, se formuje již od sedmdesátých let 16. století.

Zdánlivě se podobný časový nesoulad objevuje i v jednotlivých medailoncích z hlediska generačního zařazení malířů a skladatelů. Vesměs jsou malíři o generaci mladší, než s nimi srovnávání skladatelé. To však odpovídá specifičnosti vývoje malířství a hudby, kde hrají svou roli – i když dříve značně přeceňovanou – rozdílné možnosti návaznosti na odkaz antiky.

Jako obvykle uvádíme na závěr přehled připravovaných medailonů cyklu Hudba a obraz ročníku 2012. I v tomto ročníku jsou případné změny vyhrazeny.

- Raná italská renesance a 2. frankovlámská škola. Paolo Uccello a Johannes Ockegham
- Zlatý věk rané renesance a 3. frankovlámská škola. Piero della Francesca a Josquin Desprez
- „Raffaelovský proud“ manýrismu a římská škola. Correggio a Giovanni Pierluigi da Palestrina
- „Michelangelovský proud“ manýrismu a pozdní renesance. El Greco a Gesualdo da Venosa

Obrazový materiál k těmto tématům je uveden v obrazové příloze HV tohoto čísla.

Jaroslav Bláha

HUDEBNÍ VÝCHOVA

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

ročník 20/2012/číslo 1

Jaroslav Bláha

OBSAH

Jaroslava Lojdrová: Světové hudební fórum v Tallinnu	1
Jana Konvalinková: Eurytmie	2
Miloš Hons: Josef Bartoš – Jak naslouchati hudbě	4
Ivana Ašenbrenarová: Pražské pobyty Camilla Saint-Saëns	6
Ivana Matiašková: Montessoriovská hudba. Zvonky Halí, belí	7
	8

NOTOVÁ A OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Petra Bělohávková: Halí, belí (dětská píseň s klavírním doprovodem na text J. Žáčka)
Jaroslav Bláha: Obrazová příloha k cyklu Hudba a obraz, ročník 2012

Ludmila Vacková: Zvedněte se z lavic	9
Marek Sedláček: Hudební výchova v teorii a praxi II	10
Lenka Příbylová: Zdeněk Zahradník a jeho opera Popelka	12
Monika Vašíčková: Benefiční koncerty studentů zpěvu na pedagogické fakultě	13
Martina Spirítová: Soudobá hudba ve škole? Zkuste projekt Nuberg!	14
Leona Saláková: O lidové písni v tvorbě českých skladatelů	15
Petra Bělohávková: Vzpomínka na Rudolfa Firkušného	16
Petra Bělohávková: Z hudebních výročí (leden–březen 2012)	17
Abstracts	18

OBÁLKA

- strana: **Jaroslav Bláha:** Raná italská renesance a 2. frankovlámská škola. Paolo Uccello a Johannes Ockegham
- strana: **Stanislav Pecháček:** O hudbě anglicky – Echoes of Czech Music in America (2nd part). Instrumental Groups

Jaroslav Bláha, 2012

V čísle byly použity kresby Jolany Fenclové.

Jaroslav Bláha

Jaroslav Bláha

ŘÍDÍ REDAKČNÍ RADA

Předsedkyně: doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc.

Jaroslav Bláha

Členové: doc. PhDr. Ivana Ašenbrenarová, Ph.D. (PdF UJEP Ústí nad Labem), prof. PhDr. Eleonóra Baranová, CSc., Mgr. Ivana Čechová, prof. Belo Felix, Ph.D. (UMB, Banská Bystrica, SR), PaedDr. Jan Holec, Ph.D. (PeDf JU České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc. (PdF UHK), PhDr. Jiřina Jiříčková, Ph.D. (ZUŠ Mladá Boleslav), PhDr. Blanka Knopová, CSc. (PdF MU Brno), doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., doc. MgA. Irena Medňanská, Ph.D. (PU Prešov, SR), prof. PaedDr. Eva Michalová, CSc. (UMB, Banská Bystrica, SR), prof. PaeDr. Michal Nedělka, Ph.D., prof. Mag. Dr. Franz Niermann (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Rakousko), doc. MgA. Jana Palková, doc. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D., prof. UŠ dr. hab. Wieslava Alexandra Sacher (Wydział Pedagogiki i Psychologii, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polsko), prof. Dr. Carola Schormann (Facg Musik, Leuphana Universität Lüneburg, SRN), doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc. (PdF ZU Plzeň), doc. Mgr. Art. PhDr. Jozef Vereš, CSc. (PdF UKF, Nitra, SR).

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

Výkonná redaktorka: PhDr. Helena Justová (221 900 288)

Zástupce vedoucí redaktorky: PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D.

Grafická úprava a sazba: Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS.

Jaroslav Bláha

Vydává: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta – vydavatelství, vychází 4x ročně, roční předplatné 260 Kč plus poštovné a balné, jednotlivý výtisk 65 Kč + poštovné a balné
Tisk: Grafické studio & tiskárna PIP, Petr Pacner, http://www.tiskpip.cz/

Jaroslav Bláha

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 na nezbytné úpravy rukopisů a jejich krácení.

Adresa redakce:

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta – vydavatelství, M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1
http://userweb.pedf.cuni.cz/hudebnivychova

Jaroslav Bláha

© Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2004

MK ČR E 6248, ISSN 1210-3683

^[1] Giorgio Vasari: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I, Odeon : Praha 1976, s. 235.

^[2] Tamtéž, s. 279–280.

^[3] Tamtéž, s. 236.

FROM THE CONTENT

In the first issue of the music magazine *Music Education*, the series *Music and Painting* continues with the topic *The Early Italian Renaissance and The Second Franco-Flemish School*. Its author J. Bláha further informs about the planned anniversaries of this series for the present year. I. Ašenbrennerová writes about the first Camille Saint-Saëns's stay in Prague. P. Bělohávková's memory of Rudolf Firkušný reminds the 100th birth anniversary of this excellent piano virtuoso.

Eurythmie is the art of physical exercise which may help man to express their personality in connection with the character of a poetic or music work. J. Konvalinková deals with it in the article *Eurythmie – The Art of Physical Exercise and School Subject of Waldorf Pedagogy*, whose first part we present in this issue. J. Lojdová informs about the World Music Forum in Tallinn.

Another interesting article is called *Montessori Music – Bells* by I. Matiašková. M. Hons in his review of the book *How to Listen to Music* by J. Bartoš draws attention to the pedagogic activities and public enlightenment of this author – an outstanding personality of the Czech music science at the beginning of the 20th century.

The next review called *About the Folk Song in the Works by Czech Composers* is by L. Saláková and it deals with the monograph by S. Pecháček called *The Folk Song and Choir Works*. It was published in 2010 in Karolinum Publishing House. The author summarizes the results of his theoretical research and active choir conductor activity.

The headlines of the other articles in the first issue of the magazine are the following: *Contemporary music at school? Try the project Nuberg!* (M. Spiritová); *Get up from the Desks*, in which L. Vacková deals with the problem of music and physical exercise education. M. Vašíčková introduces a good idea of hers to organize beneficial concerts of students of singing at the Pedagogical Faculty in Plzeň.

We are going to learn about Zdeněk Zahradník and his opera *Cinderella* in the article by L. Příkrylová. The issue contains also regular sections *About Music in English*, *From Music Anniversaries* – January–March 2012 and note supplement with the song *Halí belí*.

AUS DEM INHALT

In der ersten Nummer des nächsten Jahrgangs der Zeitschrift *Musikerziehung* erscheint eine weitere Folge von „Musik und Bild“ zum Thema „Die italienische Frührenaissance und die 2. franko-flämische Schule“. Der Autor J. Bláha informiert außerdem über die vorbereiteten Porträts der Folge für dieses Jahr. I. Ašenbrennerová macht die Leser mit dem ersten Aufenthalt von Camille Saint-Saëns in Prag bekannt. Der Beitrag von P. Bělohávková über Rudolf Firkušný erinnert an den 100. Geburtstag dieses ausgezeichneten Klaviervirtuosen. Eurythmie ist eine Bewegungskunst, mit welcher der Mensch bestrebt ist, seine eigene Persönlichkeit in Verbindung mit Merkmalen eines dichterischen und musikalischen Werks auszudrücken. J. Konvalinková spricht über diese Bewegungsart im Artikel „Eurythmie-Bewegungskunst und Unterrichtsfach der Waldorf-Pädagogik“, den ersten Teil dazu bringen wir in dieser Nummer.

Über das internationale Musikforum in Tallinn informiert J. Lojdová. Interessant ist der Beitrag von I. Matiašková mit dem Titel „Montessori-Musik. Glocken“.

In der Rezension zum Buch von J. Bartoš „Wie man richtig Musik hört“ (Jak naslouchat hudbě) macht M. Hons auf die pädagogische und Aufklärungstätigkeit des Autors aufmerksam – einer bedeutenden Persönlichkeit der tschechischen Musikwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

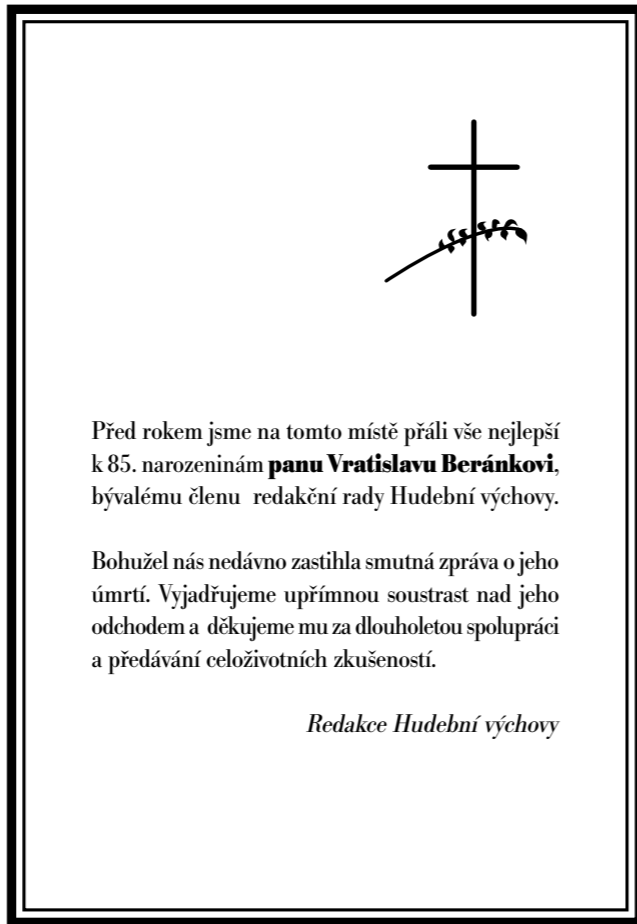
Eine weitere Rezension, genannt „Über Volkslieder im Werk von tschechischen Komponisten“ ist aus der Feder von L. Saláková und beschäftigt sich mit der Monografie von S. Pecháček „Das Volkslied und die Chorausbildung“. Diese erschien im Jahr 2010 im Verlag Karolinum. Der Autor fasst in dieser Publikation die Ergebnisse seiner theoretischen Forschung und seiner praktischen Chorleiterstätigkeit zusammen.

Die Titel weiterer Beiträge, die in der 1. Nummer des diesjährigen Jahrgangs veröffentlicht werden, sind: „Zeitgenössische Musik in der Schule? Versuchen Sie es mit dem Projekt Nuberg!“ (M. Spiritová), „Erheben Sie sich von den Bänken“, in dem sich L. Vacková zur Thematik der musikalischen Bewegungserziehung äußert und über die gute Idee, ein Wohltätigkeitskonzert der Gesangsstudenten an der Pädagogischen Fakultät in Pilsen zu veranstalten, schreibt M. Vašíčková.

Über Zdeněk Zahradník und seine Oper „Aschenbützel“ erfahren wir von L. Příkrylová. Es erscheinen auch die gewohnten Rubriken „Über Musik in Englisch“ und „Musikjubiläen – Januar bis März 2012“ sowie die Notenbeilage mit dem Lied „Halí belí“.

IFA NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF



Před rokem jsme na tomto místě přáli vše nejlepší k 85. narozeninám **panu Vratislavu Beránkovi**, bývalému členu redakční rady Hudební výchovy.

Bohužel nás nedávno zastihla smutná zpráva o jeho úmrtí. Vyjadřujeme upřímnou soustrast nad jeho odchodem a děkujeme mu za dlouholetou spolupráci a předávání celoživotních zkušeností.

Redakce Hudební výchovy

SVĚTOVÉ HUDEBNÍ FÓRUM V TALLINNU

26. 9.–1. 10. 2011, ESTONSKO

Jaroslava Lojdová

Anotace: Autorka přibližuje průběh a obsah 4. světového hudebního fóra, které se konalo v estonském Tallinnu pod záštitou Mezinárodní hudební rady, Evropské hudební rady a Estonské hudební rady. Příspěvek pojednává zejména o oblastech, které autorka z hlediska své profese vidí jako klíčové – o aktivitách a projektech studentů a o nových trendech v hudebním vzdělávání v různých zemích světa. Je výzvou k zamyšlení pro všechny, kterým není lhostejná budoucnost hudební výchovy a rozvoj hudebnosti dnešních dětí a mládeže.

Klíčová slova: dětská hudebnost, Estonská hudební rada, Evropská hudební rada, formální a neformální hudební vzdělávání, Mezinárodní hudební rada, studentské iniciativy, světové hudební fórum, Working Group Youth, Youth Advisory Group.

Ve dnech 26. 9.–1. 10. 2011 se v estonském Tallinnu uskutečnilo 4. světové hudební fórum pořádané Mezinárodní hudební radou (IMC) ve spolupráci s Evropskou hudební radou (EMC) a Estonskou hudební radou. Setkání se zúčastnilo přibližně 300 účastníků z 50 zemí Evropy, Asie, Afriky, Jižní a Severní Ameriky, Oceánie a Austrálie. Fórum bylo velmi zajímavé tím, že nebylo zaměřené pouze na hudební pedagogiku, ale inspiraci mohli načerpat také hudební interpreti, skladatelé nebo hudební manažeři a přední představitelé kulturního života jednotlivých zemí. Nechyběli však ani zástupci vlád, mezivládních organizací, rozvojových agentur a nadací. Hlavním tématem konference byla **Hudba jako prostředek společenských změn**. Tento nosný pilíř setkání se dále dělil do pěti hlavních oblastí: *Hudba jako prostředek pro společenskou změnu, Současné výzvy a příležitosti pro hudební vzdělávání, Hudební distribuce a export, Hudba a rozvoj a Mládež: neformální prostor*. Nejdříve však pár slov o Mezinárodní hudební radě. IMC byla založena roku 1949 generálním ředitelem UNESCO jako poradní orgán této organizace pro otázky hudby a je největší světovou sítí organizací, institucí a jednotlivců, kteří se angažují v oblasti hudby. Ve své misi se IMC shoduje se základním posláním UNESCO – snaží se podporovat, uchovávat a rozvíjet národní kulturní specifika a jejich zpřístupnění všem obyvatelům naší planety. Mezinárodní hudební rada vydala pět hudebních práv:

Práva pro všechny děti, mládež a dospělé:

- vyjádřit se svobodně hudbou;
- naučit se hudebním jazykům a dovednostem;
- mít přístup k hudebnímu začlenění prostřednictvím participace, poslechu, tvorby a informací.

Práva pro všechny hudební umělce:

- rozvinout svůj umělecký potenciál a komunikovat prostřednictvím médií;
- získat řádné ocenění a finanční ohodnocení za svou práci.

Těmito právy zaručuje IMC rozvoj mezi jednotlivými světovými hudebními kulturami a posílení přátelských vztahů, které jsou založené na absolutní rovnocennosti, vzájemném respektu a uznání. EMC je regionálním orgánem Mezinárodní hudební rady a je zastřešujícím termínem pro hudební život v Evropě.

V průběhu setkání jsem se zaměřila na dvě oblasti, které vnímám z hlediska své profese jako klíčové – *aktivity a projekty studentů a nové trendy v hudebním vzdělávání v různých zemích světa*. Druhá oblast se vztahovala ke dvěma hlavním blokům, nazvaným *Kontexty formálního a neformálního hu-*

jakoby se s úspěchanou dobou vytrácela trpělivost, úcta k tradicím a láska k hudbě. Z hudby se zkrátka stává prostředek komercializace a v médiích už běžně slyšíme pojmy kreativní či kulturní průmysl. Slovo „tradiční“ už dnes zavání archaismem. Proč se také ohlížet na minulost, když budoucnost leží v pokroku?! Postupovat bychom však měli po kroku, jak slovo samo napovídá. Dnešní společnost se řítí vpřed a ze slova pokrok se nám najednou stal poskok. Někdy však krok vzad znamená poskok vpřed – dejme si ale pozor na poskoky moderní společnosti!

Druhý blok byl zaměřený na praktické



Youth Advisory Group – mládežnický poradní orgán IMC

debního vzdělávání ve školách a komunitách z mezinárodní perspektivy a Hudební vzdělávání v proměnách – informační a komunikační technologie angažují hudební pedagogy. Referující z prvního bloku se zabývali otázkami propojení formálního a neformálního hudebního vzdělávání. S rozvíjejícími se informačními a komunikačními technologiemi přibývá stále více dětí a mládeže, ztrácejících zájem o školní hudební výchovu. Ta nereaguje dostatečně pružně na modernizaci společnosti, a tím i na nové metody výuky. Jaká je tedy budoucnost hudební výchovy a rozvoje hudebnosti dnešních dětí a mládeže? Zdá se mi,

a efektivní využití informačních a komunikačních technologií v hudebním vzdělávání. Velmi poutavý byl příspěvek děkanky a ředitelky Manhattan School of Music v New Yorku, Christianne Orto. Její prezentace se týkala technologií pro elektronickou výuku za účelem importu a exportu vzdělávacích zdrojů, rozšíření kurikula a možností výuky, globální expanze krásného umění a propagace klíčových iniciativ MSM, jakými jsou například náborové nově členů, konkurzy na dálku, přínos nových podnětů a nové definování hudební profese v 21. století.

Studentské iniciativy byly formální součástí hlavního programu světového fóra. Jednou z nejvýznamnějších byl workshop vedený výborem mládežnického poradního orgánu Evropské hudební rady – tzv. Working Group Youth (WCY). Od roku 2010 se tato skupina zabývá projektem Access! (Přístup), který má mladým hudebníkům (interpretům, manažerům, muzikologům, skladatelům, pedagogům) v evropském sektoru usnadnit cestu k informacím a k podpoře, kterou potřebují. Projekt vyústil v sepsání Manifestu pro mládež a hudbu v Evropě. Prioritami významného dokumentu jsou tyto oblasti: celoživotní vzdělávání, odborná příprava hudebních profesionálů, mobilita a dialog, zaměstnanost, zdroje a mládež jako zdroj. WGY úzce spolupracuje s Výborem pro kulturu a vzdělávání Evropského parlamentu. Výsledky stále probíhajících diskusí jsou podnětem pro jednání se zastupiteli Evropského parlamentu a nadějí pro mladé, začínající hudebníky.

Mladým poradním orgánem Mezinárodní hudební rady je Youth Advisory Group (YAG), který je tvořen přibližně 25 delegáty z různých zemí světa (Čína, Argentina, Afrika, Austrálie, Evropa). YAG v současné době pracuje



Projekt SPIRITUS MUNDI s názvem „Music on Troubled Grounds“

na interní strukturu, cílech, finanční podpoře a na upevnění své pozice jako poradního orgánu IMC. Další setkání zástupců skupiny je plánováno na leden 2012 do Paříže.

Téma konference *Hudba jako prostředek společenských změn* bylo velmi dobře představeno projektem Spiritus Mundi s názvem „Music on Troubled Grounds“. Jedná se o projekt mladých hudebníků z Izraele a Palestiny ve spolupráci s interprety ze Skandinávie. Základní myšlenkou je hudba jako prostředek usmíření ve znepřátelených oblastech, a kdybychom šli ještě dále, tak bychom spatřili hudbu jako posla míru, přátelství mezi lidmi, národy a v neposlední řadě jako komunikační prostředek, ke kterému nepotřebujeme žádná slova.

Jsem velmi ráda a je pro mne ctí, že jsem se mohla zúčastnit tohoto vrcholného mezinárodního hudebního setkání. Fórum je výraznou inspirací pro mou disertační práci a zdrojem podnětů pro další badatelskou činnost. Navázala jsem cenné kontakty s odborníky a zástupci významných hudebních organizací z celého světa a stala jsem se členkou Youth Advisory Group of the IMC.

Na tomto místě bych ráda poděkovala EAS (European Association for Music in Schools) za nominaci a Univerzitě Karlově za finanční podporu. Hudba má mnoho forem realizace, všechny by však měly být pouhým doplňkem toho, co už samo o sobě je krásné, ryzí a čisté... doplňkem hudby. Nedovolme, aby nám pokrok moderní doby znemožnil vidět původ, poslání a účel hudby samotné.

Autorka je studentkou doktorského studia na KHV PedF UK v Praze, obor Hudební teorie a pedagogika.

EURYTMIE – POHYBOVÉ UMĚNÍ I VYUČOVACÍ PŘEDMĚT WALDORFSKÉ PEDAGOGIKY – 1. ČÁST

Jana Konvalinková

Anotace: Eurytmie je pohybové umění, jehož prostřednictvím má člověk usilovat o vyjádření vlastní osobnosti ve spojení s charakterem básnického a hudebního díla. Nápomocny jsou mu charakteristiky, obrazy či nálady hlásek, tónů, intervalů a tónin. V básnickém či hudebním díle se může zrcadlit hluboký duševní zážitek člověka.

Klíčová slova: eurytmie, waldorfská pedagogika.

Eurytmie je slovo řeckého původu, které znamená souměrnost, soulad, souhru částí a celku, pravidelnost a vnitřní symetrii. Je pohybovým uměním, jehož vyjadřovacím prostředkem je celá lidská postava, která dosahuje svých uměleckých cílů spojením pohybu, citu a charakteru slova či tónu.

Paže tvoří gesta spojená s hláskami, tóny, intervaly, nohy kráčí tzv. formy, které vedou umělce po jevišti a dle zákonitostí uložených v básnickém textu či hudbě směřují dozadu, dopředu v obloucích, přímkách, spirálách, lemniskátách apod. Při eurytmickém vyjádření je kladen důraz na to, aby veškeré pohybové vyjádření bylo prostoupeno vnitřním duševním obrazem, postojem, který má být viditelný v každém, i nepatrném pohybu.

Rozlišujeme *hláskovou* a *tónovou eurytmii*. V *hláskové eurytmii* slouží za vyjadřovací prostředek prožitkem naplněná gesta samohlásek a souhlásek, napětí těla vycházející z nálady díla a eurytmické formy, způsob, jak se eurytmista bude pohybovat v prostoru, v nohou vytvořený rytmus rýmu apod. *Tónová eurytmie* pracuje s prožitkem tónů a intervalů, s kvalitou stupnic, formy v prostoru budou v souladu s taktem, frázemi, s hlavními a vedlejšími hudebními tématy a vždy s tíží či lehkostí charakteru skladby.

Odkud se vzalo ono vyjádření hlásek či tónů v gestech a proč se eurytmii říká *viditelná řeč* a *viditelný zpěv*? Řeč je univerzálním výrazovým prostředkem lidské duše, a kdo ji sleduje od nejstarších období ve vývoji lidstva vidí, že

v prvotních jazycích či zvucích skutečně působil prvek hlubokého prožitku každého vyřčeného slova. Zvuk byl spojen s výrazným pohybem celého těla a hlasovou modulací. Tyto nejstarší jazyky vycházely z celého člověka. Projevovaly se skoro jako zpěv, ale tak, že člověk živě doprovázel svou mluvu nohama a rukama, takže se k ní přidával jakýsi tanec. Provázet slovo vycházející z hrdla gesty bylo v nejstarších dobách vývoje lidstva pocíťováno jako samozřejmost¹. Gesto prováděné pažemi a rukama může být z uměleckého hlediska nejen právě tak výrazné, ale někdy ještě mnohem výraznější než sama výpověď. V některých situacích se nám nedostává slov, a pro výraz radosti či žalu užijeme

¹ STEINER, R. *Eurytmie jako viditelná řeč*. Olomouc: Fabula, 2008. ISBN 978-80-86600-51-2.

výmluvných gest. Odkud se tedy vzala gesta eurytmická? Je vědecky prokázáno, že centrum řeči leží v levé hemisféře mozku a souvisí s tím, co si dítě osvojuje jako pohyb pravé paže (u leváků je to opačně). Můžeme tedy říci, že řeč u dětí vzniká jakoby postupným zadržováním pohybu. Nebylo by řeči, kdyby dítě během elementární fáze vývoje v sobě nemělo tendenci pohybovat hlavně pažemi a rukama. Když mluvíme, někdy zadržujeme dech svými rty, tvarujeme jej zuby a jazykem, modelujeme patrem, či vychází z nitra za účasti hrtanu a celé dutiny ústní. A tak kdykoliv vyslovíme nějaké slovo – „strom“, „slunce“ – vždy formujeme vzduch do zcela konkrétního tvaru. Právě tuto podobu hlásek, onen pro nás téměř neviditelný, přesně se tvarující vzdušný proud v prostoru, vyjadřuje eurytmie v gestech.

V roce 1911 se na Rudolfa Steinera, tvůrce waldorfské pedagogiky, obrátila paní Smithová, aby vytvořil pro její pohybově nadanou dceru Lory nové pohybové umění. Rudolf Steiner pro Lory nejprve vytvořil cvičení na hlásky *I, A, O*, která později rozšířil na celou hláskovou eurytmii. O spolupráci požádal i ruskou tanečnici Tatjanu Kyselev. V roce 1914 už existovala eurytmická skupina, která svou práci prezentovala v Londýně. V roce 1919 se v Zurichu uskutečnilo první veřejné vystoupení a po něm následovalo turné po Německu, Holandsku, Norsku a Anglii. Soubor v té době vedla už Marie Steiner.

O tónovou eurytmii požádala Rudolfa Steinera paní Hollenbach, která pracovala s dětmi a ve své třídě chtěla zařadit eurytmický pohyb na hudbu, kterou s žáky provozovala. V gestech děti zvládly nejprve tóny základní stupnice, pak jednoduché písně. V roce 1920, z podnětu R. Steinera, rozšířily děti eurytmické vyjádření o gesta vyjadřující náladu *dur* a *moll*, a po úspěšném vystoupení prohlásila Marie Steiner, která vedla eurytmickou uměleckou skupinu, že teď se musí naučit tónovou eurytmii i dámy ze souboru. Tak se rozvíjela umělecká eurytmie hlásková a tónová. Pro hlubší a výraznější vyjádření nálady vyjadřovaných děl přibýlo k umělecké eurytmii jevištní osvětlení. Pedagogická eurytmie byla zavedena jako povinný vyučovací předmět ve všech třídách waldorfských škol. Tam se vyučuje dodnes. Vedle eurytmie umělecké a pedagogické vznikla i eurytmie léčebná, kde pohyb vede k terapeutickým účinkům a léčebným procesům.

Prožívání hlásek je základem eurytmické práce. *Samohlásky* vyjadřují vždy to, co člověk prožívá v oblasti citění, co vychází z citového zážitku. V mluvě jsou zrcadlem duševních pochodů přicházejících z nitra, dávají najevo, čím je duše naplněna. Když se narodí dítě, cele

přijímá svět, hltá ho, touží ho poznávat, a to vyjadřuje samohláskou *A*. Ta představuje radost, otevřenost, přijímání a otevření se vnějšímu světu, úžas nad krásou. V eurytmickém gestu je *A* podobno chvíli, kdy otevíráme dokořán okno nádhernému slunečnému dni, nebo se před námi rozprostře rozlehlá louka, velkolepá katedrála a s tím celý širý svět, a my v úžasu rozevřeme paže. Je to moment, kdy chceme a toužíme přijímat impulsy z vnějšího světa, kdy se otevíráme. V sociální sféře je to radost ze vzájemného setkávání (*Á, kdo tu přišel?*).

V samohláscce *E* budeme zažívat pravý opak, tady se chceme izolovat, chceme si ubránit svůj vlastní prostor, toužíme uvnitřnit poznání, stavíme se tváří v tvář něčemu, co se nám protiví a toužíme se od toho distancovat. Eurytmista provede *E* tím, že zkříží paže a pevně, v místě zkřížení, paže k sobě přitlačí proti sobě. Jako kdyby vytvořil pevný zámek, kterým říká: „*Dál už tě nepustím.*“ Chce-li vyjádřit touhu po zniternění impulsů z vnějšího světa, zkříží paže a přitáhne je k srdci, jako by chtěl vše nové přidržet při sobě. V *E* budeme vnímat horizontálu, bude to obraz opuštěné krajiny, chceme být sami.



V I je jistota, vertikála, vítězné prosazení „*Já*“ člověka. Pomocí *I* chceme dát najevo, jak dovedeme obhájit sami sebe, jak se stavíme svou existencí do světa. *I* vyjadřuje individualitu, samostatnost, hrdost, schopnost stát si na svém. i šůhlost, vzpřímenost, osu těla a spojení kosmických a zemských sil. Když se děti ve škole usilovně hlásí, tvoří *I*. Eurytmista hledá *I* nejprve ve vzpřímeném postoji, kdy objevuje paralelu klenby chodidla s klenbou – fontanelou hlavy tak, že jsou vystavěny ve stejném místě nad sebou. Přidá-li paže, ty pak jdou v pevném svalovém napětí paralelně s osou těla proti sobě vzhůru a dolů jako napjatá struna, rozechvívaná vlastním bytím a pocitem „*Já jsem*“.

O je obdiv, objetí, sounáležitost, soucit, sociální vazba. Vnímat ho můžeme i ve slovech

obklopit, objet, opásat, obhlédnout, obkroužit, ohmatat, je to všeobjímající gesto.

U je zážitkem zúžení, úzkosti, údělu, hrůzy, úpění, úzlabin, úvozu, útlosti, ale také pocitem, když ustupujeme před něčím větším, mocnějším, než jsme my – úctou, úžasem. V gestu eurytmisty vyjadříme představu, že široký prostor kolem nás chceme zkoncentrovat, vtěsnat do úzkého rovnoběžného prostoru, v němž proudí uchopená energie, kvalita, ohraňujeme rozptýlenou sluneční zář do úzkého proudu světla.

Souhlásky odrážejí vnější svět, s jejich pomocí dáváme slovům přesný tvar a význam, pocházejí z chápání a osvojování si věci kolem nás. Podstatou samohlásek je stále proudění z nitra, souhláskou zachycuje přesnou a jasnou formu světa. Uvedme si charakteristiku některých z nich. Při hláscce *T* pocit směřuje vzhůru, hlavou „*ždůcháme*“ do sluníčka, jsme špičkou kostela tyčící se k nebi, jehličkou či tyčkou plotu, v rukách vnímáme konečky prstů, v nohách chůzi po špičkách. Souhláskou *D* je oproti *T* měkčí, vnímáme měkkost materiálu, boříme se jakoby do polštáře, do písku, do balónku, vnímáme, že materiál je poddajný, že nám netvoří zábranu, ale naopak nás přijímá k ohmatání. V rukách je to celá dlaň, v nohách pak chodidla a chůze po patách. Pod hláskou *S* si můžeme představit hada. Malíčkovou hranou vedeme pohyb paže a znázorňujeme jeho vlnění. *Š* představuje vzdušný vír zvedajícího listí, víry na vodě. Pohyby celých paží kreslíme siluetu víru, spirály. Hláška *B* souvisí s oblastí břicha, je ochranná, obalující. Rukama vytvoříme hnízdečko, ve kterém ochraňujeme ptáčka, nebo pohyb znázorníme jako obal kolem malého stromu. Představíme si nebeský plášť, který nás zahluje a bere pod ochranu, nebo zeměkouli, jak má kolem sebe vzdušný obal nebe. *M* rezonuje, rozechvívá a příjemně uklidňuje. Říkáme: „*Miluji, máma, miminko, mazlení, mlask.*“ Ruce jakoby hladily, každá proti sobě, aby vyjádřily rezonanční vlastnost této hlásky. *R* energetizuje, aktivuje, vše rotuje, roztáčí se, stejně tak i gesto.

Se samohláskami a souhláskami se v eurytmii pracuje zvukomalebně, při utváření gest zní dlouze samohlásky *A, E, I, O, U*, souhlásky opakovaně svým zvukem proráží prostor tak, aby eurytmista získal přístup k její kvalitě. Později se hlásky spojují do slov a veršů, ve kterých není možné pohybem vyjádřit všechno; eurytmista či žák si vybírá ty, které nejlépe vyjadřují básnické sdělení, náladu. U eurytmie je však pravidlem, že eurytmisté i žáci se snaží pohyb prožít a vyvést do příslušného gesta, ale znění hlásek, slov a veršů je přenecháno recitátorovi či učiteli. V eurytmických sálech či volných třídách bez lavic a židlí se pracuje

s řečí jako zvukem, řeč jakoby se navracela ke svému prapůvodu, kdy se projevovala téměř jako zpěv. Oporou v tomto tvrzení nám může být finský lékař a sběratel pohádek a ság I. Lönnrot, který se na finských samotách setkal ještě v roce 1830 s posledními z bardů: „Celé vesnice se scházely na kopcích, aby, když zapadlo slunce při ohni, byly přítomné vyprávění bardů, kteří napůl mluvou, napůl zpěvem memorovali pohádky a příběhy ság. Chopili se za ruce a kolébali se v rytmu slov sem a tam. Po celou noc zpívali svá vyprávění a vesničané seděli a leželi kolem dokola a poslouchali. Oněměli až s východem slunce.“²

Východiska pro uměleckou, léčebnou i pedagogickou eurytmii jsou stejná. Jak už jsme uvedli, samohlásky rozšiřují vnitřní prožívání, objevují v člověku impulsy vycházející z nitra, souhlásky vedou k reálnému uchopování světa. V projevu hláskové eurytmie se tak snoubí kvalita, duševní obsah hlásek s rytmem, rýmem, lyrikou, epikou. V hudebním projevu si vytváříme vztah k taktu, melodii, tónu, intervalu, tónině i harmonii. Eurytmie působí silně na oživení vnitřních sil člověka, a proto má tak významnou působnost v pedagogice

^[1] STREIT, J. Proč děti potřebují pohádky. Praha : Baltazar, 1992, s. 22.

^[2] NĚMECKO 8, HOLANDSKO 1, ŠVÝCARSKO 3, RAKOUSKO 1, FRANCIE 1, NORSKO 1, ŠVÉDSKO 1, FINSKO 1, ANGLIE 4, MAĎARSKO 1, UKRAJINA 2, RUSKO 1, IZRAEL 1, JAPONSKO 1, USA 3, BRAZÍLIE 1, JIHOAFRIKÁ REJUBLIKA 1, AUSTRÁLIE 1

JOSEF BARTOŠ: JAK NASLOUCHATI HUDBĚ

Miloš Hons

Josef Bartoš, 1916

Anotace: *Bartošův spis „Jak naslouchati hudbě“ z roku 1916 je zajímavým svědectvím o pedagogické a osvětové činnosti významné osobnosti české hudební vědy v době první světové války. Jeho metodika poslechu hudby, zhuštěná do šesti výukových lekcí, pozoruhodným způsobem syntetizuje dva didaktické a estetické protipóly – analytický přístup v duchu estetického formalismu spolu s mimohudebním výkladem v intencích tzv. výrazové estetiky.*

Klíčová slova: *metodika poslechu hudby, estetický formalismus, výrazová estetika.*

Josef Bartoš, 1916

Historické prolegomena

Josef Bartoš, 1916

Josef Bartoš (1887–1952) je zajímavou a dnes již nepříliš známou osobností české hudební vědy, estetiky a kritiky první poloviny dvacátého století. Na Univerzitě Karlově patřil v letech 1905 až 1907 k posledním žákům O. Hostinského (1847–1910) a prvním žákům o jedenáct let staršího Z. Nejedlého (1878–1962), který se právě v roce 1905 stal prvním českým soukromým docentem hudební vědy. Filosofická studia tvořily především historicky koncipované přednášky a hudební teorii v tradičním slova smyslu zajišťovali na univerzitě lektori. V roce 1882 jako první nastoupil ředitel varhanické školy F. Z. Skuherský (1830–1892) a po něm zde působil patnáct let K. Stecker (1861–1918).

i léčebných procesech. V pedagogice zůstává uměleckou eurytmií, ale je přizpůsobena vývojovým etapám lidské bytosti a slouží k rozvoji vloh a harmonizaci procesu zrání. Jestliže umělecká a pedagogická eurytmie vychází z pohybu zdravého člověka, vytváří síly, které působí ven ve vzájemné rovnováze s vnitřním prožíváním, léčebná eurytmie je pozměněna k terapeutickým účelům, její působení je obráceno dovnitř člověka. Léčebnou eurytmii vykonávají eurytmisté k tomu zvlášť vyškolení, kteří spolupracují s lékařem. K vyškolení v oboru eurytmie je třeba víceletého vysokoškolského studia na akreditovaných eurytmických školách. Pedagogická a léčebná eurytmie se vyučují v dodatečném speciálním školení. Eurytmické vzdělávání se v současnosti vyučuje na 34 eurytmických školách ve světě. Všechny mají statut vysokých škol.³ Učitelé eurytmie působící u nás na waldorfských školách jsou absolventy vídeňské a norimberské eurytmické školy, kterou studovali jako dálkové studium, někteří jsou absolventy denního studia na různých školách v cizině.

^[1] NĚMECKO 8, HOLANDSKO 1, ŠVÝCARSKO 3, RAKOUSKO 1, FRANCIE 1, NORSKO 1, ŠVÉDSKO 1, FINSKO 1, ANGLIE 4, MAĎARSKO 1, UKRAJINA 2, RUSKO 1, IZRAEL 1, JAPONSKO 1, USA 3, BRAZÍLIE 1, JIHOAFRIKÁ REJUBLIKA 1, AUSTRÁLIE 1

Zájemci z řad veřejnosti se mohou účastnit kurzů eurytmie, které pořádají lektorky a učitelky eurytmie Hana Giteva, Jitka Friedová a Věra Janebová, které stále spolupracují se svou domovskou školou Berufsfachschule für eurythmie z Norimberka a zvou na své semináře i zahraniční lektory. O jejich činnosti je možné se dozvědět na waldorfských školách či se informovat na Asociaci waldorfských škol.⁴ —

Literatura

STEINER, R. *Eurytmie jako viditelná řeč*. Olomouc : Fabula, 2008.

STEINER, R. *Terapie duše*. Olomouc : Fabula, 2001.

BOOGERT, C. *Ěterné tělo ve výchově malých dětí*. Olomouc : Fabula, 2009.

LIEVEGOED, B. C. J. *Vývojové fáze dítěte*. Mníšek : Baltazar, 1992.

HRADIL, R. *Výchova a zdraví našich dětí*. Olomouc : Fabula 2007.

STRAIT, J. J. *Proč děti potřebují pohádky*. Praha : Baltazar, 1992.

Waldorfská pedagogika v ČR – http://www.waldorf.cz/cz/. Asociace waldorfských škol – http://www.iwaldorf.cz/.

^[1] Waldorfská pedagogika v ČR – http://www.waldorf.cz/cz/. Asociace waldorfských škol – http://www.iwaldorf.cz/.

Na demagogickém odsouzení Dvořáka se literárně spolupodílel i Bartoš jako autor první dvořákovské monografie, v jejímž doslovu přiznal vliv Nejedlého jako svého velkého vzoru a knihu mu dedikoval.² Současně Bartošova kniha vycházela ze studie O. Zicha,³ v níž je Dvořák hodnocen jako „neoriginální eklektik“. Oba texty vyprovokovaly prudké polemiky mezi referenty dvou opozičních hudebních časopisů *Smetana* a *Hudební revue*. V těchto místy až tvrdých útocích se vyprofilovaly společné postoje: „konzervatoristé“ obviňovali „univerzitní vědce“ z nedostatečného hudebně-teoretického vzdělání a z neschopnosti analytického porozumění hudební struktuře, vědci dehonestovali analytické „pitvání“ konzervatoristů a kritizovali jejich neschopnost vidět dílo a tvorbu v širších, společensko-uměleckých kontextech.

Josef Bartoš, 1916

Jak naslouchati hudbě – úvod do hudby v šesti přednáškách

Josef Bartoš, 1916

V době první světové války se Josef Bartoš věnoval aktivně osvětové činnosti. V Rakovníku uskutečnil cyklus přednášek, který v roce 1916 vyšel knižně s názvem *Jak naslouchati hudbě*. V šesti kapitolách představuje svou metodiku založenou na analytickém poslechu skladeb, postupujícím od základních hudebních pojmů (I.) k principům motivického rozboru (II.) a hudebně výrazovým prostředkům (III.), základním informacím o hudebních formách (IV.) a vybraných hudebních žánrech: symfonické básni (V.) a jevištní hudbě (VI.). Přednášky doplňoval vlastní hrou na klavír. K tomu použil výhradně příklady z Fibichova klavírního cyklu *Nálady*, dojmy a upomínky. V závěru spisu uvádí Bartoš doporučující literaturu, z níž je zřejmé, že kromě Nejedlého a Hostinského spisů byl ovlivněn i názory předního německého teoretika H. Riemanna (1849–1919). Ve vztahu k Bartošově metodice poslechu jsou to zejména názory na zákonitosti hudebního strukturování vycházející z motivu, jeho charakteristického tvaru, proměny a způsobu rozvíjení.

Cílem Bartošova metodického návodu je *„umět skladbu rozpitvat, vyznat se v ní, pochopit její smysl“*. Jako předpoklad stanoví základní podmínky hudebního vnímání:

- schopnost sledovat *„hudební pásmo dějové“* a mít k tomu dostatečné znalosti o hudebních formách;

^[1] BARTOŠ, J. Antonín Dvořák. Kritické studie, sv. 3. Praha : nakl. Josefa Pelela, 1913.

^[2] ZICH, O. Dvořákův význam umělecký. Hudební sborník 1912–1913, s. 145–180.

- schopnost odhadovat (a tedy i rozlišovat) *„výrazovou cenu hudebních myšlenek neboli motivů“*, tj. udržet v paměti motiv tak dlouho, než jej vystřídá nový.

K těmto podmínkám vytváří metodický nástin. Je třeba vysvětlit, co je motiv či hudební myšlenka, naučit se skladby rozebírat, ukázat prostředky, jimiž se motiv stává „výrazem“, poznat základní typy a schémata hudebních forem, pochopit význam leitmotivů, princip motematismu a správné hudební deklamace.

Při charakteristice vychází ze srovnání s řečí:… *„hudba jest tedy řeč právě tak jako lidská mluva, postrádá však pojmové jasnosti mluvy…o to více citověji se vyjadřuje.“* Tóny a z nich složené skladebné útvary jsou dle Bartoše především *„nositeli duševního, psychického obsahu skladatelova nitra“*. A jedině rozbor výrazových prostředků může vést k pravému pochopení skladby.

Na citovém výrazu se nejvíce podílejí melodie a rytmus jako nejdůležitější složky, z nichž jsou utvářeny hudební myšlenky. K těm musí být v analýze upřena hlavní pozornost. Hudební řeč se od mluvní řeči liší především svým harmonickým základem. Tóny jsou organizovány vzhledem k harmonickému centru – k tónice. Změny center neboli modulace jsou doprovázeny pocity napětí, jistého *„neukončeného snažení“*, které pomine, když se motivy tonálně *„ustálí“*. Kromě modulací přináší výraz napětí a klidu použití akordů disonantních a konsonantních. Avšak konečné pocity velmi záleží na celkovém *„hudebním okolí“* (harmonických souvislostech a vztazích), neboť každá konsonance se může změnit na disonanci a naopak. Bartoš pohlíží na tento problém z psychologického stanoviska, rozlišujícího *„souzvuky libé a drsné“*. Co se týká hudební barvy a dynamiky, obojí je znakem skladatelova citu pro *„sloh“* skladby. Podmínkou je smysl pro uměleckou závažnost a neulpívání na *„povrchních efektech“*.

Specifickou problematikou hudby je význam interpreta. Toho považuje za spolutvůrce díla, na němž záleží, jak *„hovoří hudební řeč v jeho podání“*. Proto interpret musí být i teoreticky vzdělaným umělcem, aby dokázal pochopit hudební zápis a projevil *„zvyššenou vnímavost pro útvary tónové“*. V následujících úsecích se Bartoš snaží vysvětlit elementární principy hudebního formování a opět své pojednání začíná srovnáním hudby s literaturou: *„Jako v gramatice i v hudbě budou určítá pravidla, jimiž se řídí příslušný samostatný myšlenkový celek neboli věta…ovšem podobenství nebude možno sledovati až do podrobností…v hudbě nebudeme mluvit o podmětu, o předmětu,*

nýbrž o motivické myšlence hlavní (A) a vedlejší (B).“

Bartošův cyklus vreholí formálním rozbo­rem, pro který si vybírá sonátový cyklus, konkrétně Beethovenovu *druhou klavírní sonátu A dur op. 2*, č. 2. Jako estetik z Nejedlého školy v závěru dochází i ke kritickému zhodnocení umělecké kvality této skladby. K tomu přistupuje z typické pozice výrazové estetiky, hledající pomyslné ideové konotace ve formovém řešení jednotlivých vět a celku.

V první větě (rychlá věta – sonátová forma)… *„hrdina nemá sílu vyřešit spor témat, vykoupení nenastalo“*. Druhá věta (pomalá věta – třídlíná forma ABA) *„…působí jako pesimistická prosba o jakési metafyzické, nadsmyslné vyřešení problému“*. Třetí věta (scherzo – třídlíná da capová forma ABA)… *„hluboká melancholie předešlé věty je tu vystřídána jakýmsi sebevědomým pocitem vlastní síly a nedostatku potřeby vzdát se osudu“*. Ve finální větě (rychlá věta – rondo) si Bartoš pokládá řečnickou otázku, zda je tímto schématem sonáta *„právem či neprávem zakončena“*. Staví se za negativní odpověď s tím vysvětlením, že mu zde chybí *„hlubší pojetí a řešení dramatického sporu“*. Místo, aby hudba dospěla po těžkém boji k vítězství, tak *„jakoby zabloudila v laškovný ráz, který jí nesluší“*. V duchu Nejedlého koncepcce hledá Bartoš v hudbě pouze *„velké myšlenky a boje“* a nepřipouští, že by Beethovena hudba mohla být také spojena s hravostí, lehkostí, vtípem a klasicistní vznešeností. *„Každá odrhovávka jest nemravná, protože umělecký projev snižuje na něco nesmírně mělkého.“* Jedinou podstatou umění je mravnost a hluboký, vážný názor na svět. A mravní stránku oba ztotožňují i s aspektem stylu, tj. mravný rovná se stylový. Takže nakonec dochází nepřimo k názoru, že finální věta této Beethovenovy sonáty je nestylová, což zdůvodňuje tím, že skladba pochází z Beethovenovy rané tvorby.

Bartošův rozsahem drobný „návod“ je zajímavým svědectvím o vývoji hudební recepcce na počátku 20. století, v jejímž metodologickém základu se prolínají výrazová a obsahová hlediska s principy počínajícího strukturalismu a sémiotiky. —

Literatura

BARTOŠ, J. *Jak naslouchati hudbě*. Praha : Melantrich, 1916.

LUDVOVÁ, J. *Česká hudební teorie novější doby. 1850–1900*. Praha : Academia, 1989.
Československý hudební slovník osob a institucí. I. a II. díl., Praha : SH 1963 a 1965.
Ottův slovník naučný. Praha 1888–1907.
Pazdírkův hudební slovník, část osobní. Brno : Pazdírek, 1937.

PRAŽSKÉ POBYTY CAMILLA SAINT-SAËNSE – 1. ČÁST

Ivana Ašenbrennerová

Zájem o Camilla Saint-Saënsa může být u českých posluchačů podněten i jeho několika návštěvami Prahy, jeho setkáními s Bedřichem Smetanou a dalšími osobnostmi českého hudebního života soustředěného kolem Umělecké besedy.

Česká biografická literatura je vůči tomuto umělci skoupá. Neexistuje ucelené české dílo, které by nám život i tvorbu Camilla Saint-Saënsa přiblížilo, zájemci jsou odkázáni na stručná slovníková hesla, resp. na literaturu zahraniční, která se však zaměřuje na skladatele většinou již v letech jeho tvůrčího vrcholu. V současnosti se objevují pouze statě, které se zabývají jenom dílčími otázkami skladatelova života a práce.



První návštěva Prahy roku 1882

10. ledna roku 1882 přineslo druhé číslo časopisu Dalibor¹ první zmínku o připravované návštěvě Camilla Saint-Saënsa v Praze. Skladatel měl účinkovat na koncertě pořádaném nakladatelstvím F. A. Urbánka. Na svou dobu to byla akce finančně riskantní, avšak dokonalá příprava a zejména organizační úsilí V. Urbánka, mladšího bratra F. A. Urbánka, způsobily, že celý podnik zvládli organizátoři bez finanční újmy, ačkoliv celá režie Saint-Saënsova pobytu v Praze vyšla celkem na 1 300 zlatých².

Celá hudební společnost se na tuto velkou událost důsledně připravovala. České a francouzské pozvánky byly rozesílány na všechny strany. Umělecká beseda vzhledem ke koncertu Saint-Saënsa odložila svůj pravidelný koncert o měsíc. Na svém zasedání, které proběhlo týden před plánovanou návštěvou velkého francouzského skladatele, přednesli K. Kovařovic a E. Chvála Saint-Saënsovy skladby *Le Rouet d'Omphale* a *bačchanale z opery Samson et Dalila*. Obě skladby měly být součástí koncertu Saint-Saënsa v Praze.

Návštěva Prahy byla součástí čtrnáctidenního turné skladatele, který měl v úmyslu navštívit čtyři až pět míst (mj. Berlín a Vratislav),

z nichž „jediné mělo býti v Rakousku – v Praze“.³ Časopis Dalibor pravidelně otiskoval až do července téhož roku podrobné zprávy nejprve o pobytu skladatele v Praze, poté analytické hudební rozborů jeho děl.

V pátek 20. ledna roku 1882, hned po svém příjezdu v dopoledních hodinách, navštívil Saint-Saëns zkoušku orchestru. Úvod zkoušky, ještě před příchodem skladatele, vedl kapelník A. Čech. Jakmile se dostavil Saint-Saëns, sám zkoušku dokončil. Až na začátek symfonické básně, v němž hudebníci, zvyklí jinému taktování Čechovu, nemohli se vyznat, šla zkouška dobře a Saint-Saëns spokojeně opustil Žofín.⁴ Večer byl skladatel pozván do českého divadla, kde měl možnost zhlédnout Gluckovu operu *Armida*. Provedení se mu, až na dekoraci a balet, líbilo. Pozornost věnoval zvláště orchestru, velmi ho také zaujal výkon tenoristy A. Vávry, kterého si nechal o přestávce představit a nešetřil slovy uznání. Sám v této době připravoval partituru *Armidy* pro tisk a doposud ji neměl možnost ve scénické úpravě zhlédnout, protože se v Paříži nedávala. Dokázal tedy ocenit představení i z tohoto důvodu. Po představení navštívil Saint-Saëns Měšťanskou besedu, kde se setkal s významnými osobnostmi tehdejšího hudebního života.

V sobotu 21. ledna navštívil mimořádnou schůzi Umělecké besedy v jejích místnostech v Měšťanské besedě, kde byl na počest skladatele pořádán večírek. Zde vyslechl Smetanovo kvarteto *Z mého života* v podání pp. F. Lachnera, J. Čapka, P. Mareše a A. Nerudy, a symfonickou báseň *Vyšehrad*, kterou zahráli čtyřručně K. Kovařovic a Z. Fibich. Sám Saint-Saëns si pak čtyřručně zahrál s kapelníkem A. Čechem *Z českých luhů a hájů*. Pod vlivem tohoto zážitku si hned na druhý den nechal ukázat Vyšehrad. Saint-Saëns toužil poznat nejen Smetanovo dílo, ale i skladatele samotného. Smetana, který přijel v té době z Jabkenic, trávil shodou okolností večer v restauraci v Měšťanské besedě o patro níže. A tak prof. L. Dolanský po dlouhém naléhání přivedl Smetanu k Saint-Saënsovi.

S A. Dvořákem se Saint-Saëns nesešel, ačkoli by o to býval stál. A. Dvořák však v té době v Praze nepobýval. Byl na Vysoké a dokončoval předešlou k Šamberkovu *Josefu Kajetánu Týlovi*. A navíc se netajil tím, že mu Saint-Saëns jako skladatel není sympatický.⁵

Snad největší pozornost však Saint-Saëns upoutal poledním koncertem (jak bylo tehdy zvykem) na pražském Žofíně v neděli 22. ledna 1882. Saint-Saëns se na něm veřejnosti představil jako skladatel, dirigent i klavírista. V tom předčil svého krajana H. Berlioze. Program koncertu byl složen výhradně z děl Saint-Saënsa: symfonické básně *Le Rouet d'Omphale* a z *bačchanale z opery Samson et Dalila*. Ani jedna z těchto skladeb nebyla do té doby v Praze uvedena. Orchester královského českého divadla, který byl posílen ochotníky a členy filharmonie, řídil sám skladatel. Po každém čísle následoval bouřlivý potlesk a obě orchestrální díla musela být opakována. Třetím číslem programu byl *4. klavírní koncert c moll* Camilla Saint-Saënsa v interpretaci skladatele, orchestr řídil kapelník A. Čech. Skladba nebyla předem vydána ani v klavírním výtahu, autor ji přivezl do Prahy osobně. Závěr koncertu tvořily drobné kusy J. P. Rameaua, největšího francouzského skladatele 18. století.⁶ Všechny skladby byly pro Prahu novinkou. Saint-Saëns překvapil obecenstvo i tím, že vše dirigoval z paměti a bez dirigentského pultu, což bylo v Praze také nové.

Po koncertě se podle tehdejšího zvyku konal na počest skladatele v hotelu de Saxe banket, kde byly čteny telegramy, jež přicházely z mnoha českých měst. Saint-Saëns byl těmito ovacemi velmi dojat a ke každému telegramu si nechal připsat francouzský překlad.

Následujícího dne odjel skladatel z Čech přímo do Frankfurtu, poté do Mannheimu a do Berlína. Ještě z Mannheimu došli od Saint-Saënsa do Prahy děkované listy kapelníku A. Čechovi a bratrům Urbánkům, ve kterých nešetřil díky. 7. února se měl vrátit zpět do Paříže, kde probíhaly zkoušky jeho nové opery *Henri VIII*.

Zpět do vlasti si odvážel partitury Smetanových skladeb, které chtěl po návratu do Paříže hned provozovat. V březnu roku 1886 zaslal Saint-Saëns do Prahy koncertní program družiny Trompette, na kterém se objevil mj. kvartet B. Smetany *Z mého života*. Správní výbor Umělecké besedy jmenoval Camilla Saint-Saënsa za tuto propagaci českého umění dopisujícím členem spolku.

MONTESSORIOVSKÁ HUDBA. ZVONKY

Ivana Matiašková

Hudební výchova jako součást smyslové výchovy

Hudební výchova je v montessoriovských školách součástí tzv. smyslové výchovy. Žáci si pomocí praktických pomůcek rozvíjejí základní smysly – zrak, hmat, sluch, čich, chuť, vnímání váhy, teploty a tlaku. V koncepci M. Montessori je rozvoj smyslů brán jako velmi důležitá podmínka pro rozvoj intelektuálních schopností. Cílem smyslové výchovy není tedy jen podráždění ušního bubínku, sítnice či hmatových destiček, ale spíše snaha poznávat, uspořádat vnímané dojmy a porozumět jim, prohlubovat schopnost rozlišovat, zařazovat, srovnávat, porovnávat a následně pojmenovávat vnímané podněty.

K těmto účelům vyvinula M. Montessori velmi pestrý materiál. Hlavní myšlenkou při jeho volbě byla izolace jednotlivých pozorovaných vlastností. Mají-li být např. vnímány různé tóny, používají se **zvonky**, které musí vypadat naprosto stejně, aby byly rozpoznatelné právě jen podle zvuku (pozornost je soustředěna jen na jednu vlastnost).

S tímto nástrojem jsem se setkala na semináři *Hudba ve školách Montessori*, který byl organizován Společností Montessori v Praze. Měla jsem též možnost poznat i metodiku výuky pomocí této vynikající pomůcky.

Zvonky

Zvonky jsou samy o sobě krásným hudebním nástrojem s čistým a uchu dítěte lahodícím zvukem. Poskytují dětem smyslové vjemy a zvyšují tak přesnost jejich sluchového vnímání. Práce se zvonky zahrnuje jednak cvičení a hry jednodušší, které např. žákům objasňují, že hudební klávesnice mají hlubší tóny vlevo a vyšší vpravo, ale též složitější, kde se žáci učí pojmenovat konkrétní tóny a tím získávají vzorec durové stupnice. Děti mají také možnost se zvonky zpívat, instrumentálně doprovázet, improvizovat s nimi a rovněž hrát známé melodie podle sluchu. Získávají tak nenásilnou formou první hudební zkušenosti a jsou součástí společného muzicírování.

Tato pomůcka je sestavena z osmi bílých (kontrolních) zvonků a osmi odpovídajících hnědých (pracovních) zvonků, pěti černých (kontrolních) zvonků a pěti odpovídajících hnědých (pracovních) zvonků, dvou plochých klávesnic, na kterých jsou zvonky položeny, paličky a tlumiče. (viz obr. č. 1 a 2)



Obr. 1



Obr. 2

Práce se zvonky

Pro snadnější představu, jak se zvonky můžeme pracovat, jsem vybrala několik cvičení a her, které se dají se zvonky provádět a které jsem měla možnost vyzkoušet.

Jak rozeznat zvonek

Cílem této lekce je pomoci dítěti soustředit se na jeden zvuk a ukázat, jak nejlépe dosáhnout jasného tónu. Pracujeme pouze se základní řadou osmi hnědých zvonků, které jsou naladěny do stupnice C dur. Bílé a černé kontrolní zvonky zatím nepoužíváme.

Žáci se postupně učí, jak správně uchopit paličku a jakým způsobem jí udeřit do zvonku tak, aby se plně rozezněl. Postupně žáci rozezní všech osm zvonků. Tato činnost vede ke zkoumání nástroje a dítě je tak podněcováno ke hraní známých melodií podle sluchu i k hraní vlastních improvizovaných melodií.

Pojmy vzestupná a sestupná melodie, vysoký a hluboký tón

Na samotném vzhledu zvonků nebo na jejich velikosti či výšce nenajdeme nic, co by naznačovalo, kterým směrem hrát, abychom tóny ve stupnici postupovali nahoru nebo dolů. Jsou proto velmi vhodným nástrojem, na kterém lze tyto pojmy demonstrovat, aniž by žáci používali jiný smyslový vjem, než je sluch. Po krátké ukázce pedagoga žáci zkouší, jak zní melodie vzestupná či sestupná. Stejně dobře mohou

zvonky sloužit při vysvětlování pojmů hluboký a vysoký tón. Další práce se zvonky může zahrnovat uvedení slov vysoký, vyšší, nejvyšší tón nebo hluboký, hlubší a nehlubší tón.

Párování

Cílem této lekce je získání dovednosti přiřadit k sobě stejné tóny zvonků a rozvoj schopnosti udržet tóny v mysli, tedy rozvoj hudební paměti. V této lekci pracujeme s řadou osmi hnědých zvonků a s řadou osmi bílých kontrolních zvonků. Ty sestavíme tak, abychom měli první řadu hnědých zvonků sestavenou zleva doprava vzestupně a stejně za ní sestavenou kontrolní řadu bílých zvonků. Správnost sestavení zkontrolujeme hraním stupnice vzestupně na hnědé zvonky a sestupně na zvonky bílé.

Základním cvičením pro párování je vyjmutí tří zvonků z hnědé řady (neměl by mezi nimi být zvonek s tónem nejnižším a nejvyšším, abychom nenašli pár na první pokus). Vyjmuté zvonky pak postupně zařazujeme zpět do řady párováním podle kontrolních bílých zvonků.

Můžeme zařadit i další cvičení: Všechny hnědé zvonky libovolně umístíme na vzdálenější stolek, zvonky neřadíme, pokládáme je promíchané. Na původním stolku, na kterém nám zůstaly bílé zvonky, vysuneme první zvonek mírně dopředu. Zahrajeme na něj, přejdeme k hnědým zvonkům a hledáme pár. Pokud ho najdeme, přeneseme ho zpět k bílým zvonkům. Postupně stejným způsobem hledáme páry i k ostatním

¹ Dalibor. *Hudební listy*, roč. 6, 1882, s. 13.

² DOLANSKÝ, L. *Hudební paměti*. 2. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949, s. 95.

³ Dalibor. *Hudební listy*, roč. 6, 1882, s. 13.

⁴ Tamtéž s. 95.

⁵ Dalibor. *Hudební listy*, roč. 6, 1882, s. 100.

⁶ Saint-Saëns byl jeho velkým obdivovatelem a Rameauovo dílo vydal v souboru devatenácti svazků.

bílým zvonkům. Cvičení v podobě hry má čtyři různé varianty obtížnosti:

- zahrajeme na bílý zvoněk, přejdeme k hnědým zvonkům a okamžitě hledáme pár,
- zahrajeme na bílý zvoněk, obejdeme místnost a potom teprve nalzáme pár z hnědých zvonků,
- zahrajeme na bílý zvoněk, promluvíme s dětmi několik slov a nakonec hledáme z hnědých zvonků pár,
- zahrajeme na bílý zvoněk, následně v rychlejším sledu přehrajeme ostatní bílé zvonky a poté hledáme pár z hnědých zvonků.

HALÍ, BELÍ

Básnička *Halí, belí* pochází ze sbírky Jiřího Žáčka *Aprílová škola*, s níž debutoval v roce 1978. Oblíbeného autora dětské poezie ani knihu samotnou netřeba díky jejich velké popularitě blíže představovat. Autorka hudby Petra Bělohávková (*1974) působí od roku 2003 jako odborná asistentka katedry hudební výchovy PedF UK v Praze, kde se věnuje především výuce hudebně-teoretických disciplín. Její hudební aktivity však nejsou zaměřeny výhradně teoreticky. Mezi další oblasti jejího tvůrčího zájmu patří integrativní hudební pedagogika, vyučuje hru na klavír a působí ve funkci regenschorho. Jak sama o sobě říká, její kompoziční aktivity jsou spíše výjimečné, mnohem častěji se věnuje klavírní nebo varhanní improvizaci. Nieméně z povahy svého profesního zaměření přistupuje ke skladbám opačnou cestou – analyticky, takže ? vypustit, závorky zbytečně neuzívat

V dalších lekcích žáci postupně pojmenovávají jednotlivé zvonky, učí se tak hravou a nenásilnou formou vzorci durové stupnice.

Z těchto několika příkladů můžeme vidět, že zvonky lze využít v hodinách hudební výchovy k mnoha aktivitám, a to nejen v oblasti hudební nauky. Lze při nich provozovat také hudebně pohybové aktivity.

Zvonky jsou sice jednou ze základních pomůcek montessoriovských škol, ale dle mého názoru by našly široké uplatnění i při výuce na tradičních základních školách. Jejich jednoduchost a velká názornost jsou velmi

inspirativní. Bezpochyby by tento nástroj mohl být velkým přínosem pro rozvoj sluchového vnímání žáků.

Literatura

MILLER, J. K. *Montessori Music: Sensorial Exploration and Notation with the Bells*. 1999. www.montessoricr.cz

RÝDL, K. *Principy a pojmy pedagogiky Marie Montessori*. Praha 1999.

kompozice je jí v tomto směru a z tohoto pohledu blízká.

O vzniku písničky *Halí, belí*, inspirované textem Jiřího Žáčka, dodala:

„Mohlo by se na první pohled zdát, že jsem se po mnoha letech znovu ponořila do světa Žáčkových salámových jezevčků, masožravých květin či teček za větou, zapůjčených od berušky. Ve skutečnosti jsem však tento svět nikdy neopustila, snad díky tomu, že moje maminka celý profesní život pracovala s dětmi, z toho plných třicet let jako učitelka v mateřské škole. A tak jsem řadu let bývala spolu se svými sourozenci domácím dětským modelem, později hudebním konzultantem při přípravě a plánování hudebně-pohybových a hudebně-dramatických výstupů, jež byly součástí školních představení určených veřejnosti. *Aprílová škola* a další na ni navazující Žáčkovy publikace nabyly v poslední

době s přírůstkem dětských členů naší rodiny na aktuálnosti.

Texty Jiřího Žáčka, plné jazykové hravosti, nonsensu a imaginace, vybízejí ke zhudebnění. Pokusila jsem se onu hravost přenést i do melodiky písně, takže jsem využila motivu lidové písně *Halí, belí* a použila jej v zrcadlové inverzi. S ohledem na určení interpretům předškolního a mladšího školního věku jsem záměrně volila melodii snadno zapamatovatelnou, byť harmonicky vázanou. Metrum je taneční, třídobé, opět úmyslně zvolené po potřebě hudebně pohybové výchovy. Píseň nemusí být doprovázena jen klavírem, doprovod mohou zvukomalebně obohatit například orffovské nástroje nebo jiné znející předměty, zejména při zdůraznění pomlky na těžké době, případně i v kontrastním závěru písně.“

Redakce

Notová příloha k článku:

HALÍ, BELÍ

HALÍ, BELÍ

Hudba: PETRA BĚLOHLÁVKOVÁ
Text: JIŘÍ ŽÁČEK

Klidně, houpavým krokem

Zpěv

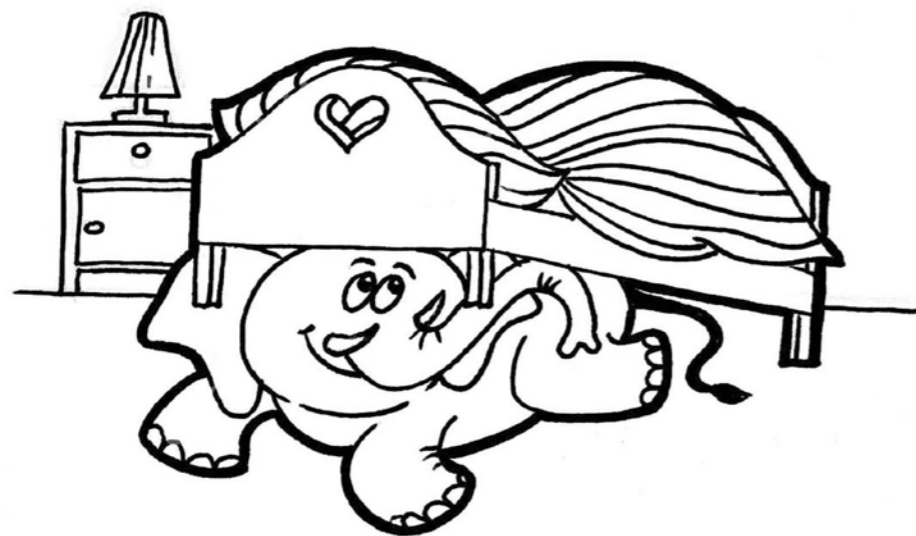
Klavír

mf

Ha - lí, be - lí, ha - lí, be - lí -

1. 2.

já mám slo - na pod po - ste - lí, pod po - ste - lí,



je to slů - ně ka - pes - ní, a - le za - to

hod - ně sní.

Ha - lí, be - lí, ha - lí, be - lí -

mp

1. 2.
čím ho kr- mím? Pe - tr - že - lí! Pe - tr - že - lí!

Spo - řá - dá jí hro - ma - du, pak se sva - lí

do - za - du.

mf

ZVEDNĚTE SE Z LAVIC

Ludmila Vacková

Já mám slo - na pod po - ste - lí,

vej - de se tam sko - ro ce - lý - sko - ro ce - lý -

Vesele, hravě
je - nom cho - bot čou - há ven, když mi pře - je do - brý den.

Učitelé hudební výchovy na základních školách si počínají uvědomovat problém, týkající se možnosti a nutnosti aktivního zapojení žáků do hudebních činností. Mnozí žáci vnímají předmět jako okrajový a k výuce přistupují spíše jako pasivní účastníci, kteří chtějí být baveni.¹ Aktivizace a zapojení žáků I. stupně je snazší než u žáků vyšších ročníků. Zatímco u dětí mladšího školního věku převažují v hodinách činnosti vokální a pohybové, na II. stupni se pozornost přesouvá spíše k poslechu a k činnostem spjatým s instrumentální hrou. Tento posun je způsoben jednak psychickými změnami v období prepubescence a pubescence, kdy se rozvíjejí poznávací procesy (přesnější a bohatší vnímání, přechod od konkrétního myšlení k abstraktnímu, schopnost samostatného úsudku, uplatnění tvořivého myšlení apod.). Žák si v tomto období výrazněji uvědomuje vlastní proces hudebních činností a začíná chápat podstatu hudebního sdělení.² Zároveň dochází k proměnám fyziologickým, které nemalou měrou ovlivňují psychický vývoj dítěte (citový vývoj, sociální vztahy, vývoj sebehodnocení, kritické myšlení atd.). Ačkoliv emoční prožívání starších žáků je na mnohem vyšší úrovni, odehrává se spíše vnitřně, žáci se ostýchají je prezentovat, mají strach z neúspěchu. Velkou roli zde hraje i stud před spolužáky a nejistota pramenící z tělesných změn.

Hudebně pohybová výchova patří do souboru hudebních činností, které jsou podle současného pojetí výuky hudební výchovy na základních školách stěžejní náplní práce v hodinách. Činnostní pojetí hodiny a aktivní přístup žáků k výuce hudební výchovy však, jak si dobře uvědomujeme, není žádným novým požadavkem. Srovnáme-li nejnovější kurikulární dokumenty se závěry *Projektu modernizace pojetí a osnov hudební výchovy*³ ze 70. let 20. století, shledáme, že stále znovu vybízejí k tzv. komplexní hudební a muzické výchově. Jednotlivé činnosti by neměly existovat odděleně, ale navzájem se prolínat, doplňovat se

¹ Srovnej dotazníkové šetření: VACKOVÁ, L. *Aktuální pojetí hudební výchovy na 2. stupni ZŠ v souvislostech RVP*. Diplomová práce, Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2009, s. 18–22.

² Srovnej: HOLAS, M. *Hudební pedagogika*. Praha: AMU a ERMAT, 2004, s. 53.

³ POLEDŇÁK, I.; BUDÍK, J. *Hudba – škola – zítřek*. Projekt modernizace pojetí a osnov hudební výchovy na ZDŠ. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1969.

a působit na rozvoj určitých hudebních schopností či osvojení poznatků.

Hudebně pohybové činnosti jsou však na školách stále opomíjeny. Chceme se proto zamyslet nad jejich využitím jako **aktivizačního prostředku, který vede k lepšímu porozumění hudební řeči**. Pohybovými aktivitami nerozumíme jen klasičtější výuku tanců, ale v širším významu veškeré činnosti, jež vyžadují pohybovou reakci na hudbu. Přestože vyžadují komunikaci tělem, což je právě v tomto období pro žáky náročné, mohou být dobrým prostředkem k zaujetí žáků a k aktivizaci plného nasazení pro práci v hodině. Pohybových aktivit se obecně ve výuce objevuje malé množství, proto působí jako ozvláštňování a přirozeně získávají žákovi pro činnost. Zároveň tím, že „nástrojem“ je přímo lidské tělo, umožňují prožívat hudbu velice konkrétně a pomáhají žákům vyjádřit emocionální působení hudby, její náladu, vyčlenit jednotlivé výrazové prostředky nebo uchopit strukturu znějící hudby (rozlišit hudební formy nebo jejich části, formotvorné principy hudby – kontrast a gradaci).

Uvádíme návrh využití pohybových činností v hodinách hudební výchovy spojených s konkrétními hudebními ukázkami.

1. Vývoj vícehlasu – organum, kánon a polyfonní vícehlas

Cíl práce: žák rozliší v notovém zápisu tři typy vícehlasu, porovnává hudební ukázky, dokáže pohybově demonstrovat, jakým způsobem se vícehlas proměňoval, uvědomuje si návaznost

historického vývoje, přiřadí notovou ukázkou k odpovídající znějící hudbě, vyjádří, že hudba probíhá v čase.

Přípravná fáze:

- práce ve skupinách: žáci obdrží tři notové ukázky, na kterých je zachycen notový zápis organa, kánonu a polyfonního vícehlasu;
- učitel pustí tři ukázky těchto vícehlasých technik (ne ovšem příkladů uvedených na notových ukázkách), žáci mají za úkol seřadit listy papírů podle toho, v jakém pořadí se domnívají, že ukázky skladebných technik zazněly.

Vlastní práce:

- učitel nakreslí na zem čáru znázorňující časovou osu, ve které probíhá hudba;
- žáci se rozdělí do skupin po třech (podle max. počtu hlasů ve skladbách), každá skupina si vylosuje jednu z vícehlasých technik, následuje čas na přípravu;
- úkolem skupiny je společně na této ose demonstrovat, jakým způsobem skladba probíhá (každý žák zastupuje jeden z hlasů);
- žáci hádají, jaký typ vícehlasu skupina předvádí, a hodnotí, nakolik se podařilo ostatním vyjádřit skladebnou techniku pohybem.

2. Edvard Hagerup Grieg: Peer Gynt, V slují krále hor

Cíl práce: žák rozpozná délku hudební fráze, orientuje se ve struktuře, vlastním pohybovým vyjádřením reaguje na gradaci v hudbě,



respektuje pohybové vyjádření spolužáků, soustředěně naslouchá hudebnímu dílu.

Přípravná fáze:

- práce ve skupinách: žáci mají za úkol nakreslit fantazijní stroj (mohou určit, co vyrábí, kde se nachází, jak pracuje apod.), výsledky práce si navzájem představí formou výstavy prací (obeházejí kolem prací ostatních a prohlížejí si je);
- učitel rozdělí žáky do tří skupin, každá skupina má přiděleno jedno slovo (lze volit i další slova odpovídající rytmické struktuře), které na pokyn učitele rytmicky deklamuje ve 2/4 taktu:
Skupina A: pracujeme 2/4 ♪♪♪♪ ||
Skupina B: jak diví 2/4 ♪♪ ||
Skupina C: furt 2/4 ♪ ♯ ||
- tyto tři rytmické úseky učitel zpočátku libovolně kombinuje, posléze z nich sestavuje rytmus skladby: pracujeme / jak diví, jak diví, jak diví / pracujeme / jak diví / pracujeme / furt // pracujeme / jak diví, jak diví, jak diví / pracujeme / jak diví, jak diví / furt / atd.

Vlastní poslech:

- žáci rytmicky deklamují slova do znějící skladby;
- žáci dostanou za úkol představit si, že jsou jednou součástí obrovského stroje, pro tuto součástku si zvolí vlastní jednoduchý pohyb (např. upažení, úklonu stranou, otočení hlavy apod.);

HUDEBNÍ VÝCHOVA V TEORII A PRAXI II

Marek Sedláček

Ve dnech 3. a 4. listopadu 2011 proběhl v prostorách MŠMT již druhý ročník česko-slovenské doktorandské konference s názvem **Teorie a praxe hudební výchovy II**, pořádané katedrou hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy ve spolupráci s MŠMT a partnerskou fakultní Základní uměleckou školou Music Art. Konference navázala na svůj první ročník, který v roce 2009 inicioval prof. PaedDr. Jaroslav Herden, CSc. (1931–2010), přední osobnost české hudební pedagogiky. Tehdy vznikla z potřeby shrnout a zhodnotit uplynulých dvacet let hudebně-pedagogické praxe a dát prostor k diskusi s mladými vědci českých a slovenských doktorských programů hudebních oborů.

Konference byla zahájena blokem příspěvků, které reflektovaly **současnost a perspektivy hudebně-pedagogických doktorských**

- zvolené pohyby všichni postupně předvedou, učitel udržuje metrum, aby se zajistila plynulá návaznost pohybů;
- učitel pustí ukázkou a vyzve žáky, aby si představili, že jde právě o „jejich“ stroj; úkolem je po vyslechnutí ukázky popsat, jak tento stroj pracoval;
- žáci diskutují o tom, jak skladba skončí – co se stane se strojem, po diskusi seřadí vybrané pohyby od nejméně nápadných (nejmenších) po pohyby s větším rozsahem;
- vytvoří v prostoru stroj, přičemž se musí každý žák dotýkat částí těla jiného žáka, aby byl stoj „soudržný“;
- učitel rozdělí žákům čísla podle gradujících hudebních frází, postupně se každý žák přidává do celkového pohybu se svým gestem;
- žáci se snaží podle znějící hudby vystihnout gradaci svými pohyby, jejich zvolený pohyb se může v návaznosti na gradaci v hudbě modifikovat a sám zvětšovat (např. k pažení se přidá i druhá ruka, úklon hlavy přejde do úklonu trupu apod.);
- před „katastrofou“ na konci skladby dojde 2x ke štronzovitému zastavení, zahrnutí stroje;
- pro větší efekt je možné zvolit jednotné oblečení (např. černé) v kombinaci s bílými rukavičkami zvýrazňujícími pohyb „součástek“. Po zvládnutí pohybu je možno rozdělit žáky na dvě skupiny a shlédnout akci jako představení.

studii v ČR a SR. Sympozium zahájila vedoucí katedry hudební výchovy PedF UK v Praze doc. MgA. J. Palkovská. Následně doc. PaedDr. M. Kodejška, CSc., z téhož pracoviště vzpomenu na již zmínovaného zakladatele konference a dále na doc. PhDr. F. Sedláka, CSc., hudebního pedagoga a psychologa, který by se letos dožil 95 let. Kodejška akcentoval nutnost propojení teoretické přípravy studentů pedagogických fakult s následným praktickým uplatněním v hodinách hudební výchovy. Jedná se o stále živou problematiku, která s sebou nese otázku, jak výchovně-vzdělávací proces současným žákům zatraktivnit a zároveň splnit mnohdy náročné cíle RVP. Dále pak poukázal na výhody, plynoucí ze spolupráce hudebních kateder jednotlivých fakult v rámci i mimo rámec ČR. Kodejška, jako pravidelný účastník mezinárodních hudebních sympózií

Uvědomujeme si, že zapojování hudebně pohybových aktivit je pouze jednou z možností, jak přivést žáky k aktivní účasti při hodinách hudební výchovy. Právě tyto činnosti však mohou ve spojení s poslechem zprostředkovat dětem skutečně intenzivní setkání s hudbou. —

Literatura

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání. Praha : VÚP, 2007.
HERDEN, J.; JENČKOVÁ, E; KOLÁŘ, J. *Hudba pro děti.* Praha : Karolinum, H+H, 1992.
HOLAS, M. *Hudební pedagogika.* Praha : AMU a ERMAT, 2004.
JENČKOVÁ, E. *Hudba a pohyb ve škole.* Hradec Králové : ORLICE, 2002.
KULHÁNKOVÁ, E. *Hudebně pohybová výchova. Metodická příručka pro hudební výchovu ve škole.* Praha : Portál, 2007.
POLEDŇÁK, I.; BUDÍK, J. *Hudba – škola – zítřek. Projekt modernizace pojetí a osnov hudební výchovy na ZDŠ.* Praha – Bratislava : Editio Supraphon, 1969.
VACKOVÁ, L. *Aktuální pojetí hudební výchovy na II. stupni ZŠ v souvislostech RVP.* (Diplomová práce). Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2009.

EAS, je obeznámen s nejpalcivějšími problémy oboru, se kterými se evropští učitelé hudby potýkají. Správnou cestu pro hudební výchovu spatřuje hlavně v aktivní a neustávající diskusi.¹

Další příspěvky se úzce soustředily na doktorská studia a jejich specifika. Doc. PaedDr. M. Slavíková, CSc., ze Západočeské univerzity v Plzni provedla srovnání studií nabízených v rámci českých pedagogických fakult. Vybrané aspekty doktorských studií ve Slovenské republice přiblížili doc. MgA. I. Medňanská, Ph.D., z Prešovské

¹ Proto také podnítl vznik *Všegrádského hudebního týmu*, jehož členy jsou zástupci Česka, Slovenska, Polska a Maďarska – států střední Evropy, jejichž problematičké otázky v oboru jsou často obdobné a dá se tak v případných diskusích dosáhnout maximálně pozitivních výsledků.

univerzity a prof. PaedDr. M. Pazúrik, CSc., z Univerzity Mateja Bela v Banské Bystrici (dále jen UMB). Medňanská vyzdvihla význam těch doktorandských prací, které se zabývají hudebně-pedagogickým výzkumem, který, jak také zmiňuje i ve své publikaci², nemá zatím na Slovensku pevné institucionální zázemí. Pazúrik přiblížil studentské doktorandské konference konané v B. Bystrici a reflektoval možnosti uplatnění badatelských výstupů těchto studentů, zvláště pak v odborných časopisech jako jsou slovenské *Múzy v škole* či česká *Hudební výchova*.

První příspěvkový blok uzavřelo téma **evropských studentských fór**. O své osobní zkušenosti z účasti na nich se podělili Mgr. V. Kačkovičová z Univerzity Konstantína Filozofa v Nitře (dále UKF), PhDr. O. Konopa a Mgr. J. Lojdová z Univerzity Karlovy v Praze (dále UK). Jednalo se o Evropské doktorandské fórum v Gdaňsku, Evropské fórum vysokoškolské mládeže v Římě a Světové setkání mládeže v Tallinu. Zejména mobilita umožňuje spoluvytvářet mezinárodní pracovní týmy a získávat tak neocenitelné zkušenosti ve svém oboru.

Druhý blok konference nesl téma **současných potřeb všeobecného hudebního vzdělávání z hlediska uplatňování pedagogické reformy**. Zde se hovořilo především o důsledcích zavedení RVP a aplikaci ŠVP.³ Mgr. K. Goliášová z UMB v Banské Bystrici přednesla výsledky empirického výzkumu, který dotazníkovým šetřením zkoumal ŠVP na vybraných českých a slovenských ZUŠ (Žilinský kraj), a to z pohledu pedagogů, kteří vyučují předmět hudební nauka a další kolektivní předměty. Mgr. J. Stolleová z Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem se zaměřila na základní školy s rozšířenou výukou hudební výchovy⁴ a poukázala na faktické změny ve výukovém modelu, ke kterým došlo se zavedením RVP. S novou metodou v rozvíjení klíčových kompetencí seznámila posluchače Mgr. M. Štaffová z UK v Praze – představila výukovou metodu CLIL (Content and Language Integrated Learning), která poutavým způsobem uplatňuje mezipředmětové vztahy, v tomto případě hudební výchovy a anglického jazyka. Metoda využívá

² Medňanská, I. *Systematika hudobnej pedagogiky*. Prešov : Prešovská univerzita, 2010, s. 6.

³ V současné době MŠMT zvažuje návrat osnov, které by opět zajistily standardní učivo závazné pro výuku, z důvodu testování úrovně vzdělávání žáků 5. a 9. tříd.

⁴ Tento druh ZŠ založil v roce 1966 profesor Ladislav Daniel. První zřízená ZŠ s RVHV byla v Olomouci. Od té doby se hovoří o tzv. olomouckém modelu, kterým se později nechala inspirovat řada dalších ZŠ RVHV.

multimediálních technologií (interaktivní tabule) a podporuje aktivitu žáků a komunikaci mezi nimi. Štaffová demonstrovala využití CLIL na svém projektu *Instruments of Symphony Orchestra (Nástroje symfonického orchestru)*. Tematický blok uzavřel PaedDr. J. Prechal, předseda Společnosti pro HV, působící na ZŠ a ZUŠ v Liberci a na UJEP v Ústí nad Labem. Příspěvek nazvaný *Nastává čas bit na poplach*⁵ měl upozornit na závažné nedostatky, které s sebou přineslo zavedení RVP. Jako nejproblematictější vidí Prechal fakt, že se školám otevřel prostor pro vlastní interpretaci RVP, která v důsledku vede k rušení hudební výchovy jako samostatného předmětu v 8. a 9. ročníku ZŠ.

Třetí blok sympózia obsahoval dva tematické okruhy, a sice **hlasovou výchovu jako základ rozvoje hudebnosti dítěte a uplatnění multimédií v HV**. PaedDr. M. Zahatlanová z UKF v Nitře představila výsledky průzkumu, který zjišťoval vztah dětí k lidovým písním a úroveň jejich znalostí folklóru na třech ZŠ v oblasti slovenské Drotárie. Výsledky potvrdily předpoklad, že žáci navštěvující vesnickou ZŠ vykazují obecně pevnější pouto a širší znalosti v oblasti regionálního hudebního folklóru, než žáci navštěvující městskou ZŠ. O hlasové výchově realizované prostřednictvím školního pěveckého sboru pojednala Mgr. M. Spiritová z UK v Praze, která v současné době pracuje na didaktickém zpracování koncepce pěveckých sborů na gymnáziích. Inovativní metody vyučování zpěvu v hodinách hudební výchovy na ZŠ přiblížil příspěvek PhDr. T. Ladiverové z Žilinské univerzity, ve kterém poukázala na funkční propojení zpěvu s jinými aktivitami (pohyb, gestika, mimika), kde zpěv je prostředkem k vyšším formám aktivní činnosti a myšlení žáků. Téma multimédií v hudebním vzdělávání prezentoval Ing. J. Musil, zástupce firmy Disk, zabývající se distribucí výukových softwarů do škol.⁶

Další blok byl věnován tématu **současných potřeb všeobecného hudebního vzdělávání z hlediska utváření instrumentálních dovedností žáků**. Mgr. M. Bátor, DiS., z Ostravské univerzity v Ostravě (dále jen OU) představil možnosti pedagogického využití hry na elektrickou kytaru, zaměřených na SŠ. Na výuku v ZUŠ a konzervatořích byl orientovaný příspěvek Mgr. art. B. Pavlovičové z KU v Ružomberku, která akcentovala historicky

⁵ Blíže viz www.renetamusic.cz/texty/j_prechal02.pdf

⁶ Brněnská katedra hudební výchovy PdF MU provedla v letech 2010–2011 dva rozsáhlé výzkumy o využití multimediálních technologií v hudební výchově na ZŠ a SŠ v České republice, jejichž výsledky jsou zveřejněny na: <http://www.katedrahudebnivychovy.estranky.cz/clanky/elektronicky-casopis.html>.

poučenou interpretaci při výuce hry na nástroj. Mgr. L. Hederová z UMB přinesla zajímavé poznatky ze dvou stupňů (primárního a sekundárního) škol ve Finsku a konstatovala vysokou úroveň instrumentální hry finských žáků. Na činnosti instrumentální a poslechové začala svůj příspěvek Mgr. P. Olšarová z OU, která poukázala na potenci práce se symfonickou básní Vltava.

Předposlední krátký blok byl zaměřen na **současné potřeby všeobecného hudebního vzdělávání z hlediska utváření hudebně pohybových dovedností žáků**. Vystoupila v něm Mgr. et Mgr. L. Vacková z UK, která pohovořila o možnostech pohybové výchovy žáků na 2. stupni ZŠ, s praktickými ukázkami, inspirovanými prvky eurytmie É. Jaques-Dalcrozeho.

Poslední konferenční blok doplnil téma **současných potřeb všeobecného hudebního vzdělávání o hledisko hudebně poslechových činností a propojených aktivit**. PhDr. J. Jiříčková, Ph.D., ze ZUŠ v Mladé Boleslavi představila švýcarskou kreativní zvukovou hru *Creafon*, která i méně muzikální žáky motivuje ke spontánní práci se zvuky. Mgr. A. Najsrová z OU prezentovala analýzu využití duchovní hudby v poslechových činnostech v učebnici Hudební výchova pro gymnázia kolektivitu autorů A. Charalambidise, Z. Císaře, L. Hurníka. Mgr. J. Schwarz, DiS. z OU pojednal o problematice popularizace hudby na základě sledování filmů s hudební i nehudební tematikou. S posledním příspěvkem vystoupila Mgr. M. Šebová z UMB. Představila v něm projekt dětského hudebního divadla „Múdry Maľko a blázní“ autora Bela Felixe. Prof. B. Felix z UMB, který celý blok moderoval, má na Slovensku právě v této oblasti významné zásluhy – není mnoho skladatelů, kteří dokážou spojit umění s edukací takovým způsobem, který děti těší.

Dva konferenční bloky proběhly formou souběžné prezentace projektů některých účastníků, při níž bylo možné se podle svého vlastního zájmu seznámit s nejrůznějšími náměty v praxi hudební výchovy. Blok vhodně prezentoval inovativní koncepci a trendy, jako např. školní projektové hry, hudební schopnosti dětí, hudební preference a postoje dětí a rodičů, dovednosti pedagogů s notografickými a hudebně vzdělávacími programy ad.

Doktorandská konference přinesla mnoho zajímavých teoretických i praktických podnětů, se kterými se zájemci budou moci blíže seznámit v připravovaném sborníku.

ZDENĚK ZAHRADNÍK A JEHO OPERA POPELKA

Lenka Příbylová

Zdeněk Zahradník (*1936) náleží k významným představitelům současné skladatelské generace. Je typem všestranného a velmi aktivního hudebníka. Jedním z jeho tvůrčích počínů nedávných dnů byla premiéra obnoveného nastudování opery *Popelka*, opery pro děti i dospělé, v Praze dne 6. listopadu 2011.

Po absolutoriu hudební fakulty AMU v Praze působil Z. Zahradník na různých místech, věnoval se pedagogické práci na Lidové konzervatoři v Praze (dnes Konzervatoř Jaroslava Ježka) či na Pražské konzervatoři. V roce 1969 se stal hudebním režisérem v gramofonové redakci Supraphonu, dále dramaturgem a posléze vedoucím redakce vážné hudby. Řada jeho špičkových nahrávek získala i mezinárodní ocenění. Nadále se velmi aktivně věnuje též hudebně organizátorské činnosti, v současné době je předsedou Společnosti českých skladatelů Praha (člena Asociace hudebních umělců a vědců).

Kompoziční jazyk Z. Zahradníka prošel řadou vývojových proměn, v raném období tvorby upřednostňoval romantické inspirace, vedle neoklasicistních principů směřoval až k dodekafonii, nechal se inspirovat hudbou Orientu, své místo nalézají v jeho tvorbě též folklorní vlivy. Zahradníkova tvorba je velmi rozsáhlá, je autorem množství komorních, symfonických i vokálních skladeb. Jeho velkou zálibou je uplatnění spojení hudby a mluveného slova. Toto specifické zaujetí skladatele přivedlo až k tvorbě melodramu. Vždy si vybírá obsahově kvalitní básnické předlohy, k jeho oblíbeným autorům náleží zejména K. H. Máchu. V komponistově obsáhlé melodramatické tvorbě dnes nalezneme již téměř dvě desítky tvůrčích titulů, jsou zde zastoupena obsáhlá díla celovečerního rozsahu, ale i skladby drobnějšího typu v převažujícím cyklickém uspořádání.

Důležitou pozici v Zahradníkovi tvorbě představuje také tvorba pro děti, příkladně již v roce 1961 zkomponoval malou suitu lidových písní pro dětský sbor a klavír s názvem *Sluníčko vychází*. K oblíbeným námětům dětského světa nezbytně náleží pohádka *Popelka*, jímavý příběh s inspirativně kladným koncem, s vítězstvím dobra nad zlem. Ostatně záměr zkomponovat skladbu pro děti si skladatel ve své myšlence hýčkal již brzy po ukončení studií na HAMU v roce 1958. Básníka K. Bednáře



Jana Freudlová a Dana Liptáková jako sestry Háta a Agáta, v pozadí Pavla Vejmelková v roli Popelky

požádal o vytvoření libreta k opeře *Popelka*, ale započatou práci na *Popelce* v brzy přerušil a vrátil se k ní až v roce 2005, kdy po revizi dosud zkomponovaných hudebních ploch vznikla *Popelka* jako scénický melodram. Ostatně, kde od dob Z. Fibicha nacházíme v české tvorbě scénický melodram? Nesporně i uvedení této verze by bylo dnes přínosnou zkušeností. Avšak autor své dílo opětovně přepracoval a vytvořil kombinovaný útvar, operu s melodramatickými rolemi. První scénická realizace této verze byla provedena v roce 2007 ve skladatelově rodné Lomnici nad Popelkou, premiéra obnoveného nastudování se uskutečnila, jak bylo již uvedeno výše, 6. listopadu roku 2011 v pražském Divadle Na Prádle.

V režii Anny, Dušana a Filipa Müllerových (Divadelní soubor při T. J. Sokol Lázně Toušeň) se při představení prezentovali profesionální i amatérští účinkující, dominoval zde cit pro ztvárnění rozdílné psychologie postav, smysl pro vtip, komiku a nadsázku. Představení sám hudebně nastudoval a řídil Z. Zahradník. Více než jednu hodinu trávající dílo bylo postaveno nejen na kontrastu zpívaných a mluvených rolí, ale i na kompoziční specifikaci jednotlivých postav, které typově sice opisují hlavní dějovou osu známé pohádky, příběh však ve svých detailech není zcela totožný; šťastné závěrečné rozuzlení s neodmyslitelným zkoušením střevíčku samozřejmě

zůstává. Mezzosopranistka Nadia Ladkany obdařila svou roli královny temnou hlasovou dramatičností a hereckou dominantností. Tradičně dějově vedoucí dvojici *Popelky* a prince velmi sugestivně a herecky sympatiicky ztvárnili Pavla Vejmelková a Karel Jakubů. Pěvecky velmi obtížný part *Popelky* byl vybaven intonačně náročnou melodickou linkou, opřenou o novodobě vystavěnou harmonii, naproti tomu vokální part prince zaujal melodickou šíří a líbeznou zpěvností. Roli hofmistra s vokálním projevem spíše deklamačního charakteru herecky mistrovsky ztvárnil Filip Sychra. Představitel melodramatických rolí, Jana Freudlová a Dana Liptáková, dějově *Popelčiny* panovačné sestry Háta a Agáta, i Luboš Jakub v postavě šaška, členové již citovaného Divadelního souboru při T. J. Sokol Lázně Toušeň, své role až maličko „přehrávali“, ale vybavili je citem pro dějový kontrast, souzněním s náladou hudby a velmi sympatiicky strhující komikou. Dějový příběh optimálně pěvecky i herecky dokresloval dětský soubor v roli holoubků, vesnických chlapců a dívek. Prezentovali se zde studenti hudebních tříd Gymnázia J. Nerudy v Praze a Gymnázia J. S. Machara z Brandýsa nad Labem. Snově pohádkovou atmosféru dokreslila mladička Sofie Filippi v něžném baletním sóle „holoubka“. Hudební složku skladatel

velmi moudře svěřil nástrojovému obsazení nonetu, konkrétně v obsazení Českého noneta. Z. Zahradník ve své hudbě maximálně výtěžil z moderně zvukomalebných možností a kontrastů kompozičních stránek, uplatnil zde netradiční harmonické souzvučky, kontrastní melodický náboj, barevně imitační techniku a rytmické bohatství. Konkrétně jmenujme příkladně melodicky líbeznou hudbu plesového tance ze čtvrtého obrazu či kompoziční nápaditost předešlé ke druhé části opery. Mistrovsky hrající členové Českého noneta podtrhli

v barevnosti partů svých nástrojů jednotlivé dějové obrazy, citujme příkladně něžnou *Popelčinu* píseň „pro čekanku“, doprovázenou smyčcovými nástroji a flétnou, následně hobojem.

Obnovená premiéra *Zahradníkova Popelky* se setkala s velkým ohlasem publika v plně obsazeném divadelním sále. Skladba typu kombinované formy přinesla evidentně radost a celkové obohacení nejen pro posluchače, ale i pro účinkující. Bezpečně se zde jednalo o skladbu posluchačsky dobře uchopitelnou pro publikum

dětské i pro posluchače starší věkové kategorie; se skladbami tohoto typu se setkáváme jen výjimečně. Bezděky se zde nabízí otázka možnosti dalšího provedení, spojení s výkladem v duchu výchovného koncertu, prezentace symboliky nástrojové zvukomalby, charakteristika postav a podobně. Věřme, že toto vše se podaří uskutečnit a přejme závěrem *Zahradníkovi Popelce* úspěšnou budoucnost.

BENEFIČNÍ KONCERTY STUDENTŮ ZPĚVU NA PEDAGOGICKÉ FAKULTĚ

V rámci svého studia na Pedagogické fakultě ZČU v Plzni se několik studentek rozhodlo začít pořádat benefiční koncerty. Impulsů pro vznik této myšlenky bylo hned několik. Prvním a pravděpodobně nejzákladnějším z nich byly stále se zvyšující snahy vedení některých pedagogických fakult o utlumení uměleckých oborů vzhledem k jejich finanční náročnosti, tedy i oboru zpěv. Určité zviditelnění těchto oborů se zdálo jako vhodný prostředek pro to, aby se na tuto problematiku začalo názírat z trochu jiného úhlu pohledu.

Dalším důvodem pro pořádání koncertů byla snaha studentek o získání většího množství praktických hudebních zkušeností. Tato praxe je totiž pro budoucího učitele, který má například na základní umělecké škole učit děti zpívat a veřejně vystupovat, nesporně cenná. Navíc má zák bezpochyby větší důvěru v profesní schopnosti učitele, který zpěv nejen vyučuje, ale také prakticky provozuje (ať už koncertně či jevištně). Kromě zkušeností pěveckých se však mohou učitelé hudební výchovy či zpěvu jistě hodit taktéž manažerské zkušenosti se samotným organizováním koncertu, zahrnující nasmlouvání prostor a termínu koncertu, výběr a nazkoušení repertoáru, dramaturgii programu, domluvu případných hostů, propagaci koncertu a další.

Tyto důvody souvisejí s pořádáním koncertů jako takových; důvod pro pořádání *benefičních* koncertů je jasný – pomoci těm, kteří to potřebují. Volba instituce nebyla, vzhledem k mateřské fakultě studentek, příliš složitá. Padla na Kojenecký ústav s dětským domovem v Plzni, který se snaží vychovávat další generace. Úkol je to velmi nelehký, obzvláště v současné

době, kdy se vedou kontroverzní debaty o samotné existenci těchto zařízení. Avšak ať je již názor na tuto problematiku jakýkoliv, je nesporné, že finanční podpora je velmi důležitá.

Jako prostory pro koncerty posloužily kostely, neboť zde nebylo většinou třeba platit vysoké pronájmy a částka pro Kojenecký ústav se tak nemusela snižovat. Repertoár koncertů byl volen s ohledem na tyto specifické prostory. Skládal se tedy především z duchovní hudby – duchovních písní, árií z oratorií aj.

Výzkum

Abychom repertoár co nejvíce přizpůsobili našim posluchačům, rozhodli jsme se je poznat prostřednictvím výzkumu a zjistit, jaké skladby se jim nejvíce líbí. Využili jsme k tomu dotazníkovou metodu, v níž jsme se zaměřili na:

- věk a pohlaví posluchačů;
- preference skladeb v cizím či mateřském jazyce;
- oblíbené tempo interpretovaných skladeb;
- charakter interpretovaných skladeb (duchovní či světské).

Tyto nestandardizované dotazníky jsme rozdávali společně s programem při čtyřech benefičních koncertech. Dotazníky byly jazykově přizpůsobeny i pro zahraniční (německy, anglicky a rusky mluvící) posluchače a obsahovaly též prostor pro připomínky posluchačů k repertoáru, organizaci koncertu atd.

Základní soubor tvořili posluchači námi pořádaných benefičních koncertů. Výběrový

soubor pak tvořilo celkem 111 respondentů, kteří navštívili v dubnu až srpnu roku 2011 koncerty v Plzni, Praze, Karlových Varech a Mariánských Lázních. Návratnost dotazníků činila 54%.

Z našeho výzkumu vyplynulo, že návštěvníky benefičních koncertů jsou s velkou převahou ženy ve věku nejčastěji 41 až 55 let. Na jazyce interpretovaných skladeb posluchačům většinou příliš nezáleží, případně upřednostňují skladby v originálním jazyce. Mají na koncertě rádi vyrovnaný poměr skladeb v rychlejších a v pomalejších tempu a taktéž vyrovnaný poměr skladeb duchovních a světských.

Závěrem

Celkem jsme do dnešního dne uspořádali již devět benefičních koncertů v různých místech západních a středních Čech, konkrétně v Plzni, v Karlových Varech, Mariánských Lázních, v Praze na Malé Straně a také na Vyšehradě. V nedávné době jsme se připravovali na koncerty adventní a vánoční a pokusili se získat další prostředky pro Kojenecký ústav s dětským domovem v Plzni a nadále reprezentovat Západočeskou univerzitu v Plzni. Současně budeme pokračovat ve výzkumu, aby námi získané hodnoty byly co nejvíce vypovídající.

Monika Vašíčková,
studentka PedF ZČU v Plzni

SOUDOBA HUDBA VE ŠKOLE? ZKUSTE PROJEKT NUBERG!

Mladý a dynamický pražský orchestr Berg již pátou sezónu organizuje skladatelskou soutěž s názvem Nuberg. Jedná se o veřejné hlasování o esteticky nejhodnotnější skladbu několika mladých autorů. Součástí projektu je i akce „Nuberg do škol“, kdy se do hlasování zapojují žáci a studenti hudební výchovy. O tom, proč se soutěž koná, jsem si povídala s manažerkou projektu Kateřinou Košťálovou.

Katko, než si povíme o Nubergu, mohla bys představit trochu více orchestr Berg? Většina lidí jen ví, že je velmi originální a že jeho láskou je soudobá hudba.

Orchestr Berg je především těleso mladých hudebníků, které je v Česku výjimečné právě svým výhradním zaměřením na novou hudbu a posláním osmělovat veřejnost pro tento druh hudby a ukázat, že není třeba se jí bát. Už deset let tak čeří stojaté vody takzvané vážné hudby a přináší netradiční projekty, propojuje novou hudbu s dalšími druhy umění (s moderním tancem, videoartem apod). Své projekty navíc pořádá v neobvyklých prostorách. Večer s Bergem tak můžete prožít například v bývalé čističce odpadních vod, v Paláci Elektrických podniků nebo v synagoze.

Orchestr pořádá i skladatelskou soutěž Nuberg. Co je její podstatou?

Je to způsob, jak přilákat zajímavou cestou širší veřejnost k soudobé hudbě. Většinou lidé se soudobé hudby ostýchají, mají z ní strach, a my se jim snažíme jít naproti. V rámci Nubergu, hlasovací soutěže o nejuspěšnější novinku mladých českých skladatelů, se každý může zapojit pěkně z domova. Soutěžní kousky objednal a v rámci své sezóny premiéroval právě orchestr Berg. Kvalitní live nahrávky soutěžních skladeb přímo z premiéry jsou dostupné na speciálním CD a hlavně – je možné si je pohodlně poslechnout online na adrese www.nuberg.cz. Hlasovat tak může úplně každý, letos začínáme už 1. 1. 2012. Všechny hlasy navíc slosujeme o ceny, které jsou prozatím překvapením. Projekt samozřejmě také podporuje samotné skladatele, kteří dostávají možnost realizovat nápady v praxi, slyšet své skladby provedené profesionálním orchestrem, mít

je nahané na CD a především – získají cennou zpětnou vazbu od posluchačů.

A co Nuberg na školách? A soudobá hudba obecně?

Orchestr Berg pořádá stejně jako všechna zavedenější tělesa představení pro děti. Spolupráci se školami v rámci výuky se ale orchestr rozhodl věnovat právě v rámci zmíněné soutěže Nuberg. V loňském roce se do projektu zapojily vybrané základní a střední školy z celé republiky. Řada dětí a studentů se tak setkala s novou hudbou vůbec poprvé, a to je pro nás důkazem, že má projekt smysl. Výsledkem bylo téměř 300 hlasů a spousta reakcí přímo od dětí a studentů, ze kterých jsme měli velkou radost. Zapojit se může kdokoli z pedagogů se svou třídou, stačí nás kontaktovat a my pošleme nahrávky a informace.

Je velká škoda, že soudobá hudba v hudební výuce většinou úplně chybí, a to mnohdy jen proto, že si s ní učitelé nevědí rady. V rámci Nubergu se proto snažíme učitelům podat pomocnou ruku. K soutěžním skladbám proto dáváme k dispozici pracovní listy, kde mohou učitelé najít inspiraci. Kromě informací ke skladbám a zajímavostí najdou v listech nápady na nejrůznější aktivity. Listy budou ke stažení na soutěžním webu.

Kteří autoři mohou oslovit mladé posluchače letos?

Jako každý rok soutěží šest mladých českých skladatelů. Letos jsou to Roman Pallas, Jan Trojan, Michal Nejtek, Jan Dušek, Jana Vöröšová a Ondřej Štochl. Skladatele orchestr vybírá vždy po svědomitém průzkumu mezi mladými talenty a po poradě s významnými skladatelskými osobnostmi v Česku. Klíčovými kritérii je především talent a umělecká osobitost.

Čím jsou vybrané soutěžní skladby zajímavé?

Každá reflektuje samozřejmě něco jiného. Především ale osobnost autora. Složení je tak velmi pestré, od odlehčeného valčíku přes hudbu k němému filmu, až po zhubebně japonských haiku. Skladatelé také využili řadu zajímavých technik a nástrojů. Ušlyšíme tak například violon, mnoho asijských bicích nástrojů, obyčejné pískání, husí krky a v jedné ze skladeb dokonce

šustění papíru od baget. Každý si tak může najít to, co ho nejvíce osloví.

Soutěž se koná již popáté. Jaké máte výsledky? Něco vás potěšilo? Zklamalo?

Jsme rádi, že se daří Nuberg dostávat více do povědomí veřejnosti. Jde to pomalu a chce to hodně trpělivosti. Ale máme radost z každého hlasu a nadšeného komentáře. Každý rok se do hlasování zapojuje více lidí a také si Nubergu začínají všimnout média. Tak doufáme, že se soutěži bude dařit i dál.

Chystáte letos v rámci soutěže nějaké novinky?

Ano, soutěž Nuberg letos rozšiřujeme o zajímavé doprovodné akce. Jednou z nich je poslechová výstava v Městské knihovně v Praze, která bude v Ústřední pobočce během celého ledna 2012. Návštěvníci knihovny si budou moci na panelech poslechnout soutěžní skladby, prohlédnout fotografie skladatelů od Johany Kratochvílové a přečíst zajímavé informace.

Kromě výstavy jsme také v Hudebním oddělení Ústřední pobočky městské knihovny v Praze připravili pro veřejnost dvě setkání se skladateli. Večery bude moderovat Pavel Trojan ml. Všechny doprovodné akce jsou zdarma. Pro aktuální informace je nejlepší sledovat již zmíněný soutěžní web.

A víze do budoucna?

Chceme soutěž rozšiřovat mimo Prahu, rozvinout dál spolupráci se školami a Nuberg dostat i k zahraničnímu publiku. Letos se do soutěže zapojí některá Česká centra, a tak doufáme, že se pro Nuberg a mladé české skladatele otevřou v zahraničí vrátka.

Katko, držíme palce. Doufám, že v některých z dalších čísel nás seznámíš s výsledky. Přejeme pevné nervy a radost z fungujícího projektu. Děkuji za rozhovor.

*S Kateřinou Košťálovou si povídala
Martina Spiritová*

O LIDOVÉ PÍSNÍ V TVORBĚ ČESKÝCH SKLADATELŮ

Leona Saláková

Zájemci o tradice a folklor jistě nenechají bez povšimnutí monografii *Lidová píseň a sborová tvorba*, která byla vydána v Praze v roce 2010 v nakladatelství Karolinum. Vysokoškolský pedagog Stanislav Pecháček v ní shrnuje dosavadní výsledky svého teoretického zkoumání i praktické sbormistrovské činnosti. V předmluvě autor předesílá, že lidová hudba a folklor stojí v dnešní době na okraji zájmu, což souvisí s úpadkem rodinného zpěvu a s rozporuplnou úrovní hudební výchovy ve školách. Dříve byla vazba k tradicím samozřejmou součástí výchovy v rodině. O to více je kladen nárok na učitele hudební výchovy, aby své svěřence vedli k vědomí a poznání vlastních kořenů. Velkou šancí autor také spatřuje v pěveckých sborech, kde se mohou děti s lidovými písněmi nejen seznámit, ale také k nim získat vztah. Logicky nejužší sepětí s lidovou hudbou poskytují folklorní soubory, které však jsou velmi úzkoprofilovou skupinou.

Knihla je rozdělena do tří obsáhlých kapitol. První kapitolou nazvanou *Lidová píseň v životě české společnosti* otvírá fenomén sběratelství lidových písní. Pecháček zmiňuje desítky sběratelů i názvy jejich nejvýznamnějších sbírek. Chronologické uspořádání údajů od přelomu 18. a 19. století až do současnosti působí přehledně a uceleně. Obsírně je zpracovaná podkapitola o formách druhotné existence lidových písní. Úpravy lidové písně v jednohlasech s doprovodem, instrumentální aranžmá, zpracování folklorních témat v artificiální hudbě, existence zlidovělé písně (tzv. lidovky) a folkové hudby jsou doloženy mnoha příklady i s notovými ukázkami. Lidová píseň je ideálním zdrojem také pro nejrůznější typy didaktických činností, pro učebnice intonace, taktování, metodiku nácviku vokálních skladeb a improvizaci klavírního doprovodu lidových písní.

Mezi lidové písně se ústním předáváním, rozšířením a s tím spojenou oblibou často řadí také písně zlidovělé. Původně umělé písně mají svého konkrétního autora, někdy se však autorství lze dopátrat obtížně. Pecháček to dokládá historií určování autorství u konkrétních písní. Zvlášť zmiňuje ideově ovlivněné písně vzniklé po roce 1948. Uvedené příklady s podbízivými ideologickými texty působí až tragikomicky.

Neznalí lidé někdy ztotožňují lidovou píseň s tzv. lidovkou (také „dechovkou“), esteticky pokleslou písní, vyhledávanou jako hudební podklad pro tanec valčíku či polky. Pecháček zdůvodňuje kýčovitost lidovky charakteristikou pro ni typických hudebně výrazových

prostředků a podává podrobnější informace o jejich nejvýznamnějších skladatelích. Lidová píseň je zdrojem inspirace také pro folkovou hudbu a neofolklorismus v artificiální hudbě. Jako velmi přínosný vnímám exkurz do historie tohoto pojmu, nechybí ani jména skladatelů, kteří v tomto stylu tvořili. První kapitolu uzavírá objasnění a vývoj pojmů „folklor“ a „folkloristika“ a velice cenný přehled české odborné literatury zabývající se tímto fenoménem.

Druhá kapitola se věnuje sborovým úpravám lidových písní. Vzhledem k rozsáhlosti hudebního materiálu se Pecháček omezuje pouze na úpravy pro dětské a ženské hlasy. V úvodu se čtenář v kostce seznamuje s historií aranžmá od 19. století do současnosti. Různé typy přístupů k úpravám lidových písní dokládá Pecháček na podrobnějších analýzách z díla Antonína Tučapského, Otmara Máchy, Jana Málka, Jindřicha Felda a Petra Ebena. Vybrané písně jsou metodicky vhodně zvoleny právě pro odlišnost jejich zpracování. Nebezpečí hudebních analýz se mimo jiné skrývá v jejich suhopárnosti, zvlášť pro běžného čtenáře. Pecháček se toho vyvaroval bohatým slovníkem a konkrétními hudebními ukázkami, dokládajícími předložená tvrzení. Na konci každé analýzy shrnuje typické znaky skladebního přístupu daného autora k lidovým písním.

I těžiště třetí kapitoly spočívá v analýzách sborových skladeb, tentokrát autorských děl, která nepřejímají melodii, ale pouze text a případně hudebně vyjadřovací prostředky typické pro lidovou hudbu. Analytické části

opět předchází historický vývoj, přičemž upoutá Pecháčkov zjištění, že tvorba českých skladatelů na lidové texty pro ženské sbory se objevuje až v závěru 19. století, a to ještě pouze ojediněle. Podrobný pohled upírá Pecháček na tvorbu Jaroslava Kříčky, Zdeňka Lukáše, Jiřího Laburdy, Zdeňka Šestáka a Ctirada Kohoutka. Za zvlášť přínosnou považují analýzu Kohoutkových Skalických zvonů, ve které se prolínají atonální, dodekafonní a seriální prvky v symbióze s tradičními kompozičními technikami období renesance a inspirací gregoriánským chorálem.

Předložená publikace Stanislava Pecháčka je cenná z několika pohledů. Přináší přehled historického vývoje lidové písně, nastiňuje možnosti jejího využití v praxi, definuje pojmy spojené s folkloristikou. Shromážděný materiál z dostupné literatury autor přehledně uspořádává a uvádí do souvislostí. K hudebním analýzám přistupuje Pecháček z nadhledu a vyzvedává originální prvky, kterými je analyzované dílo jedinečné. Jazyk publikace je odborný, avšak ne na úkor čtivosti. Bohatost slovníku dokládá autorovo pevné zakotvení v jazyce i stylistice. K atraktivnosti přispívá množství notových ukázek. Knihu jistě ocení nejen pedagogové a hudebníci, ale všichni, kteří mají k folkloru blízko.

Literatura

PECHÁČEK, S. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha: Karolinum, 2010. 317 s. ISBN 978-80-246-1830-2.



VÝROČÍ ROKU

VZPOMÍNKA NA RUDOLFA FIRKUŠNÉHO

Petra Bělohlávková

Úvodem mi dovoluji krátkou osobní vzpomínku. Týká se výjimečného koncertu, který se konal 6. října 1993 v brněnském Janáčkově divadle (v rámci mezinárodního festivalu Moravský podzim) a na němž jsem byla přítomna právě v době svých brněnských vysokoškolských studií. Hlavním protagonistou onoho koncertního večera, programově sestaveného výhradně z Janáčkových skladeb (*Sonáta I. X. 1905, Po zarostlém chodníčku, V mlhách, Capriccio pro klavír (levou ruku) a dechový ansámbl*), byl tehdy jednaosmdesátiletý klavírista Rudolf Firkušný. Měla jsem tenkrát společně se spolužáky místa v nejvyšších řadách hlediště, což nám mj. umožňovalo pohled na posluchačsky zcela zaplněný prostor operního domu. Každý z nás s napětím očekával zejména onu chvíli, kdy v rámci přednesu téměř kompletního Janáčkovy klavírního díla zazní některá ze skladeb, které nám byly osobně blízké. Zvláště pak ty, které bývaly, či právě byly v našem studijním repertoáru, neboť jsme je mohli uslyšet ve výsostné klavírní interpretaci člověka, kterého sám Janáček vyučoval a který bezpochyby pod Janáčkovým pedagogickým vedením jeho skladby také studoval.

Pro naprostou většinu posluchačů v hledišti to tenkrát bylo vůbec první „živé“ setkání s Firkušným (v roce 1948 se rozhodl k emigraci, v tehdejší Československu pak koncertoval až v roce 1990 v rámci Pražského jara) a zároveň šlo o setkání mimořádné a ohromující. Tehdy asi nikdo z nás posluchačů netušil, nebo si nepřipustil, že jsme zároveň svědky jednoho z posledních koncertních vystoupení tohoto fenomenálního klavíristy. (Rudolf Firkušný naposledy vystupoval v lednu 1994 a v červenci téhož roku, pouhých devět měsíců po brněnském vystoupení, zemřel).

Od onoho koncertu, který se do mého profesního života zapsal jako jeden z naprosto výjimečných a nezapomenutelných, uplynulo téměř dvacet let. Dodnes na něj vzpomínám s takřka posvátnou úctou – podobnou úctou, kterou může hudebník pociťovat, když má možnost slyšet dílo v autentické interpretaci samotného autora. Vzpomínka na Firkušného nabývá na aktuálnosti, neboť si v březnu tohoto roku připomeneme 100. výročí jeho narození.

Firkušného aktivní koncertní repertoár byl pozoruhodný především nevšední slohovou růzností interpretovaných skladeb. Zahrnoval díla barokních mistrů (J. S. Bacha), vídeňských

klasiků (W. A. Mozarta, L. van Beethovena), romantiků (F. Schuberta, R. Schumanna, F. Mendelssohna-Bartholdyho, F. Chopina, F. Liszta, J. Brahmsa) i díla skladatelů písničích na přelomu či v průběhu 20. století (C. Francka, S. Rachmaninova, C. Debussyho, M. Ravela, I. Stravinského, S. Prokofjeva, F. Poulenca, B. Bartóka, A. Schönberga, A. Weberna, O. Messiaena, S. Barbera). Ve větší míře se repertoárově zaměřoval na českou hudbu a její propagaci v zahraničí (Evropě, USA, Japonsku) – a to jak na hudbu klasicistních osobností (J. A. Bendy, J. L. Dusíka, J. V. Tomáška, J. V. H. Voříška), tak romantických mistrů (B. Smetany, A. Dvořáka). Především to však byla tvorba jeho přítele Bohuslava Martinů, jež mu premiéroval řadu klavírních skladeb, např. *Etudy a polky, Fantazie a toccata, Klavírní koncert č. 2 a Klavírní koncert č. 3*, který Martinů Firkušnému přímo dedikoval. Zásadní vliv pak na Firkušného měla tvorba Leoše Janáčka, největší brněnské hudební osobnosti doby jeho dětství a mládí.

Rudolf Firkušný byl nejmladším ze tří sourozenců (nejstarší bratr Leopold, zvaný Leoš, byl muzikologem, sestra Marie se věnovala uměleckému tanci). V poválečném roce 1915 zemřel Firkušného otec Rudolf, a tak byla matka Karla nucena přestěhovat se i s dětmi za prací z Napajedla do Brna. Její snaha maximálně podpořit výrazně se projevující hudební nadání malého Rudolfa vyústila v setkání s Leošem Janáčkem. Janáček podchytil Firkušného mimořádný talent a jako pětiletého jej doporučil ke studiu klavírní hry u Ludmily Tučkové (interpretky Janáčkovy *Sonáty I. X. 1905*) a poté u Růženy Kurzové. V pouhých sedmi letech byl Rudolf přijat k řádnému studiu klavírní hry na brněnské konzervatoři (paralelně navštěvoval obecnou školu, posléze gymnázium). Na konzervatoři zároveň studoval hudební teorii u Leoše Janáčka, klavír později u Viléma Kurze, a to jak v Brně, tak na mistrovské škole v Praze. V té době již koncertoval – v lednu 1923, tedy v necelých jedenácti letech, poprvé vystoupil s Českou filharmonií (Mozartův *Klavírní koncert D dur, Korunovační*), o tři roky později měl tři koncerty ve Vídni. Zúčastnil se klavírních kurzů Alfreda Cortota a Artura Schnabela. Ve třicátých letech koncertoval v Berlíně, Paříži, podnikl koncertní turné po Anglii a USA (s Rafaelem Kubelíkem

a Českou filharmonií provedli *Klavírní koncert č. 2* Bohuslava Martinů).

Pod vlivem válečných událostí odešel roku 1939 do Paříže a odtud do USA. V květnu 1946 koncertoval v rámci Pražského jara. V reakci na politickou situaci se roku 1948 rozhodl natrvalo usadit ve Spojených státech. Vyučoval na jedné z nejprestižnějších vysokých hudebních škol, americké Juilliard School. Koncertoval v Jižní, Střední i Severní Americe, Evropě, Asii i Austrálii. Byl častým sólistou světových orchestrů (New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Česká filharmonie aj.), spolupracoval také s řadou světových dirigentů (např. Rafaelem Kubelíkem, Dimitrijem Mitropoulosem, György Szélem, Eduardem van Beinumem, Zdeňkem Košlerem, Václavem Neumannem ad.) a sólistů (např. Gabrielou Beňačkovou aj.) Řada autorů věnovala Firkušnému svá díla, která on pak premiéroval (kromě zmiňovaného B. Martinů např. P. Bořkovec, O. Chlubna, V. Kaprálová aj.). Vytvořil také početný soubor zvukových nahrávek. Mezi nejceněnější z nich jistě patří zvukový záznam Dvořákova *Klavírního koncertu g moll* (vyd. Multisonic, 1993) nebo nahrávka téměř kompletního Janáčkovy klavírního díla (vyd. Deutsche Grammophon, 1997).

V plodném a tvořivém profesní životě mu byla oporou především jeho rodina – manželka Taťána, roz. Nevolová, dcera Veronika a syn Igor.

Závěrem mi dovoluji vrátit se opět k Janáčkově, resp. do doby, kdy Firkušný u Janáčka studoval. Jak se zmiňuje v jednom z rozhovorů, velmi si vážil nejen hudebního, ale i všeobecného vzdělání, jež mu Janáček poskytoval, a oceňoval velkou trpělivost, kterou mu jako malému chlapci téměř sedmdesátiletý Janáček věnoval. Popisuje, jak se k němu Janáček choval jako k dospělému, jak jej zval na premiéry svých oper *Káta Kabanová* (1921), *Příhody lišky Bystroušky* (1924), *Šárka* (1925), *Věc Makropulos* (1926). Snad i proto se rozhodl nést pochodeň hudby, kterou Janáček napsal.

Literatura:

ŠAFARÍK, J. *Rudolf Firkušný*. Brno: Universitas Masarykiana, 1994. ISBN 80-85834-10-3.
DUFFIE, B. *Pianist Rudolf Firkušný. A Conversation with Bruce Duffie*. [online]. Chicago: November 2, 1990. [cit. 21. 11. 2011]. <<http://www.bruceDuffie.com/firkusny.html>>.

Z HUDEBNÍCH VÝROČÍ (LEDEN–BŘEZEN 2012)

Petra Bělohlávková

1. 1. – Jaroslav Ježek, 70. výročí úmrtí českého skladatele a klavíristy (1906–1942)

2. 1. – František Xaver Brixi, 280. výročí narození českého skladatele a kapelníka (1732–1771)

5. 1. – Otakar Mařák, 140. výročí narození českého operního pěvce (1872–1939)

6. 1. – Alexandr Nikolajevič Skrjabin, 140. výročí narození ruského klavíristy a skladatele (1872–1915)

14. 1. – Zuzana Růžičková, 85. výročí narození české cembalistky a pedagožky (1927)

17. 1. – Jaroslav Zich, 100. výročí narození českého muzikologa, estetiky, skladatele, klavíristy a pedagoga (1912–2001); **Zdeněk Vím**, 60. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1952)

19. 1. – Otakar Trhlík, 90. výročí narození českého dirigenta a pedagoga (1922–2005)

23. 1. – Muzio Clementi, 260. výročí narození italského skladatele, klavíristy, pedagoga, hudebního nakladatele a výrobce klavírů (1752–1832; 10. 3. 1832–180. výročí úmrtí);

25. 1. – Milan Máša, 90. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1922–2003)

31. 1. – Jiří Srnka, 30. výročí úmrtí českého skladatele (zejména) filmové hudby (1907–1982)

1. 2. – Metoděj Janíček, 150. výročí narození českého kantora a hudebního skladatele (1862–1940)

7. 2. – František Škroup, 150. výročí úmrtí českého skladatele a dirigenta (1801–1862)

8. 2. – Zdeněk Zouhar, 85. výročí narození českého muzikologa, skladatele a pedagoga (1927)

9. 2. – Franz Anton Hoffmeister, 200. výročí úmrtí německého skladatele a vydavatele (1754–1812); **Miloš Štědroň**, 70. výročí narození českého muzikologa, skladatele a pedagoga (1942)

10. 2. – Pavel Klapil, 75. výročí narození českého muzikologa, skladatele a pedagoga (1937);

Brigita Šulcová, 75. výročí narození české operní pěvkyně a pedagožky (1937)

11. 2. – Rudolf Firkušný, 100. výročí narození českého klavíristy (1912–1994)

13. 2. – Karel Weis, 150. výročí narození českého skladatele, folkloristy a sběratel lidové písně (1862–1944); **Ivan Štraus**, 75. výročí narození českého houslisty a pedagoga (1937)

14. 2. – Milada Musilová, 100. výročí narození české operní pěvkyně a pedagožky (1912–1996);

Jan Hališka, 70. výročí narození českého violoncellisty a pedagoga (1942)

23. 2. – Ladislav Vycpálek, 130. výročí narození českého skladatele a knihovníka (1882–1969),

Karel Hron, 85. výročí narození českého varhaníka a pedagoga (1927)

29. 2. – Zdeněk Kožina, 80. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1932–1984)

4. 3. – **Zdeněk Chalabala**, 50. výročí úmrtí českého operního dirigenta (1899–1962); **Vladivoj Jankovský**, 90. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1922–2007)

5. 3. – Otakar Jeremiáš, 50. výročí úmrtí českého skladatele a dirigenta (1892–1962)

6. 3. – Rudolf Bernátík, 75. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1937)

10. 3. – Arthur Honegger, 120. výročí narození francouzského hudebního skladatele švýcarského původu (1892–1955)

11. 3. – Zdeněk Otava, 110. výročí narození českého operního pěvce a pedagoga (1902–1980)

12. 3. – Friedrich Kuhlau, 180. výročí úmrtí německého skladatele a klavíristy, působícího v Dánsku (1786–1832); **Jiří Traxler**, 100. výročí narození českého jazzového pianisty a skladatele (1912–2011)

13. 3. – Josef Rejcha, 260. výročí narození českého skladatele a violoncellisty, působícího v Německu (1752–1795)

15. 3. – Luigi Cherubini, 170. výročí úmrtí italského skladatele a hudebního pedagoga, působícího ve Francii (1760–1842)

19. 3. – Milan Kuna, 80. výročí narození českého muzikologa a publicisty (1932)

20. 3. – Jan Ladislav Dusík, 200. výročí úmrtí českého skladatele a klavírního virtuosa (1760–1812)

22. 3. – Otakar Ševčík, 160. výročí narození českého houslisty a hudebního pedagoga (1852–1934)

24. 3. – Václav Zitek, 90. výročí narození českého operního pěvce a pedagoga (1932)

25. 3. – Gabriela Beňačková, 65. výročí narození české sopranistky slovenského původu (1947)

28. 3. – Jaromír Vejvoda, 110. výročí narození českého skladatele a kapelníka (1902–1988)

30. 3. – Anna Barová, 80. výročí narození české operní pěvkyně a pedagožky (1932)

31. 3. – (Franz) Joseph Haydn, 280. výročí narození rakouského skladatele a kapelníka (1732–1809)



Rudolf Firkušný

11. února 1912, Napajedla–19. července 1994, Staatsbourg, USA

ABSTRACT

LOJDOVÁ, J.
World Music Forum in Tallinn

The author elaborates on the course and contents of the 4th World Forum on Music held in Tallinn, Estonia, under the patronage of the International Music Council, the European Music Council and the Estonian Music Council. The paper deals with areas that are, according to the author, key ones – students' initiatives and projects and new trends in music education in various countries around the world. It is a great challenge for all those who care about the future of Music Education and the development of children's musicality.

Key words:

children's musicality, Estonian Music Council, European Music Council, formal and informal music education, International Music Council, students' initiatives, Working Group Youth, world music forum, Youth Advisory Group.

Mgr. Jaroslava Lojdová, Department of Music, Faculty of Education, Charles University, Prague.

e-mail: jlojdova@centrum.cz

KONVALINKOVÁ, J.
Eurythmy as a Movement Art and a Teaching Subject of Waldorf Pedagogy – Part I

Eurythmy is a movement art, by its mean an individual should aspire after expression of his or her personality in relation to a character of a poetic or music piece. Helpful are characteristics, images or tuning of speech sounds, tones, intervals and music keys. A deep human spiritual experience can be reflected in a poetic or in a music piece.

Keywords:

Eurythmy, Waldorf pedagogy.

MgA. Jana Konvalinková, Ph.D., Department of Primary Education, Faculty of Education, Technical University of Liberec, Liberec.

e-mail: jana.konvalinkova@tul.cz

HONS, M.
Josef Bartoš – How to listen to music

“How to listen to music“ from 1916 is an interesting testimony educational and awareness activities Czech musicology during the First World War. The methodology of music, condensed into six tutorials, remarkably synthesizes two didactic and aesthetic counterparts – an analytical approach in the spirit of aesthetic formalism with interpretation along the lines of the so-called expressive aesthetics.

Keywords:

methodology of music, aesthetic formalism, expressive aesthetics.

Prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D., Music Department, Faculty of Education, J. E. Purkyně University, Ústí nad Labem.

e-mail: hons@hamu.cz

which quotes the Hussite chorale “Thou Who are God's Warriors” was spontaneously written to protest the occupation of Czechoslovakia by Soviet troops in August 1968. This work in its original form for band and its subsequent symphonic version was performed about seven thousand times in the 1970s and 1980s – not only because of its timely appeal, but also because of the excellence of Husa's music.

d) Other echoes of Czech music in America are somewhat surprising to native Czechs. As consequence of today's American efficient musicology and excellent performing arts, Americans have been exploring Czech music more and more deeply from their own point of view. One can meet them every day, doing research in Czech musical archives or libraries in Prague, Brno, or Kroměříž. They may be eager to introduce the first modern performance of an interesting, as yet undiscovered piece. Modern performances of the remarkable masses and the “Requiem Claudiae Imperatricis” of P. J. Rittler, thanks to J. Kite-Powell, premiered in Tallahassee, Florida, in the 1990s, rather than in Olomouc or Kroměříž where this Baroque composer of the 17th century lived and left his manuscripts. The conference and festival “Dvořák in Boston” included first performances of compositions based on Dvořák's American sketches. There has not been any comparable festival in the Czech Republic in the last few years. A future conference and festival on A. Michna z Otradovic, planned for December 2000 in Santa Barbara, California is also expected to be a great success.¹ American musicologist M. Beckerman's question to me was typical: do Czechs know the value of Michna's music? I am sure that some Czechs know, but lack of money, capacities, performers, and public interest in the numerous treasures of Czech music has made them passive. The rediscovery of Czech music by Americans, West Europeans and Japanese may be a pity for contemporary Czech musical culture, but is it not a wonderful thing for the musical world?

Vocabulary

chiefly	především, zejména
worship	pobožnost, bohoslužba
hymnal	kniha hymnů, zpěvník
brethren (pl.)	bratři, krajani (zast.)
gratifying	potěšitelný, radostný
commission	objednat
immensely	ohromně, nesmírně

¹ This conference did not take place as planned, but it is hoped that it will take place in the future.

assassination	atentát
eager	dychejtivý, nedočkavý, netrpělivý
sketch	náčrtek, skica

Text byl přejat ve zkrácené podobě z publikace VIČAR, J. *Essays on Czech Music and Aesthetics*. Olomouc : Palacký University in Olomouc, 2005. ISBN 80-244-0989-5. Praha : Togga Ltd., 2005. ISBN 80-903589-0-X.

O hudbě anglicky – Instrumental Groups

For all instrumentalists, one of the most challenging and rewarding of all musical experiences is to play with others. The name given to music for a small number of players, each having his own line of music to play, is chamber music – literally “room” or domestic music. The performance of chamber music requires long and careful rehearsal since inaccuracies of any kind show up very clearly in the instrumental texture. The performers therefore have to rely on each other to regulate the tempo, balance, and light and shade of the piece. The difficulties of playing chamber music are the very aspects that most musicians enjoy. Many groups meet rather in the spirit of the early chamber musicians – that is, to make music principally for their own enjoyment rather than with any thought of a specific public performance.

One of the most popular instrumental groups is the duo. The various duo combinations are many, but the commonest is that of a “melody” instrument, such as a violin or clarinet, with an “accompanying” one, such as a harpsichord or piano. In many ways combinations of this type are ideal; a keyboard instrument, capable of supplying a full, rich accompaniment, is a perfect foil for single-note instruments, but can also take the role of soloist when a contrast is required.

A natural extension of the duo is the trio. A trio can be any combination of three instruments, but one of the most popular has been that of a keyboard instrument with treble and bass melody instruments – a grouping that provides wide melodic and tonal range.

The string quartet is probably the best-known of all chamber ensembles. As instrumental groups go, it is a comparatively new grouping – the first important examples of string-quartet writing date from the end of the eighteenth century. It consists of two violins, a viola and a cello. The string quartets homogeneity of tone colour makes it an outstandingly successful combination. Some of the very finest chamber music, notably works by Haydn, Mozart, Beethoven and Dvořák, are

for string quartet. Debussy, Ravel and Bartók also wrote for this ensemble, exploiting the different sonorities of the instruments and combining them to produce unusual textures.

The standard formation of the wing quintet is flute, oboe, clarinet, bassoon and horn. This grouping lacks the unified tone colour of the string quartet but can offer a composer five completely contrasting timbres. In larger groups – particularly those involving woodwind and brass instruments – attention has to be paid to the seating of players. In the absence of a conductor the players need to be able to see each other easily. Also, the balance of the different instrumental sounds need to be just right; the flautist, for instance, usually directs his flute towards the audience to maximize the volume while the horn-player ensures that the bell of his horn is directed slightly away from the audience. Arrangements obviously change according to the acoustics of the room or hall.

The sextet has been less popular with composers than smaller ensembles. Composers have tended to favour using pairs of instruments; e.g. the grouping of two clarinets, two horns and two bassoons is for Beethoven's Sextet op. 71.

Combinations of seven or more instruments are comparatively rare, though septets, octets and nonets have been written by several composers, including Ravel, Mendelssohn and Spohr. Writing for such combinations is very difficult and, with some exceptions, composers have tended to use techniques more usually associated with the composition of orchestral music than chamber works. An exceptionally large group of instruments was used by Mozart in his Serenade, K. 361, scored for two oboes, two clarinets, two basset horns, two bassoons, four horns, and double-bass (or contrabassoon); for large ensembles such as these, a conductor is usually necessary.

Vocabulary

challenging	podnětný
rewarding	vděčný, užitečný
inaccuracies	nepřesnosti
foil	doplněk, pozadí
treble	diskant, soprán
lack	postrádat
bell	zvon, kalich

BLUME, F. *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*. New York : W. W. Norton & Company, 1970.

O HUDBĚ ANGLICKY – ECHOES OF CZECH MUSIC IN AMERICA (2ND PART)

Stanislav Pecháček

I'd like to conclude with four historical examples:

a) The first music from the Czech lands that crossed the ocean was brought by Moravians who settled in America during the 18th century, chiefly in Pennsylvania and North Carolina. They belonged to the Moravian-German religious group which was formed in the area of Herrnhut, but they followed the religious and musical tradition of the Bohemian and Moravian Brothers. The latest edition of the “Moravian Book of Worship”, published by Moravian Church in America in Bethlehem and in Winston-Salem in 1995, contains sixteen hymns with connections to Czech and Moravian tradition, including songs by J. Hus,

M. Kunvaldský, Lukáš of Prague, J. Roh and others which were originally published in the hymnals of the Bohemian Brethren during the 16th century. It is gratifying that two chorales ascribed to Roh, “Join We All with One Accord” and “Once He Came in Blessing,” are now among the most popular hymns of American Moravians. What a nice echo of historical Czech music in America after several hundred years!

b) B. Martinů lived in the U.S.A. from 1941 to 1955. His symphonies were commissioned and performed by the finest ensembles such as the Boston Symphony, and by renowned conductors such as S. Koussevitzky and Ch. Munch. In his immensely popular “Memorial to Lidice”, Martinů commemorates the history of the

Czech village that was burned down during the Nazi terror following the assassination of the Reichsprotektor Heydrich. Martinů was, after Dvořák, the second most important Czech composer who lived and worked in America. However, unlike Dvořák, he had many great rivals in America: immigrants from Europe including Stravinsky, Bartók, Schoenberg and Hindemith, as well as the Americans who were bringing to life Dvořák's conception of American national music.

c) I have mentioned several important Czech composers working and living in America in the second half of the 20th century. Many of their compositions have been well received, and one achieved enormous success: K. Husa's “Music for Prague 1968”. The composition