HUDEBNÍ VÝCHOVA

2/2014

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

VÝVOJOVÉ TENDENCE RANÉHO BAROKA

Jaroslav Bláha

Vývojová fáze geneze slohového období je nesmírně vzrušující a zároveň frustrující. Vzrušující jako každé zrození nového života, a frustrující nejistotou, kdy se vlastně ten nový život objevil. Jsme postaveni před paradoxní či spíše absurdní problém. Je obraz či skladba projevem agonie končícího slohového období nebo prenatální fází nového slohu? Zdánlivě ještě absurdnější je, že na tuto otázku neexistuje jednoznačná odpověď. Z hlediska vztahu závěrečné fáze manýrismu a pozdní renesance a geneze baroka můžeme uvést řadu příkladů z výtvarného umění i hudby. Kam zařadit závěrečnou fázi tvorby El Greca, G. B. Bologni, G. Gabrieliho či C. Monteverdiho? K manýrismu, pozdní renesanci či k počáteční fázi baroka? K oběma atribucím bychom našli řadu argumentů. Důsledkem je, že nejen výše uvedení, ale i další autoři se většinou objevují jak v odborných publikacích věnovaných pozdní renesanci a manýrismu, tak i v monografiích zaměřených na baroko. Jeden příklad za všechny: V šestidílných *Dějinách hudby* (ed. Hrčková, N.)[1] jsou následující skladatelé uvedeni jak v dílu věnovaném renesanci, tak i v dílu zaměřeném na baroko: Italové Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, Angličané Thomas Weelkes, William Byrd či John Dowland ad. – tedy umělci narození kolem poloviny nebo po polovině 16. století.

Pokud by někdo namítnul, že rozhodujícím argumentem jsou charakteristické znaky tvorby těchto autorů a jejich začlenění do kontextu doby, pak pádné argumenty najdeme jak pro jejich zařazení k pozdní renesanci, tak i k ranému baroku. Tak např. k renesančním znakům hudby Giovanniho Gabrieliho lze zařadit dovršení specifické techniky vícesborovosti, prosazující se již od dvacátých let 16. století. Ovšem na rozdíl od svých předchůdců – např. stýce Andrey – vnáší Giovanni do této techniky zásadní inovaci: koncertantní styl, který se stal jedním z typických znaků barokní hudby. Důležité podněty však přináší srovnání s benátským malířstvím vrcholné renesance a manýrismu. Tím nejpodstatnějším rysem je evidentní specifičnost benátského malířství v kontextu italské vrcholné renesance a manýrismu. Ta se projevuje především dominantním postavením barvy mezi ostatními výrazovými prostředky. To však neznamená, že koloristé by byli jen doménou Benátek. Ovšem barva v obrazech benátských malířů 16. století od Giorgioneho k Tizianovi vykazuje až hédonistickou extázi smyslové kvality jako radostné přitakání přírodě a slastem pozemského života. Nelze z tohoto zorného úhlu chápat i mimořádnou pozornost, kterou skladatelé benátské školy věnují instrumentální hudbě, a obdobný hédonismus opalizujícího „kolorismu" flamboyantního zvuku *Sonát* G. Gabrieliho? To souvisí se specifickou atmosférou Benátek, naprosto odlišnou od genia loci Říma či měst severní Itálie. Smyslovost barvy a témbru tedy není jen typickým znakem baroka, ale i benátské vrcholné a pozdní renesance a manýrismu.

Na druhou stranu by jako pádný argument razantní změny mohlo posloužit dobové rozdělení staré a nové hudby na stille antico (starý styl) a stille moderna (nový styl). Důraz na rozlišení obou stylů potvrzuje i slavný traktát Vincenza Galileiho, vůdčí osobnosti florentské Cameraty, *Dialogo della musica antica et della moderna (Rozhovor o staré a nové hudbě)* z roku 1581. O dramatickém střetu „staré"a „nové" hudby svědčí nekompromisní odmítavá reakce na stille moderna ve dvou dílech spisu významného teoretika z konce 16. a začátku 17. století Giovanniho Marii Artusiho *L´Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica (Artusi aneb O nedokonalostech nové hudby)* z let 1600 a 1603. Jako názorný příklad z Artusiho traktátu uvádíme krátkou citaci nekompromisního odsouzení mladých skladatelů stille moderna:

„Jsou do sebe tak zamilováni, že si myslí, že je v jejich moci kazit, ničit a bořit ta stará dobrá pravidla, jež jim předali právě ti muži, od nichž se moderní skladatelé naučili slátat dohromady pár not."

Naopak Artusim odmítaní moderní skladatelé – členové florentské Cameraty – označili jednoho z tvůrců oněch „starých dobrých pravidel" – Giovanniho Pierluigiho Palestrinu – za barbara a místo (podle jejich názoru) složitého a křečovitého kontrapunktu kladli důraz na jednu melodii s jednoduchým akordickým doprovodem (doprovázená monodie). Stejně nekompromisně reagoval na nepřirozenost a křečovitost manýrismu průkopník barokního realismu Caravaggio. Na druhou stranu nelze ignorovat fakt, že ve svých prvních obrazech z manýrismu vycházel. Podobně i Vincenzo Galilei se jako skladatel prezentoval vícehlasými madrigaly a loutnovými skladbami.

A právě Caravaggio a skladatelé florentské Cameraty představují první slohový proud raného baroka, který jsme v předchozím medailonku označili jako barokní realismus. Ten se v hudbě i v malířství prosazuje zhruba ve stejné době – tedy v poslední čtvrtině 16. století. Zajímavé je, že počátky doprovázené monodie jako „nového realismu" v hudbě předcházejí počátkům realismu v Caravaggiově malířském projevu téměř o dvacet let. To je překvapující proto, že vývojové peripetie v malířství renesance i manýrismu naopak předjímaly adekvátní proměny v hudbě často o celou generaci. To ale může být důsledkem odlišné interpretace geneze baroka v teorii a dějinách výtvarného umění a hudby, což úzce souvisí s výše načrtnutými znepokojivými otázkami, které jsme uvedli v úvodu tohoto medailonku.

Uvedený problém se jeví jako ještě vyhrocenější v souvislosti s racionálním proudem, který se ve výtvarném umění označuje jako barokní klasicismus a v hudbě je spojován s první velkou barokní syntézou Claudia Monteverdiho. I když počátky barokního klasicismu v malířství jsou časově svázány s Itálií (Annibale Carracci a bolognská škola), nejpevněji – a to i myšlenkově – jsou zakotveny ve Francii Ludvíka XIV. Není tedy náhodou, že vůdčí osobností římské školy, která nejdůsledněji realizuje zásady barokního klasicismu, je Francouz Nicolas Poussin. Z hlediska samotné geneze racionálního proudu v raně barokním malířství a v hudbě je rozhodující srovnání generačních vrstevníků Claudia Monteverdiho (1567–1643) a Annibale Carracciho (1560–1609). Nicolas Poussin (1594–1665) byl o více než jednu generaci mladší.

Téměř o generaci mladší než Annibale Carracci byl i protagonista radikálního baroka v malířství, Nizozemec Peter Paul Rubens (1577–1640). Důkazem vzájemného ovlivňování slohových proudů baroka, které se uplatňuje víc než jejich nelítostná konfrontace, je, že Rubens při svém pobytu v Římě na začátku 17. století pečlivě a s velkým zájmem studoval obrazy A. Carracciho i Caravaggia a v dalším vývoji jeho malířského projevu sehráli oba význační Italové důležitou roli. Nizozemec Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), jehož harmonicky rafinovaný kontrapunkt v mnohém připomíná kontrapunkt forem Rubensových obrazů, byl nejen starší než C. Monteverdi, ale byl žákem Zarlina v Benátkách a musel tedy dobře znát práce A. i G. Gabrieliů, ale i svého slavného krajana Adriana Willaerta, zakladatele benátské školy. Zároveň byl silně ovlivněn i anglickými virginalisty. I jeho hudba je tedy zakotvena v pozdně renesanční tradici, jak je tomu u řady významných představitelů raně barokní hudby. Ovšem velice osobní a radikální přehodnocení těchto vlivů ukazuje spíš k počátkům barokní polyfonní hudby, jak o tom svědčí notová ukázka začátku jeho slavné varhanní skladby *Fantasia cromatica* (příloha 2, Hv 2014/č. 1, obr. 3).

Závěrem by bylo třeba časově vymezit rané baroko jako kompromis periodizace této vývojové fáze ve výtvarném umění a v hudbě. Jako oboustranně vyhovující by asi bylo rozmezí let 1580–1650. O tom, jak je rané baroko i historicky propojeno s vrcholnou a pozdní renesancí a manýrismem, svědčí i vliv Tridentského koncilu (1545–1563). Ten byl časově spojen s renesancí a manýrismem, jejichž reakce na podněty tohoto klíčového koncilu byla bezprostřední, ale zároveň byl i důležitým východiskem změn, které přineslo rané baroko.

Snad předchozí stručný náčrt alespoň naznačil složitost problematiky raného baroka a snad z těchto náznaků vyplynulo, že znepokojivé otázky, z nichž některé byly vysloveny na začátku medailonku, ještě ani zdaleka nejsou uspokojivě zodpovězeny.

—

[1] HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby II. Renesance*. Praha : Euromedia Group – Ikar, 2005. KAČIC, L. *Dějiny hudby III. Baroko*. Praha : Euromedia Group – Ikar, 2009.

HUDEBNÍ VÝCHOVA

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu
školní a mimoškolní, ročník 22/2014/číslo 2

OBSAH

PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY
David Kozel: Znovuobjevování numinozity uměleckého zážitku člověka počátku 21. století 23
Daniel Bernátek: Klavírní tón v realitě a v iluzi 24
Ena Stevanović: Tréma hudebníků a její příčiny 27
Libuše Tichá: Klíčové momenty při přípravě na interpretační soutěž 29

NOTOVÁ PŘÍLOHA
Bohumír Hanžlík: Vejr, Dyž půjdu na trávu, Má milá, kdes byla?,
Táto, mámo, mně se dneska vo muzice zdálo (lidové písně s doprovodem klavíru)

PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE
Bohumír Hanžlík: Staročeský kalendář v lidových písních a pořekadlech – 2. část 30
Jitka Kopřivová: Rytmické hry s předměty všedního dne – 3. část 34

JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY
Pavel Jurkovič: Adresát: PhDr. Miroslav Střelák 36
Elena Knápková: Za hranice klávesnice 37
Miluše Obešlová: Muzika od potoka, 1. díl (nová hudebně pedagogická publikace Evy Jenčkové) 38
Abstracts 39
Petra Bělohlávková: Z hudebních výročí (duben–červen 2014) 40

OBÁLKA
2. strana: **Jaroslav Bláha:** Vývojové tendence raného baroka
3. strana: **Stanislav Pecháček:** O hudbě anglicky – Brass Instruments (1st part)

V čísle byly použity kresby Jolany Fenclové

ŘÍDÍ REDAKČNÍ RADA
Předsedkyně: doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc.

Členové: doc. PhDr. Ivana Ašenbrenerová, 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., prof. MgA. Irena Medňanská, Ph.D. (PU Prešov, SR), prof. PaedDr. Eva Michalová, CSc. (UMB, Banská Bystrica, SR), prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr., prof. Mag. Dr. Franz Niermann (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Rakousko), doc. MgA. Jana Palkovská, prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D., prof. UŠ dr. hab. Wiesława Alexandra Sacher (Wydział Pedagogiki i Psychologii, Universytet Śląski w Katowicach, Polsko), prof. Dr. Carola Schormann (Fach 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 Bělohlávková, Ph.D.

Grafická úprava a sazba: Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS. (zdenka.urb.art@gmail.com)
Vydává: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta – vydavatelství, vychází 4x ročně,
časopis je vydáván za finanční spoluúčasti Nadace Českého hudebního fondu,
roční předplatné 260 Kč plus poštovné a balné, jednotlivý výtisk 65 Kč + poštovné a balné

Upozornění autorům:
Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e-mailovou adresu: vanova.ha@seznam.cz.
Redakce si vyhrazuje právo na nezbytné úpravy rukopisů a jejich krácení, příspěvky nejsou honorované.
Texty procházejí recenzním řízením (jsou posuzovány dvěma odborníky z různých pracovišť).

Adresa redakce:
Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta – vydavatelství, M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1
http://userweb.pedf.cuni.cz/hudebnivychova
Administrace, objednávky a fakturace:
e-mail: viera.cernochova@seznam.cz

© Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2014
MK ČR E 6248, ISSN 1210-3683

FROM THE CONTENT

The second issue of the *Music Education* magazine introduces several original scientific and research reports. Among these, the article *Re-Discovering Numinosity of Artistic Experience in the Man at the Beginning of the 21st Century* describes a significant phenomenon of the present – the lack of the ability to perceive art as a transcendence of everydayness. The consequences of this situation are essential for theory and practice of education by art. The author of the text is D. Kozel.

D. Bernátek deals with the problem of realizing own musically-sound idea by overcoming some limits of piano sound specifics. His article is called *Piano Tone in Reality and Illusion*.

Stage fright is a serious problem of many musicians which might damage the music performance and cause suffering and stress. The article *Stage Fright in Musicians and Its Causes* by E. Stevanovic tries to clarify stage fright and summarize its main theories.

The Key Moments in the Preparation for Interpretation Competition is the title of the article by L. Tichá. It deals with the phases of preparation where a lot of tasks must be solved. The regular note supplement offers several folk songs with piano accompaniment. B. Hanžlík, who prepared the supplement, is also the author of the second part of the series *The Old Bohemian Calendar in Folk Songs and Sayings*.

The third part of the series *Rhythmical Games with Everyday Objects* deals with rhythmical games with cleaning tools. The author of the series is J. Kopřivová. The section *Anniversaries, News and Reviews* remembers the 80th birthday of the music pedagogue Miroslav Střelák (the author is P. Jurkovič), the review of a new musically-pedagogical publication by Eva Jenčková called *Music from the Brook, 1st part* (the author M. Obešlová) and the article *Behind the Boarders of the Keyboard* by E. Knápková. There is a regular overview of significant music anniversaries (April – June 2014), the regular section *About Music in English* by S. Pecháček and the sequel of the series by J. Bláha called *Tendencies in the Development of Early Baroque*.

AUS DEM INHALT

Die zweite Ausgabe der Zeitschrift Musikerziehung beginnt mit einigen einleitenden Artikeln und wissenschaftlichen Nachrichten, wobei der Beitrag „Die Wiederentdeckung des Numinosum in Bezug zum künstlerischen Erlebnis des Menschen zu Beginn des 21. Jahrhunderts“ über ein bedeutendes Phänomen der Gegenwart schreibt – über die Absenz der Fähigkeit, Kunst als ein Übergreifen der Alltäglichkeit wahrzunehmen. Das hat Folgen für Theorie und Praxis der Kunsterziehung. Autor des Textes ist D. Kozel. Wie man mit der Überwindung einiger eingeschränkter Sondertöne am Klavier eine eigene musikalische Tonvorstellung erzeugen kann, darüber schreibt D. Bernátek im Artikel „Der Ton des Klaviers in der Realität und in der Illusion“.

Lampenfieber ist das Problem vieler Künstler und kann die Leistung eines Künstlers wesentlich beeinflussen und Schmerz sowie Stress auslösen. Der Artikel von E. Stevanovic mit dem Titel „Das Lampenfieber der Musiker und dessen Ursache“ hat das Ziel, die Ursachen dafür zu erklären und fasst das Wesentliche der Theorie darüber zusammen.

„Die wesentlichen Momente bei der Vorbereitung für einen Interpretationswettbewerb“ – das ist der Titel des Beitrags von L. Tichá, die sich mit den Phasen der Vorbereitung auseinandersetzt, in welchen viele Aufgaben erledigt werden müssen. Die regelmäßig erscheinende Notenbeilage enthält einige Volkslieder mit Klavierbegleitung.

B. Hanžlík hat die Beilage zusammengestellt und ist gleichzeitig Autor des zweiten Teils der Reihe „Der altböhmische Kalender in Volksliedern und Sprichwörtern“.

Im dritten Teil der Reihe „Rhythmische Spiele mit Alltagsgegenständen“ beschäftigt sich J. Kopřivová in dieser Ausgabe, wie mit Reinigungsgegenständen gespielt werden kann.

Die Rubrik Jubiläen, Nachrichten, Rezensionen erinnert an den 80. Geburtstag des Musikpädagogen Miroslav Střelák (Autor P. Jurkovič) und enthält eine Rezension der neuen musikalisch-pädagogischen Publikation von Eva Jenčková „Musik vom Bach, 1. Teil (Autorin M. Obešlová) sowie einen Beitrag von E. Knápková „Hinter den Grenzen der Tastatur“ Weiter erscheinen der regelmäßige Überblick über bedeutende musikalische Jahrestage (April–Juni 2014), „Über Musik in Englisch von J. Pecháček und die Fortsetzung der Reihe von J. Bláha „Entwicklungstendenzen des Frühbarocks“.

NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA je vydáván za finanční spoluúčasti NČHF

ZNOVUOBJEVOVÁNÍ NUMINOZITY UMĚLECKÉHO ZÁŽITKU ČLOVĚKA POČÁTKU 21. STOLETÍ

David Kozel

Anotace: *Významným znakem umění je jeho schopnost transcendence. Ztráta vertikálního rozměru života v oblasti náboženství vede k absenci schopnosti vnímat umění jako přesah každodennosti. Důsledky tohoto stavu jsou podstatné pro teorii a praxi výchovy uměním, zvláště hudební výchovy.*

Klíčová slova: *transcendence, výchova uměním, filozofie umění, hudební výchova.*

Tento příspěvek identifikuje některé společenské problémy současné absence numinozity ve styku s uměleckým dílem se zohledněním širších kontextů filozofie estetické a hudební výchovy. Jedním ze znaků člověka současnosti se z hlediska sociokulturního a estetického stává segmentizace našeho životního prostoru na pozadí globalizačních procesů vrstvení a tvarování velkých sociálních celků. I přes kvantitativně intenzivní vlivy kulturních prvků se průměrný jedinec pohybuje v pouze částečně vědomě utvářených časoprostorech (ekonomických, náboženských, uměleckých atp.) se specifickými zákonitostmi, které jsou vymezeny různým oblastem života. Oddělenost jednotlivých oblastí života nám pak znesnadňuje vnímat, prožívat a sdílet celistvost a plnost. Doprovodnými jevy se stává povrchnost okamžiku, jeho nedostatečná intenzita, pocit nesmyslnosti a zmatku, neujasněnost životních cílů, hodnot, což se odráží v každodenních problémech společenského soužití. Životní časoprostor má totiž kromě horizontální dimenze také vertikální rozměr. Užíváním obou dimenzí je nám poskytnuta možnost slučovat a překračovat hranice jednotlivých životních oblastí, vnímat alespoň náznakem jejich totalitu.

Dlouhotrvající sekularizace společnosti (stejně tak narůstající radikalizace náboženství) přinesla nejen proměnu náboženských institucí, způsobů praktikování víry, jejího společenského a individuálního vyjadřování, ale společně se synchronními jevy masové kultury (včetně jejích pozitivních jevů), komerčností, akcentem na hédonismus, tělesnost, odcizující technizaci, hesla užitečnosti, úspěchu a prospěchu postupně nahlodala náš smysl pro vertikální rozměr světa. Z psychologického pohledu je toto odříznutí od vertikality – jako opomíjení nebo negování uvnitř skrytého, podpovrchového – cestou k labilitě, komplexům, nekontrolovatelnosti.

Umělecký zážitek jako svébytný způsob lidského vztahování se ke světu neoddělitelně obsahuje horizontální a vertikální dimenzi. Napojení umění na oblast duševního a duchovního odhaluje současnou absentující celistvost zkušenosti s širokým životním prostorem; v oblasti etické, estetické a obecně lidské ovlivňuje také pedagogiku, včetně pedagogiky hudební. Duchovnost člověka (ve smyslu konfesním nebo jako religionisticky interpretovatelná transformace lidského jednání) je odrazem přirozené a oprávněné tendence hledat přesah každodennosti, potřeby transcendence. Umělecká výchova se proto v praxi potýká s problémem estetické responze, nedostatečného zaujetí uměním, jeho neschopností ohromit, přitáhnout, zintenzivnit emocionální prožívání a smyslovou percepci, aktivovat kognitivní potence. Při vědomí multifaktorovosti příčin tohoto stavu poukazujeme na zmíněné zmenšení až absenci vertikálního rozměru v duchovní a umělecké oblasti společnosti, na kterou dítě, popř. dospívající jedinec přirozeně reaguje. Z prostředků výchovy uměním pak zdůrazňujeme schopnost hudby intenzivně a bezprostředně ovlivnit emocionální i racionální složky osobnosti, nabídnout realizaci vyjádření se prostřednictvím hudební činnosti, stejně tak syntetizující a komplexní možnosti propojování hudby ve vztazích s dalšími druhy umění.

Pokud vyjdeme z klasické definice konstitutivní podstaty náboženství od Rudolfa Otta, pojem numinosum označuje posvátno, zkušenost s Bohem tvořenou dvěma složkami. Jsou to: mysterium tremendum (tj. tajemství vzbuzující chvění, úděs, vznešenost, úctu, pocit nicotnosti, bezmocnosti) a mysterium fascinosum (tj. tajemství vzbuzující úžas, přitažlivost, posedlost, nadšení, uchvácení, extázi). Numinosum je v tomto pojetí odlišné od lidského, stojí mimo něj, je to silné působení, nezávislé na vědomí člověka. Tyto energetické momenty posvátna (tj. numinozita, fascinace, mysterium, tremendum) se mohou projevovat v umění v podobě pocitu vznešenosti.[1]

Umělecké dílo jako výtvor člověka a součást umělecké kultury může navozovat velmi podobné stavy jako numinosum, a to v momentě, kdy jeho sdělení překračuje horizont individuálního, dotýká se svým účinkem našeho bytí, univerzálně chápané lidskosti, působí (tj. hybný moment) na kvalitu tohoto bytí a nutí nás k jeho reflexi. Tento bod ukotvuje umělecký prožitek ve vertikálním rozměru světa (resp. jej v tomto směru pootevírá), jenž sdílí s numinózní zkušeností řadu charakteristik. Přesahuje horizont individuálně, časově a materiálně omezeného prostoru směrem k hlubšímu sdílení s druhým člověkem a k lepšímu poznání sebe sama.

Afinita poukazovaného problému situace dnešního člověka se objevuje opakovaně v různých podobách; nejde o problém nový. Upozorněme proto na některé koncepty a osobnosti z různých vědních oblastí, sdílejících s tématem tohoto textu řadu inspirativních ploch. Z oblasti religionistiky je to Mircea Eliade se svým vlivným rozdělením posvátného a profánního času a prostoru.[2] Filozofii reprezentuje např. Martin Heidegger uvědomovanými a mj. uměním tematizovanými existenciály jako podstatnými záležitostmi lidského života.[3] Dále jde o návrat k „věcem samým“, koncepci přirozeného světa a odcizeného světa vědy a techniky u Edmunda Husserla a Jana Patočky.[4] Analytická psychologie Carla Gustava Junga prezentuje propracovanou analýzu numinózního zážitku při styku s archetypem bytostného Já – archetypem

[1] OTTO, R. *Posvátno. Iracionalita v ideji božství a její poměr k racionalitě.* Praha : Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8.

[2] ELIADE, M. *Posvátné a profánní.* Praha : Oikúmené, 2006. ISBN 80-7298-175-7.

[3] HEIDEGGER, M. *Bytí a čas.* Praha : Oikúmené, 2002. ISBN 978-80-7298-048-2.

[4] PATOČKA, J. *Svět jako přirozený problém.* Praha : Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-202-0365-6.

duševní celosti, zahrnujícím vědomou a nevědomou složku osobnosti, numinosum vynořené z univerzálního a priori, aktivizovaného archetypu.[5]

V konkretizaci k našemu tématu: jde o různé aspekty určení vlastnosti umění prohlubovat rozměry života, ukazovat zvláštní, nevšední, niterně oslovující a zasahující, směřovat nás k oblastem, které mohou při nepozornosti unikat a ochuzovat. Umění by mělo být ve výchově a vzdělávání prezentováno jako nevšední zkušenost, vytrhávající jedince ze stereotypně a nivelizačně strukturovaných životních sledů konzumace masové kultury. Umění je přirozeně chápanou hrou, symbolem, slavností (Hans-Georg Gadamer),[6] umožňuje nám sociální zakotvenost – viz myšlenka pedagogické dimenze bytí hudby.[7] Umění je zážitkem, jenž (ještě jednou) poskytuje realizaci člověka v horizontálním i vertikálním směru, je jednou z cest vztahování se k transcendentnu.[8]

Zprostředkováním této obecné transcendence se škola (zvláště výchova uměním, hudební výchova z výše uvedených důvodů) dostává k realizaci harmonického a celostního působení na jedince. Připomeňme na tomto místě slova Radima Palouše: „SCHOLÉ-prázdeň je prostorem, kde člověk není zaneprázdněn denním shonem a ruchem četných životních obstarávek, kdy každodenní starosti i radosti, zaměstnání i zábavy poodstupují a kdy se rozprostře mezera, která má jakýsi ‚magický' účin: nepřítomnost zaneprázdnění otevírá náhle pohled na to, co není všednodenní, co je krom-obyčejné, mimo-řádné."[9] Pragmatismem dnešního školství, zvulgarizovaným ekonomickou a společenskou užitečností, provázeným koncepční neujasněností a transcendentní (etickou, estetickou) nezakotveností až odtržením v obsazích vzdělávání, které svým horizontem nepřevyšují problémy krátce dohledné doby,[10] je realizace úloh výchovy uměním značně komplikována.[11] Jde o obecný problém naší doby, který lze stálým vědomím podstatné vlastnosti umění – přesah – při realizaci zvláště všeobecně zaměřené výchovy postupně řešit. Jedním z hlavních principů estetické a hudební výchovy je na tomto základě silná emocionální působnost všech praktických činností, zaměření na zážitek při styku s uměleckým dílem, jeho uvědomění, zachycení a verbalizace. Stranou nemůže zůstat ani zohlednění racionální složky osobnosti jedince, kdy neopomenutelný vzdělanostní akcent umožňuje zachování kontinuity kulturní a umělecké tradice, v jejíchž produktech je numinozita přítomna. Transcendentní rozměr (hudebního) umění a jeho recepce není zdaleka ztracen, ale jako konstitucionální součást našich duševních a duchovních potencí prochází možnou přeměnou, podmíněnou změnou kulturních podmínek, provázenou přechodným opomíjením bytostně podstatného.

—

[5] MÜLLER, A. Numinosum. Heslo in MÜLLER, L;, MÜLLER, A. (eds.) *Slovník analytické psychologie.* Praha : Portál, 2006, s. 236–237.

[6] GADAMER, H. G. *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost.* Praha : Triáda, 2003. ISBN 80-86138-48-8.

[7] FUKAČ, J.; TESAŘ, S.; VEREŠ, J. *Hudební pedagogika. Koncepce a aplikace hudebně výchovných idejí v minulosti a přítomnost.* Brno : Masarykova univerzita v Brně, 2000. ISBN 80-210-2458-5.

[8] Srov. dvě základní podoby evropské transcendence, jež byly určující pro její dějiny: antická (řecká) a křesťanská. Viz také respektování transcendentní subordinace v praxi této antické a křesťanské školy. PALOUŠ, R. *Světověk.* Praha : Vyšehrad, 1990, s. 58–66. ISBN 80-7021-051-6.

[9] *Tamtéž*, s. 68.

[10] Kompetence k jednotlivým požadavkům segmentů společenského fungování, jak uspět na trhu práce, učit se pouze to, co lze bezprostředně užít, tj. opět směřování k obstarávání nároků každodennosti.

[11] Viz její reálné postavení v systému vzdělávání, ignorace estetické responze – estetické kompetence, ale také etické funkce umění.

KLAVÍRNÍ TÓN V REALITĚ A V ILUZI

Daniel Bernátek

Anotace: *Tvořivá práce na klavírním tónu představuje prostředek, jak s využitím zvukových specifik klavíru a taktéž překonáním některých jeho omezení realizovat vlastní hudebně-zvukovou představu. Interpretova představa může v hudebním kontextu podstatně manipulovat s vnímáním a umožnit překročení rámce reálného zvukového znění směrem k umělecké iluzi.*

Klíčová slova: *klavírní tón, mentální reprezentace, percepční sluchové klamy, hudební představa, kreativita.*

Rozvíjení hudebního sluchu a představivosti patří ke klíčovým aktivitám v hudebně pedagogickém a interpretačním procesu. Jedním z dílčích požadavků, který bývá na žáka kladen v samých začátcích výuky klavírní hry, je rozvíjení vnímavosti pro kvalitu tónu a zvuku. Aktivní tvořivá podstata hudební představivosti ovšem právě u klavírního zvuku naráží na některá omezení, která mohou proces rozvoje hudebně sluchových a nástrojových schopností znesnadňovat.

K charakteristickým vlastnostem klavírního tónu z hlediska fyzikálně-akustického (nezávisle na rozdílech v akustickém prostředí, kde nástroj zní, ani na funkcích a využití pedálů) patří zejména jeho postupné zeslabování – ubývání na intenzitě zvuku. Nelze intonačně měnit tónovou výšku, která je dopředu určena laděním nástroje, a ani ovlivnit témbr izolovaného tónu po jeho zaznění.

Při nárazu kladívka do strun nadto vzniká charakteristická hluková příměs, která se promítá do první fáze (náběhu) tónu. Během úhozu může do zvuku vstupovat také hluk způsobený jak nárazem prstu do klávesy, tak dopadem klávesy na podloží. Těmto hlukům či doprovodným šumům obvykle hráčsky i posluchačsky do značné míry přivykáme, neboť je vnímáme celostně jako součást témbru tónu a jsou stejně tak typické pro další hudební nástroje. Při umělém zvýšení příměsi hluku v tónu se stává tón zvukově nepřijatelným.[1] Práce na kvalitě tónu bývá proto také snahou o potlačení této neperiodické zvukové složky, a to jak přímo akusticky, tak prostřednictvím percepčních klamů.

[1] PARNCUTT, s. 291–292.

Ze samotných akustických východisek tedy přímo nevyplývá, jakým způsobem klavírní tón skutečně vnímáme a jak se na tomto vnímání spolupodílejí naše sluchové představy s hudebně emocionálním prožíváním. Běžně se ani tón nevyskytuje v jakkoli izolované podobě, tedy bez souvislosti s dalším hudebním průběhem. Mimoto se estetické vnímání a požadavky na tón různí s ohledem na hudebně stylové ukotvení kompozice a na kontinuálnost a změny v interpretační tradici.

Sluchové představy závisí na schopnostech vyvinutého vnitřního sluchu. Lze předpokládat, že tzv. „vnější" a „vnitřní" sluch, tedy reálně během hry vnímaný zvuk a současná zvuková představa, jsou ve vzájemné interakci. Různé roviny představ (mentálních reprezentací) jsou tím aktivním a tvořivým prvkem, jenž se podílí na vnímání. V percepčních procesech (selekce a filtrace) dochází k interakcím, kterých se zúčastňuje jak krátkodobá paměť (percepční modely), tak paměť dlouhodobá, rovněž i postoje a očekávání. Zaktivizovaná představa navíc umožňuje doplňovat reálně neslyšitelné chybějící části hudebního provedení, stejně tak modifikovat a vmanipulovat slyšené do celistvého sluchového zážitku.

Jako součást procesu utváření komplexní zvukové představy, „hudebního obrazu", má svůj nezastupitelný a z metodického hlediska stále málo doceněný význam samotná práce z not bez nástroje[2], a to prostřednictvím souboru mentálních reprezentací. Tyto se dají rozvíjet rozmanitě co do hloubky, přesnosti i zapojení (zejména smyslové a pohybové). Stávají se přitom nedílnou přípravou k vlastní zvukové realizaci notového textu, která vyúsťuje v transformaci hudební představy v reálný zvuk. Právě od této transformace se odvíjejí nutné prostředky klavírní techniky. Proto umělecký a pedagogický požadavek „práce na tónu" v klavírní hře znamená v podstatě získávání techniky práce se zvukem prostřednictvím kombinace rozvíjených a s reálným zvukem spojených sluchových schopností a imaginativního (iluzivního) zvuku představy. Aktivace představ během hry na nástroj (a stejně tak bez nástroje) by měla mít ve výsledku společné jednotné východisko, jímž je zaměřenost na hudební uměleckou myšlenku. Provázející kreativní volní mechanismus, tzv. vůle po tónu, zvuku (*Klangwille*), tedy předpokládá spojitost a propojenost vnímání a představivosti, které v hudebním kontextu s klavírním

tónem operují a dostávají se do přesahu nejen vlastního klavírního tónu, ale také klavíru coby média reprezentované hudby.

Umělecká interpretační manipulace s percepcí, která bývá převážně neuvědomělá, směřuje k aktivaci posluchače jednak v jeho percepčně-imaginativním sluchovém doplňování, jednak též v mnoha úrovních přivykání a maskování. Zde je několik aspektů tvořivé práce s tónem, při níž se nezbytně účastní kontext hudebního toku:

- Mentální reprezentace zpěvu, orchestrální a varhanní zvukovosti má v klavírní hře své historické opodstatnění s ohledem na tvůrčí práci skladatelů a vývoj nástroje, stejně tak i na interpretační a pedagogickou praxi. Přesto se ukazuje, že tato reprezentace nesměřuje k pouhé imitaci ve zvuku, ale využívá pouze určitých specifických vlastností či vybraných znaků, se kterými je v mentální reprezentaci operováno. Brendel hovoří o nutnosti odkrývání latentních orchestrálních barev v řadě klavírních skladeb. Přitom je „zaměřenost vedena nejen na *témbr* každého individuálního nástroje, ale též na *způsob*, jakým je hrán…".[3] Vychází z konstrukce nástrojů, která se promítá do požadované techniky, tedy znalosti smyků či potřeby dýchání u dechových nástrojů, a také počtu hráčů v daném kontextu (orch. tutti nebo jen smyčce apod.), což se dotýká času potřebného k „zmobilizování" zvuku.
- Fenomén „zpěvného tónu", typický pro ruskou klavírní školu, v sobě obsahuje znamenitou metodickou pomůcku, jak v žákovi budovat představu plného nosného tónu, která umožňuje manipulovat s vlastním vnímavým poslechem, přesahujícím v hudebním kontextu onu hranu reality směrem k iluzi a posléze i umělecké přesvědčivosti.
- Spojení zvuku jednoho tónu s dalším tónem způsobem, kdy na ubývání intenzity zvuku prvního tónu napojuje v dynamice, která odpovídá momentu právě znějící dynamické úrovně, zvuk následujícího tónu. Takovéto spojení zvuku představuje i skutečné legato[4], tedy nikoli jen „spojení kláves". Navíc se jedná o princip, který sice nemůže být univerzální, ale který více využívá přizpůsobené sluchové vnímání zeslabující tendenci klavírního zvuku. Toto navazování na ubývání a zeslabování je téměř lineární, a tato lineárnost v táhlém zvuku, kam se posouvá posluchačova pozornost, může utvářet dojem dynamické roviny namísto skutečné sestupné plochy.
- Iluze crescenda tónu změnou jeho pozadí, kdy se využívá percepčního principu figura-pozadí. Má-li kupříkladu dojít k zesílení jednoho dlouhého melodického tónu, je potřeba doprovodné hlasy namísto zesílení naopak zeslabovat, a to pokud možno výrazněji, než se zeslabuje samotný melodický tón, který tak dostane prostor vyniknout. Důležitá je i současná představa reálného crescenda.
- Představa reálného crescenda: crescendo mezi tóny nelze jakkoli abstraktně vyměřovat od tónu k tónu, zato je nezbytná a nenahraditelná představa a současně také prožitek skutečného zesilování tónu, i když reálně akusticky tomu tak není.[5] Přesto je to pro interpreta i posluchače zcela přirozené a očekávané; interpretem iluzivně vytvářené vymezení (vyplnění) prostoru mezi tóny v sobě nese kódy, které usnadňují aktivní doplňování u posluchače. Podobně tomu je u decrescenda, přestože zde také napomáhá vlastní tendence ubývání zvuku.
- Agogické akcenty – výrazová velmi drobná agogická pozdržení (malá počkáta), která upozorní na významné tóny či akordy, jež tím zvýrazní, podobně jako

[2] NEJGAUZ, s. 34.

[3] BRENDEL, s. 284.

[4] NEJGAUZ, s. 76.

[5] BARENBOIM, s. 31.

drobný důraz. Někdy nastupují vhodně namísto reálných akcentů, každopádně ale platí, že takto zvýrazněný tón (akord) již není obvykle potřeba hrát v dané souvislosti s hudebním průběhem dynamicky silněji. V této souvislosti je nutné hovořit o prahu vnímání, hranici, při níž již není takovéto pozdržení bez přímého zaměření pozornosti posluchačsky vnímatelné, zato se stává přirozenou součástí přenosu přednesového prožívání.

- Asynchronní hra – nepatrné pozdržení některých tónů, které mají být (podle notového zápisu) hrány současně. Častěji se vztahuje na vzdálenější intervaly mezi oběma rukama (diskant – bas), kde je asynchronnost méně postřehnutelná. Přitom může být pozdržen soprán za basem nebo naopak bas za sopránem: tato krátce exponovaná prodleva přináší rozdělení vnímání a umožňuje lepší sledování hudebních vrstev a skrytých melodických hlasů.
- Užití legata (legata-legatissima), kdy jeden tón krátce přeznívá do tónu následujícího: percepce tónu se posouvá ke znějící části těsně za svou nejvyšší amplitudu. Především ale tento druh přeznívání ovlivňuje přímo akustické vnímání témbru – barvy tónu, jež je možné těmito prostředky (v malých odchylkách v délce přeznívání) skutečně měnit. Ovšem delší přeznění tónů (legatissimo) bývá vnímáno pro melodii již nepatřičně, tedy jako současně znějící interval.
- Asynchronní hra, legato-legatissimo a agogické akcenty jsou rovněž významné pro snížení a maskování míry hluku, který je přítomen zejména v počátku tónu; míra hluku jinak soustředěného do jednoho okamžiku se ve vnímání rozložením v čase podstatně sníží.
- Představa legata mezi tóny v podobě chromatického intonačního skluzu, který vyplní celý intervalový prostor mezi tóny. Zrychlením této představy skluzu je zachována potřebná forma duševního napětí, jež „zpěvné“ legato provází.
- „Opožďování“ všech tónů a akordů ve struktuře kompozice – nevede k celkovému zpomalení skladby, ale upevňuje anticipaci představy klavíristy, která se aktivizuje vždy v předstihu; může se stát obdobou dirigentova vedení orchestru.

Uvedené prostředky mohou napomoci k překonání některých nesnází klavírní interpretace. Interpret automaticky využívá dvou (nebo i více) paralelních forem

vnímání a představ v jednu chvíli, nebo je nechá fluktuovat mezi sebou: reálný a iluzorní zvuk je tak v jeho mysli manipulován. Tyto operace mohou mít různou míru zvědomění. V komplexu mentálních reprezentací lze cíleně operovat s představami abstraktními, ale také s představami zahrnujícími několik smyslových rovin, včetně představy – či spíše neabstraktního prožitku – pohybu.

Samotnou skutečnost, že barvu tónu nelze úhozem ovlivnit, zastírá fakt, že klavírní tón je percepčně spjat se svým zvukovým okolím, kde mají stejně významnou roli také pomlky. Předně však závisí na práci s časem a agogikou (rubatem).[6]

Ze zmíněného vyplývá, že na vlastnosti klavírního tónu je nutno pohlížet tvořivě a nesvázaně, nehledat je výlučně v klavíru, ale také v tom, co jej přesahuje. Tvořivá práce se zvukem a rozvojem vnitřního sluchu je také zdrojem klavírní techniky, od níž je, jak zdůrazňoval Nejgauz, neoddělitelná.[7]

Klavírní interpretace, založená na rozvíjení mentálních reprezentací a emocionálního zapojení, se musí řídit svým uměleckým cílem, tedy i intencemi skladatele. Interpretace není napodobováním, ale svým způsobem novým tvořením. V klavírní interpretaci a pedagogice může být řízené využití mentálních reprezentací spolu s využitím percepčních klamů, které se rovněž opírají o poznatky Gestalt psychologie, podkladem k cílenému rozvíjení hudebně sluchových schopností a klavírní techniky směřující k vlastnímu mentálnímu tréninku.

—

Literatura:

BARENBOIM, D.; SAID, E. W. *Parallels and paradoxes: explorations in music and society.* London : Bloomsbury, 2004. IBN 0-7475-6385-3.

BRENDEL, A. *Alfred Brendel on music: collected essays.* Chicago : A Cappella Books, 2007. ISBN 1-55652-408-0.

FEINBERG, S. Klavírní tón a klavíristické pohyby. In *Etudy o klavíru. Interpretace, technika, pedagogika, estetika.* Praha : Supraphon, 1987.

MARTIENSSEN, C.A. *Tvorivé vyučovanie klavírnej hry.* Bratislava : Opus, 1985.

NEJGAUZ, G.G. *Poetika klavíra.* Bratislava : ŠHV, 1963.

PARNCUTT, R.; McPHERSON, G.E. *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning.* New York : Oxford University Press, 2002. ISBN 0-19-513810-4.

[6] PARNCUTT, s. 290.

[7] NEJGAUZ, s. 84 a 98.

TRÉMA HUDEBNÍKŮ A JEJÍ PŘÍČINY

Ena Stevanović

Anotace: *Tréma je vážným problémem mnoha hudebníků, který může způsobit závažné poškození výkonu a vyvolat utrpení a stres. Intenzitu působení trémy na výkon určují čtyři faktory, které se vzájemně ovlivňují: rysy osobnosti hudebníka, stupeň připravenosti, přístup učitele a intenzita symptomů. Ve vzdělávacím systému je tréma poměrně zanedbaný jev, který se nedostatečně zkoumá a řeší. Proto je cílem tohoto článku objasnit trému a shrnout její hlavní teorie, symptomy, příčiny a účinky.*

Klíčová slova: *úzkost, tréma, veřejné vystupování, hudebníci.*

„Jasně, že jsem nervózní. Umělec který se chlubí, že nikdy není nervózní, není umělec – je to buď lhář nebo hlupák“.
(Caruso 1964[1])

Věnovat celý svůj život veřejnému vystupování je touhou a cílem mnoha hudebníků. Většinu z nich k tomu vede láska k hudbě a potřeba podělit se o hudební zážitky s ostatními. Kdybychom vzali v úvahu jen tuto skutečnost, dospěli bychom k závěru, že každý hudebník s nadšením vítá všechny příležitosti, aby vystoupil veřejně. Ale není tomu vždy tak. Každý, kdo se pokusil odhadnout tuto dimenzi svého povolání, brzy pochopil, že profese výkonného umělce má své výhody a nástrahy. Na jedné straně je vzrušení, spokojenost a uznání publika, a na druhé pochybnost a zklamání. Jeden z nejčastějších důvodů této pochybnosti je tréma při veřejném vystupování. Dlaně se potí, ruce se třesou a srdce jako by chtělo vyskočit z hrudníku. Podstata trémy je nejlépe zachycena v této dojímavé odpovědi studenta hudební akademie na otázku, o čem přemýšlel během své nejhorší koncertní zkušenosti.

„Měl jsem špatný den a věděl jsem, že to dopadne špatně. Ruce se mi třásly a v hlavě bylo všechno kromě hudby. Nemohl jsem se soustředit, hrál jsem automaticky. Vůbec nevím jak jsem to dohrál, ale profesor mi to potom řekl jedním slovem – bídně.“ (E.U. New York)

Definice trémy

V zahraniční literatuře stále není jednota v názvu tohoto jevu. Někteří autoři používají termín „stage fright“ (strach od pódia)[2], jiní „music performance anxiety“ (úzkost při veřejném vystupování)[3]. Ta je definována jako „přetrvávající zkušenost provázená znepokojujícími obavami, případně následným skutečným poškozením výkonných dovedností ve veřejném kontextu, v míře, která je nepřiměřena individuálním hudebním vlohám, průpravě a úrovni připravenosti.“[4]

Termín „tréma“, který se používá v češtině, má latinský původ (tremo, tremere –třást se, chvět se). Podle Františka Sedláka je tréma „zvláštní duševní, sociálně podmíněný stav, spojený se zvýšeným napětím a strachem z možného neúspěchu při výkonu ve význačných náročných a zátěžových životních situacích“.[5]

Několik teorií trémy se zrodilo z úsilí objasnit vztah mezi výkonem a úrovní trémy. Měly by se spíše nazývat hypotézami, protože ani jedna z nich nemá silnou empirickou podporu. Pokouší se o objasnění trémy z různých hledisek. Začarovaný kruh trémy začíná mnohdy již v dětství vysokými nároky rodičů, kteří vyžadují od dítěte vynikající výkon. Ten se stává základem sebevědomí, dítě soutěží stále více a bohužel, jen zřídkakdy bývá oceněno. Kritika jeho výkonu poskytuje negativní zpětnou vazbu, přičemž perfekcionismus se stává primárním cílem vystupování. Hudebník je stále více znepokojován možnými negativními výsledky. Tréma se zvyšuje a vytváří se začarovaný kruh, který zajišťuje její přetrvávání. Obvykle se poukazuje na tři faktory, které se vzájemně ovlivňují a určují úroveň trémy (úroveň úzkosti hudebníka, stupeň připravenosti díla a úroveň situačního stresu – přítomnost, velikost, druh a charakteristiky publika, důležitost vystoupení: konkurs, sólové či komorní vystoupení, zkouška, soutěž atp.)

Příčiny trémy

Výzkumy[6] ukazují, že potíže s trémou začínají v období adolescence kvůli:

- vnitřnímu temperamentu,
- rozvoji kognitivních kapacit a sebereflektivních funkcí během dětství a adolescence,
- typu rodičovství a dalších interpersonálních zkušeností,
- percepci a interpretaci světa kolem nás,
- technickým dovednostem a specifickým výkonným zkušenostem, které mohly mít pozitivní či negativní účinky.

Tréma působí jak na adolescenty (Fehm a Schmidt 2004), tak i na studenty hudby. Rozsáhlá studie Wesnera, Noyesa a Davise ukázala, že 70 % z 302 dotazovaných studentů má problém s trémou a 83 % studentů řekla, že je vzdělávací systém nepřipravil na psychofyzický tlak při veřejném vystupování.

Ve studii Diane Kenny studenti hudby a tance měli za úkol uspořádat podle důležitosti činitele, které působí na vznik trémy. Nejvíce citované příčiny byly sebetlak (88,1 %), silné fyzické napětí před nebo během vystoupení (77,7 %), negativní zkušenost na koncertním pódiu (77,4 %), negativní myšlenky a obavy před vystoupením (75,9 %), nedostatečná příprava (62,5 %), obavy týkající se spolehlivosti paměti (56, 8 %), nedostatek sebedůvěry (51,3 %).[7]

Z výše uvedeného vychází, že příčiny trémy můžeme shrnout do následujících kategorií:

- ***Osobnost hudebníka***

Způsob myšlení hudebníka, jeho postoje, cíle, názory a soudy ve velké míře určují, zda bude vnímat vystoupení jako hrozbu či jako výzvu. Hudebníci mají tendenci k introvertismu (jejich energie směřuje dovnitř, preferují přebývat v osobním, vnitřním světě subjektivních zkušeností, jsou zdrženliví

[1] KENNY, D.T.*The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford : University Press, 2011, s. 47.

[2] GORDON, S. *Mastering the art of performance: A primer for musicians*. USA : Oxford University Press, 2010.

[3] KENNY, D.T. *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford : University Press, 2011.

[4] SALMON, P. A psychological perspective on musical performance anxiety: *A review of the literature.* Medical Problems of Performing Artists, volume 5, number 1, 1990, s. 2–11.

[5] SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností.* Praha : Supraphon, 1989, s. 229.

[6] KENNY, D. T. Music Performance Anxiety: Origins, phenomenology, assesment and treatment. In *Special issue: Renegotiating musicology. Context: Journal of Music Research,* volume 31, 2006, s. 2.

[7] KENNY, D. T. *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford : University Press, 2011, s. 93.

a jejich chování je řízeno subjektivními hodnotami[8]). Profesionální hudebníci mají ve srovnání s jinými profesemi větší sklon k úzkosti. Výzkumy ukazují, že tréma je v korelaci s perfekcionismem (Kobori, O; Yoshie, M) či nerealistickým očekáváním od sebe sama. Umělec se soustřeďuje na negativní detaily a všímá si spíše toho, co nebylo dobré v jeho výkonu. May, Day, Flett a Hewitt zkoumali perfekcionismus u profesionálních hudebníků. Výsledky ukázaly, že umělci s vyššími osobními standardy *(„Vždy musím zahrát nejlépe, jak mohu“)* mají silnější pocit trémy a jsou méně spokojeni se svým výkonem než ti, kteří neměli v těchto bodech vysoké skóre.

- ***Symptomy trémy***

I když se náš styl života dramaticky změnil, naše fyzické reakce zůstávají stejné (tak, jako je popsal Charles Darwin v knize „O vzniku druhů prostřednictvím přírodního výběru“). Člověk reaguje na potenciálně ohrožující situaci bojem, útěkem či tzv. behaviorálním freezingem[9]. Proto, když hudebník vyjde na pódium, může se jeho výkon stát:

- lepším, více inspirujícím a živějším,
- horším, s narušenou koncentrací a s doprovázejícími symptomy, jako je pocení, třesení se, zrychlení srdečního tepu, svalové napětí, ledové ruce, zrychlené či nepravidelné dýchání a zvýšení krevního tlaku, sucho v krku, žaludeční nevolnost, topornost pohybů působících na přirozenost frázování,
- horším, ale bez viditelných symptomů. Hráč je zdrženlivý a nekomunikuje s publikem, výkonu chybí snaha a nadšení.

Mnozí hudebníci pociťují kromě fyzických příznaků silné kognitivní reakce ve formě iracionálních negativních předvídání výsledků *(„Zahraju to hrozně, nikdo si to neužije“)*, absurdních myšlenek *(„Proč se ta paní dívá kolem, určitě se nudí“)* a posedlosti výsledky vystoupení *(„Musím vyhrát tento konkurz“)*. Hráči se nejvíce obávají zapomínání notového zápisu, narušení koncentrace, dezorientace a pocitu bezmoci na pódiu. Je zcela zřejmé, že fyziologické a kognitivní symptomy vzájemně souvisí a vyskytují se simultánně. „Obavy hudebníka před vystoupením (kognitivní symptomy) mohou způsobit třesení se, pocení a svalové napětí na pódiu (fyziologické), z toho vyplývají chyby a technické nejistoty (behaviorální), což dále zvyšuje negativní myšlenky (kognitivní).“[10]

- ***Role učitele***

Učitel a jeho osobnost působí v procesu vyučování jako činitel, který utváří zónu nejbližšího duševního vývoje žáka. V porovnání s rodičem vystupuje učitel jako „nevšední“ autorita, jako vzor, model, centrální postava. Učitel může ztrémovat žáka při nedostatku lidského kontaktu, strohostí, formálností, je-li příliš nervózní, náladový, rozmrzelý, podceňuje-li žáka a nevyhýbá se ani výsměchu a ironii, při nedostatku pozornosti, času a zájmu, přerušováním hry, nedočkavostí nebo puntičkářstvím[11]. Učitelé by měli být nejen vynikající odborníci ve svém oboru, ale měli by i rozumět komplexnosti vztahu student-učitel v individuální výuce a být si vědomi studentových skrytých strachů z hodnocení a z exponování na veřejnosti. Učitel také musí mít povědomí o tom, že si ho studenti idealizují, a využít tento fakt k podpoře jejich sebevědomí v rámci jejich vlastních vnitřních hodnot a ambicí.

- ***Úroveň přípravy***

Hudebníci si mnohdy kladou otázku, zda jsou vůbec schopni dobře zahrát skladby, které jsou na programu. Nesprávný způsob cvičení bývá často nejzávažnější příčinou trémy. „Ten, kdo vychází na pódium s nejistou pamětí, s nevyřešenými technickými problémy a s hudební ambivalentností, může očekávat trému.“[12] Zdroje trémy mohou být:

1. Nízká úroveň sluchové vnímavosti a představivosti, způsobená tím, že je výuka hry na nástroj stále soustředěna na čtení not místo na poslouchání. Rozpoznávání symbolů se u nás učí dříve než získávání zkušenosti se zvukem a s expresí. Mnozí hudebníci navíc jen hudbu slyší, ale během cvičení jí nenaslouchají, a proto se nemohou soustředit na hudební hodnoty ani během vystoupení.
2. Nedbalé cvičení na začátku je často příčinou trémy, kterou potom nelze lehce odstranit. Reubart takový způsob cvičení nazývá „cvičením chyb“. „Kolikrát jsem slyšel klavíristy cvičit pasáž s chybou, opakovat ji se stejnou chybou, znovu opakovat to stejné, potom ji zázračně zahrát bez chyby a pokračovat s další pasáží, kterou nacvičují stejným způsobem... Přišel jsem k závěru, že je více času utraceno ve cvičení, než v jakékoliv jiné lidské aktivitě.“[13]
3. Pamětové výpadky, které jsou produktem čistě motorického způsobu memorování skladeb. Při hře zpaměti hudebníci často narazí na problém, že jejich ruce umí zázračně pokračovat ve hře, ale jejich hlava ne. Hudba se může zapamatovat opakováním bez vědomé kontroly (kinestetická či mechanická paměť) nebo úmyslně, záměrně a promyšleně. V prvním způsobu je jedna část skladby spojená s tou následující. Když se kvůli trémě poruší vztah mezi první a druhou částí, nastávají tzv. paměťové výpadky. Pro seriózního hráče není vhodné spoléhat se na motorické memorování. Řada učitelů na hodinách bohužel nediskutuje se studenty, jak si zapamatovat skladby, které jim zadali; když student splní tento úkol, neptají se, jakým způsobem. Učitelé by měli povzbuzovat a podporovat studenty ke kreativitě, k rozvoji sluchových a improvizačních dovedností a harmonického cítění, ke hře podle sluchu a k nezávislosti na partituře, k strukturální, harmonické, dynamické, melodické a expresivní analýze skladeb, ke hře doprovodů a komorní hudby a ke kulturnímu obohacování se nejen ve svém oboru. „Spoléhání se na svalová cvičení způsobuje to, že zapomínáme, jaký je dar být hudebníkem. Naším úkolem není stále cvičit, ale naučit se vážit si tohoto daru.“[14]

—

[8] KEMP, E. A. *The Musical Temperament: psychology and personality of musicians.* Oxford : University Press, 2004, s. 40.

[9] DARWIN, C. R. *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, 1. vyd, London : John Murray, 1859.

[10] LEHMAN, A. C. *Psychology for Musicians: Understanding and acquiring the skills.* Oxford University Press, s. 160.

[11] Citováno z KONDÁŠ, O. *Tréma – strach zo skúšky*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladatelstvo, 1979, s. 89.

[12] REUBART, D. *Anxiety and Musical performance: On playing the piano from memory.* New York : Da Capo Press, 1985, s. 79.

[13] Tamtéž, s. 83.

[14] HAVAS, K. *Nebojte se trémy*. Praha : Supraphon, 1990, s. 124.

KLÍČOVÉ MOMENTY PŘI PŘÍPRAVĚ NA INTERPRETAČNÍ SOUTĚŽ XXXVII. SOUTĚŽNÍ PŘEHLÍDKA KONZERVATOŘÍ A HUDEBNÍCH GYMNÁZIÍ ČESKÉ REPUBLIKY

Libuše Tichá

Anotace: *Příprava studenta na interpretační soutěž zahrnuje několik fází, ve kterých je třeba postupně vyřešit mnoho úkolů. Na začátku je výběr repertoáru, následuje poznávání a nácvik skladby v celku i detailech, získávání pódiových zkušeností a nakonec samotná soutěž.*

Klíčová slova: *interpretační soutěž, klavírní interpretace, repertoár, pódiové zkušenosti.*

V červnu loňského roku rozeslalo Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy na konzervatoře a hudební gymnázia oznámení o podmínkách, termínu a místě konání 37. ročníku celostátní soutěžní přehlídky těchto škol v oboru hra na klavír. Soutěž probíhá ve třech kategoriích, zahrnujících vždy dva po sobě následující ročníky šestiletého konzervatorního studia, a do každé z kategorií může každá zúčastněná škola poslat nejvýše dva soutěžící. Jak probíhá příprava kandidátů, jaké překážky musí soutěžící společně se svým pedagogem překonat a co mu účast v tomto klání může přinést?

Na Gymnáziu a hudební škole hlavního města Prahy, jedné ze zúčastněných škol, se v červnu uskutečnila schůzka klavírního oddělení, při níž byli vybráni vhodní adepti, schopní nejlépe reprezentovat školu. Jedním z těchto studentů je Ondřej Zavadil, student kvinty, se kterým soutěžní přípravu i samotnou soutěž zmapujeme.

Prvním krokem, který může mnohé ovlivnit, je výběr repertoáru. Na soutěže tohoto typu bývá zpravidla část repertoáru pevně určena, další část bývá ponechána na výběru interpreta. Nejinak tomu bylo i v případě této soutěže. V 1. kategorii, do které jmenovaný student patří, byla povinná skladba J. S. Bacha v trvání maximálně pěti minut, druhou povinnou skladbou byl Listopad – Trojka z cyklu Roční doby P. I. Čajkovského. Tento povinný program měl být doplněn repertoárem dle vlastního výběru do časového limitu 8–12 minut. Jak nejlépe v takto omezeném časovém úseku dramaturgicky vystavět reprezentativní soubor skladeb rozdílných stylů s rozdílnou pianistickou sazbou tak, aby tyto různorodé skladby umožnily interpretovi prezentovat co nejširší škálu jeho schopností a dovedností a současně vytvářely smysluplný celek s vyvrcholením v závěru soutěžního vystoupení? Nastala fáze diskusí studenta s jeho pedagožkou a po několika zamítnutých variantách zvítězila následující sestava: J. S. Bach: Preludium a fuga cis moll z 1. dílu Dobře temperovaného klavíru, povinná skladba P. I. Čajkovského a na závěr Preludium B dur op. 23. S. Rachmaninova. Důvodem zařazení tohoto preludia byl kromě estetických důvodů také fakt, že splňuje podmínku menšího časového rozsahu při současném exponování mnoha druhů náročné pianistické techniky a velikých výrazových kontrastů; zároveň je též svou gradací k finále skladbou vhodnou pro závěr soutěžního vystoupení.

Repertoár je vybrán, rady k jeho studiu rozdány, přicházejí letní prázdniny a s nimi fáze samostatné přípravy studenta. Jak si s ní poradí? Uvidíme v září.

První poprázdninová hodina s novým repertoárem proběhla 2. září. Začínáme zneklidňujícím zjištěním: Bachovu fugu Ondřej ještě ani nedočetl do konce! Více času své samostatné přípravy věnoval dalším zadaným skladbám, které ho lákaly více, například Chopinovu Scherzu cis moll. Naštěstí ostatní soutěžní skladby, jak Bachovo a Rachmaninovovo Preludium, tak i Čajkovského Listopad, jsou rozpracovány do výchozího stavu, na kterém je možno dobře stavět. Bachovo preludium zní živě a zajímavě, i když na stylovosti ještě budeme muset zapracovat. Rachmaninovovo Preludium hraje Ondřej s velikým zaujetím, a zvláště pomalý střední díl zní už teď osobitě a zajímavě. Krajní, bravurně napsané díly bude zapotřebí dořešit především po technické stránce, jistota bravurního pohybu po klaviatuře a veliký, nosný zvuk celého zvukového spektra jsou zde nezbytné. V pomalém středním dílu bude třeba pracovat především na výraznějším odlišení jednotlivých hlasů a na vyklenutí delších a celistvějších frází. Nejvíce rozpaků budí interpretace Čajkovského Listopadu. Skladba je Ondřejovi evidentně cizí a nesrozumitelná jak stylově, výrazově, tak technickým řešením.

Nastává fáze intenzivní přípravy. Oddechnu si, po týdnu je fuga spolehlivě přečtena, Ondřej krásně slyší a cítí polyfonii, a skladba už od samotného počátku zní zvukově plasticky. Hledání stylu a charakteru Čajkovského Listopadu je mnohem komplikovanější. Požadavek měkkosti zvukového proudu s sebou v Ondřejově podání ihned přináší též nežádoucí přehnané uvolněnosti agogické, a tak vyvažujeme jednotlivé parametry a hledáme optimální zvukové, barevné i rytmické řešení. S technicky obtížnějším Rachmaninovem je kupodivu práce jasnější: je třeba technicky zvládnout rozklady, skoky, oktávové běhy, repetované akordy a mnoho dalších prvků, ale výrazově a stylově si Ondřej nachází cestu daleko snáze, než u povinné skladby Čajkovského. Ty nejtěžší prvky je potřeba řešit chytře, promyšleně a s velkorysým nadhledem, ale Ondřejovi je tento přístup blízký a rád přistupuje na doporučení své pedagožky.

Proběhly dva měsíce intenzivní práce na soutěžním repertoáru. Je začátek listopadu a je třeba na pódiu vyzkoušet, jak byla příprava úspěšná, jak bude připravený repertoár na pódiu působit. Přihlašuji Ondřeje na první školní koncert a rovnou zařazuji na program všechny tři připravované skladby. První provedení nově nastudovaného repertoáru je vždy určitou zkouškou, uvedením do koncertního provozu. Ondřejovi se provedení daří, žádné větší problémy nenastaly, vše bylo zahráno pečlivě a spolehlivě, ale opatrně, jako by mu chyběla jiskra a nebojácnost. Interpretaci chyběly strhující momenty. Je třeba dát do hry více energie a odvahy. Druhý a třetí listopadový týden hraje na školních koncertech opět tentýž repertoár a každé další provedení je lepší a výraznější. Má jiskru a dramatičnost, rytmus, přesvědčivou stavbu, zajímavý zvuk, velkolepé vrcholy i jímavé polohy, i něco navíc: to „něco“, co nelze přesně popsat, co je vytvářeno složitými komplexy činností mozku, které není možné v celé šíři uchopit a pojmenovat. Tuto vysokou úroveň tvořivé činnosti je

možné řídit především cílovou představou, záměrem, a na základě dovedností, které interpret při nepočítaných hodinách cvičení vybudoval, nechat ruce nalézt prostředky, které tuto představu, tento zvukový obraz mohou realizovat.

23. listopadu nastává soutěžní den, den, kdy Ondřej zahraje před porotou svůj připravený soutěžní repertoár a porovná své interpretační umění s uměním dalších studentů konzervatoří a hudebních gymnázií. Jednotlivé výkony bude posuzovat porota v čele s docentem Františkem Malým, vedoucím katedry klávesových nástrojů Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze. Ondřej nastoupil na soutěžní pódium s úsměvem a s evidentní radostí. U klavíru se zkoncentroval a Bachovo preludium hraje brilantně, s průzračně zvonivým zvukem. Následující fuga je, jak to Ondřej umí, zvukově plastická, přehledná a přesvědčivě vystavěná. Následuje Čajkovskij. Po téměř třech měsících intenzivní práce se Ondřejovi podařilo nalézt onu pro Čajkovského typickou jímavou polohu, jeho svobodu a uvolněnost propojenou s jemností a delikátností. Čajkovského Trojka na konci odjela z pódia téměř hmatatelně; zbývá ještě finální skladba programu. Velkolepé Rachmaninovovo preludium s hlubokým lyrickým středním dílem vystavěl Ondřej jako opravdový vrchol celého vystoupení, s bravurou a nadhledem. Je to v porovnání se sérií přípravných koncertů bezesporu jeho nejlepší výkon. Ondřej hrál na soutěžním pódiu „jako o život", přitom ukázněně a soustředěně. Dokázal při hře vyvážit svobodu a entuziasmus s kázní a soustředěním. Potlesk a radost.

Vyhlášení výsledků následuje po ukončení celé kategorie a následné poradě poroty. Radost pokračuje, Ondřej je první, je vítězem. Práce na přípravě přinesla kýžené výsledky. Posunula studentovy možnosti o další příčku výše. Soutěž mu dala možnost srovnání jeho hry se hrou jeho vrstevníků. Ukázala mu, jak připravovat repertoár pro zvolené vystoupení. Přiměla jej vypořádat se i se skladbami, jako jsou Čajkovského Roční doby, které by si jinak do svého repertoáru s největší pravděpodobností nezvolil. Mně, jako jeho pedagogovi, přineslo srovnání s dalšími studenty konzervatoří také zajímavý poznatek, který bych bez tohoto srovnání pravděpodobně nalézala komplikovaněji: Ondřej je inteligentní, muzikální, cílevědomý, a jeho hra se projevuje velikou angažovaností, přesvědčivou stavbou, muzikálností projevu a technickou jistotou. Co mu dosud chybí, je větší samozřejmost, hladkost, urovnanost, přirozenost. Hledání těchto kvalit bude dalším úkolem na naší cestě k umění klavírní hry.

V následujícím čase sledujeme soutěžní výkony 2. a 3. kategorie. Ve 2. kategorii porota první cenu neudělila, ve 3. kategorii naopak udělila první ceny hned dvě: Tomáši Vránovi z Janáčkovy konzervatoře a Gymnázia v Ostravě a Barboře Brabcové z Konzervatoře České Budějovice.

Na koncertě vítězů hraje Ondřej svého milovaného Rachmaninova ještě jednou. Obdivujeme pak hru vítězů 3. kategorie, kteří hrají jedny z nejtěžších skladeb klavírního repertoáru: Tomáš Vrána závěrečnou část Ravelova Kašpara noci, nazvanou Scarbo, a Barbora Brabcová Orientální fantazii Islamey M. A. Balakireva. Je to inspirace pro všechny posluchače. Myslím, že další Ondřejův pianistický růst je nasměrován...

—

STAROČESKÝ KALENDÁŘ V LIDOVÝCH PÍSNÍCH A POŘEKADLECH – 2. ČÁST

Bohumír Hanžlík

Svatý Jiří

Velkou oblibu si získal mezi lidmi svátek **sv. Jiří (24. 4.).** Stalo se tak patrně proto, že Jiří v lidové tradici představuje vítězství nad zlými mocnostmi. Je také považován za přemožitele zimy.

Ke dni sv. Jiří se váží pověry o hadech:

Na svatého Jiří vylézají z děr hadi a štíři.

Podle lidové víry se otvírá země a rozdává své bohatství. Tráva rychle roste, obilí se začne zelenat, rozkvétají květiny. Ptactvo svým zpěvem vítá jaro.

Jiříček dá do trávy košíček.
Na svatého Jiří vlaštovky již víří.

Svatý Jiří otevřel zemi, avšak **tři ledoví muži** (Pankrác, Servác a Bonifác – **12., 13., 14. 5.**) ji často znovu, ale již naposledy, zamykají pod ledový zámek.

Před Servácem není léta, po Serváci s mrazy veta.

♫ *Píseň jarní*[1]
♫ *Legenda o svatém Jiří*
♫ *Viju věnce*
♫ *U těch našich dvířek*
♫ *Vlaštovička švitoří*

[1] Symbolem ♫ jsou označeny názvy písní s danou tematikou. Tyto písně nalezne čtenář v titulech uvedených v bibliografii, v klavírních úpravách pak budou v publikaci HANŽLÍK, B. Staročeský kalendář (Tradice českého roku v lidové písni, pořekadlech a říkadlech), plánované k vydání koncem roku 2014 ve vydavatelství PedF UK Praha. Písně označené ♪ jsou v notové příloze tohoto čísla Hudební výchovy.

První pastva

Šel Janeček na kopeček, hnal před sebou pět oveček.
A šestého berana, se zlatýma rohama.

Na jaře začala na lukách i na mezích růst tráva a přestalo se krmit „suchým". Dobytek přešel na zelenou píci. Obecní slouhové (pastýři) vytrubovali za slunce východu své fanfáry a svolávali dobytek do společného stáda.

Pobyt se stádem ve volné přírodě přinášel pastýřům, zvláště pak ovčákům, životní zkušenosti. Pozorovali počasí, znali léčivé byliny, rozuměli zvířatům, dovedli poradit i lidem. Dlouhé hodiny na pastvě si krátili rozmanitými pracemi a zábavou. Dovedli vyřezávat ze dřeva, hráli na dudy, na píšťalu a zpívali.

Jednotlivé kusy domácích zvířat pásla někdy čeleď nebo děti. Ve všech našich sbírkách se najdou písně, v nichž je zachycen život pastýřů, ovčáků i dětí – pasáčků.

K výsadám pastýřů patřilo troubení slavnostní. Dělo se tak o Vánocích, Velikonocích, v době masopustu, v kostelech, v průvodech apod. Fanfáry se ozývají ze starých pastorálních mší, jiné byly doplňovány příhodným, často i humorným textem.

♫ *Svolávání stáda (z Polabí)*
♫ *Fanfára (ze Sušicka)*
♫ *Fanfára (z Volyňska)*
♫ *Slouha troubí pod podloubí*
♫ *Ten náš slouha*
♫ *Pase ovčák ovce*
♫ *Tam pod Rybným*
♫ *Žene ovčák k háji*
♫ *Čí jsou to koníčky*
♫ *Já mám koně*
♫ *Kdybys měla má panenko*
♫ *Když jsem já ty koně*
♫ *Pásla Kačenička*

Filipojakubská noc

Na Jakuba a Filipa zelená se každá lípa.

Noc z **30. 4.** na **1. 5.,** zvaná **filipojakubská**, patří k dalším významným svátkům na rozmezí jara a léta. Podle starých pověr se věřilo, že v tento čas provádějí svá kouzla ke škodě lidí i dobytka staré a ošklivé čarodějnice. Slétají se na košťatech ke svým půlnočním sněmům na křižovatky cest nebo na strachem opředená místa – popraviště, šibeniční vrchy, tajemné hrady. Navíc jsou ještě spolčeny s čerty a peklem.

Čert se nevyskytoval jen v pohádkách a v písních, ale hrál nevděčnou úlohu i v pořekadlech:

To mi byl čert dlužen!
Bojí se ho jak čert kříže!
Kouká jak deset čertů.
Nemalujte čerta na zeď!
Kam nemůže čert, tam nastrčí bábu.
Všichni čerti s ním šijí.
To je kvítko z čertovy zahrádky.
Jdi k čertu!
Je v tom čertovina.
Starého čerta mu dám.
Čert nikdy nespí.

Filipojakubská noc měla odedávna v lidovém kalendáři výjimečné místo. Charakteristickým obyčejem, který přežil až do dnešních dnů, bylo **pálení čarodějnic.** Podobné byly i **svatojánské ohně (23.–24. 6.).**

♫ *V tom černým lese*
♫ *Když jsem šel do nebe*
♫ *Kolíbala bába*
♪ ***Vejr***

Máje

Vitej, vítej, máji, my jsme tobě rádi.
Vítej, léto líbezné, obilíčko zelené.

Večer před prvním květnem chodili mládenci do lesa uříznout májku. Tu pak před rozedněním stavěli tajně pod okna svých milých. Postavená májka měla zahánět všechny temné síly a připomenout, že nastává období obnovené přírody a lásky. Následujícího dne – **1. května** – pořádali mládenci na vsi veselý průvod s hudbou. Zacházeli do jednotlivých domů, kde byla dospělá děvčata, připíjeli jim i rodičům a zvali na májovou tancovačku do hospody.

Hopsasa, hejsa, pojď, holka, do kola!
Hopsasa, hejsa, půjdem k tanci!

Na návsi se obvykle stavěla jedna velká společná májka. Stavění a kácení májů se všemi obřady a zábavami je starodávný zvyk asi ze 13. století.

♫ *Posekali máje*
♫ *Májíček, májíček, zelený májíček*
♫ *Vy naše panenky*
♫ *Můj milej mi pod okýnkem*
♫ *Ta sedlecká májka*
♫ *Děvčátka, děvčátka, kácejí se máje*
♫ *Hrajte mi, muziky, vesele*
♫ *Vyšla hvězda jasná*
♫ *Hájku, háječku*
♫ *Ta zlukovská náves*

Senoseč

Sklizňové práce začínaly koncem června **senosečí**. V tuto roční dobu se všechny louky a stráně zaplnily lidmi, kteří za zpěvu písní sekali a hrabali trávu. Pracovali rychle, aby se plně využilo příznivého počasí, seno pěkně uschlo a dostalo se na seník.

Na Slovácku se při senoseči a sušení sena zpívaly **trávnice.** Slovácko je kraj oblých kopců. Muselo se zpívat tak, aby se píseň dobře nesla a byla slyšet až na protější stráni. Píseň zahájil sólista, ostatní se ve dvojhlase přidali.

O polní práci se zmiňuje množství písní, avšak vlastních pracovních písní máme zapsáno málo. Příkladem typické české „luční pastorely" (písně z přírody) je píseň *Pěkná Káča trávu žala*, která zaznívala již ve středověku.

Také v Polabí jsou známy lyrické písně z přírody – **pastorely**. Píseň *Zelená se louka* se zpívala na lukách při sečení a sušení, ale mohla zaznívat i při svatbě.

Písním pastorálního, tj. pastýřského rázu propůjčily typickou intonaci především dudy, šalmaje, pastýřské trouby,

píšťaly, které se dobře hodily k písním zpívaným ve volné přírodě.

♫ *Dej, bože, Barboře*
♫ *Lúčka zelená*
♫ *Roste travička*
♫ *Zda-li nám panenky – Čí je to louka*
♫ *Tamhle je louka široká*
♪ ***Dyž půjdu na trávu***
♫ *Mé zlaté dolanské louky*
♫ *Ej, žalo dievča*
♫ *Pěkná Káča trávu žala*
♫ *Zelená se louka*
♫ *Okolo Nymburka*
♫ *Proč, kalino, v struze stojíš*

Svatodušní svátky

Svatodušní svátky se v lidovém prostředí označovaly jako **letnice** (křesťanský výroční svátek připomínající vznik církve). Slavily se padesát dní po Velikonocích. Nedělní Boží hod svatodušní byl zasvěcen církevním obřadům. V pondělí se praktikovaly rozmanité lidové obyčeje a zvyky se starobylou tradicí, které se v různých krajích lišily.

Při lidovém obřadním **průvodu králek** (královniček) doprovází družina dívek svou královnu. U každého domu ve vesnici zazpívají, zatančí a vyberou dárek.

Ve staročeských městech byla již od středověku pořádána slavnost **střelba ku ptáku**. Na terč se střílelo z kuše, později z pušky. Vítěz získal titul „ptačí král".

Vyvrcholením letničních slavností a obřadních průvodů na Moravě, zvláště pak na Slovácku, je slavná **jízda králů** na koních. Chlapci si ze svého středu zvolili krále, kterého ozdobili korunou a kvítím, a se zpěvy a s prosbami o dary projížděli na koních vesnicí. Jezdci v králově družině museli být svobodní. K svatodušnímu pondělí patří také **čištění studánek** po zimním čase. Tímto obřadem docházelo symbolicky i k zahánění neštěstí a zlé moci. Tento zvyk byl na Českomoravské vrchovině znám jako **otvírání studánek**. Hudební skladatel Bohuslav Martinů zkomponoval na text Miroslava Bureše půvabnou stejnojmennou kantátu.

♫ *Letěl sokol, vyletěl*
♫ *Královno milá, král tebe volá*
♫ *Hra na královnu*
♫ *Vím já o studánce*
♫ *Voděnka studená*

Svatojánské ohně

Na svatého Jána
otvírá se k létu brána.

O letním slunovratu se na svátek **sv. Jana Křtitele (24.6.)** dodržoval obyčej zapalování ohňů, přežívající patrně ještě z dob pohanských. Půlnoční zapálené ohně měly dodat sílu slunci. U zapálených **svatojánských ohňů** se scházela mládež. Mládenci se věnovali různým tradičním zvykům: přeskakovali oheň, obětovali mu květiny a věnce, házeli hořícími košťaty, která měla ochraňovat před zlými silami a čarodějnicemi.

Svatojánský večer byl plný **kouzel** a **věšteb**. Např. podle zářícího kapradí dávala tajemná noc svatojánská člověku schopnost nalézt ukryté poklady. Děvčata hádala osud své lásky. V předvečer svátku si splétala věneček z kvítí (léčivých bylin a voniček). Ve snu se jim potom zjevil ten, který jim byl souzen.

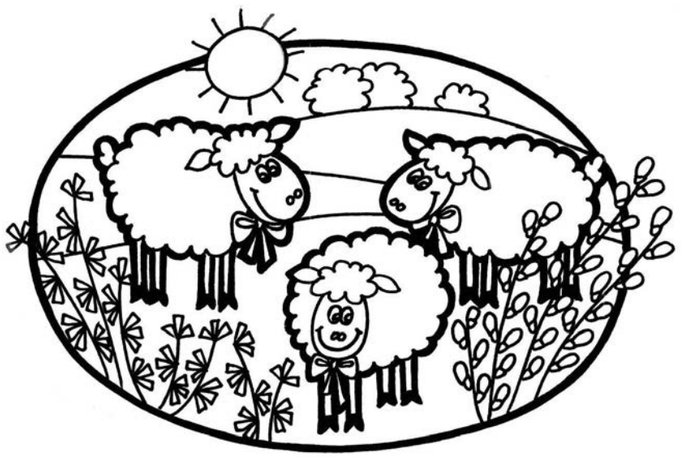
Zvláštní síla se připisovala bylinám, natrhaným v předvečer svátku. Byly považovány za mimořádně účinné a používaly se v lidovém lékařství a v magii.

Kdes chodila dnešní noci?
„Sbírat bejlí na nemoci."
Kdopak s tebou chodil,
kdo tě lesem vodil?
„Nejmilejší přítel,
sám svatý Jan Křtitel."

Kořeníčko, koření,
od Boha jsi stvořený,
tebe nesmí slunce rušit,
ty se musíš v stínu sušit,
a já musím pytel ušít,
co v něm budeš zavřený!
Každá nemoc má svou pomoc.

♫ *Svatojánské ohně*
♫ *Hoří, hoří svatojánský ohníček*
♫ *Hořela lípa*
♫ *Jeníčku, bloudíš*
♫ *Jaké je to kořeníčko*
♫ *Píme pivo s bobkem*
♫ *Já tak nebudu*

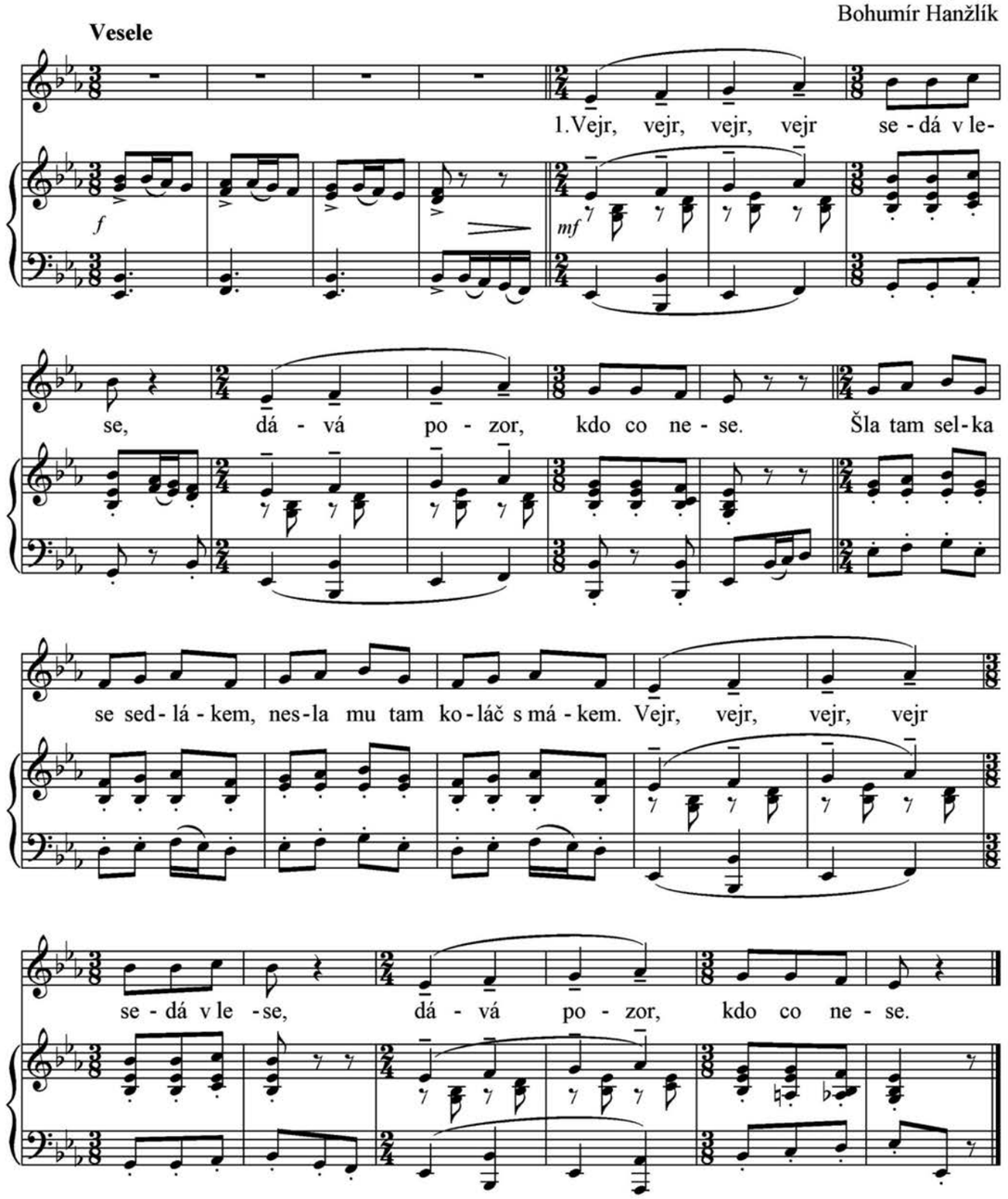
pokračování článku na straně 33



Vejr

(mateník z Polabí)

upravil
Bohumír Hanžlík



2. Sedlák selku pěkně vítá,
do buchet se hned s chutí dá.
Že jsou dobrý selku chválí,
jenom, že jsou drobet malý,
sedlák selku pěkně vítá,
do buchet se hned s chutí dá.

3. Vejr, vejr, vejr, vejr sedá v lese,
dává pozor, kdo co nese.
Šla tam selka za sedlákem,
ztratil fajfku i s tabákem.
Vejr, vejr, vejr, vejr sedá v lese,
dává pozor, kdo co nese.

Dyž půjdu na trávu

(z Moravy)

upravil
Bohumír Hanžlík

Andante

Melodický nástroj

1. Dyž pů - jdu na trá - vu za ten bí - lý ka - meň, u - vá - žu si pan-tlu čer-ve-nú jak pla - meň.

2. Červenú jak plameň
s bílýma krajama,
aby nepravili,
že nemám galána.

3. A já mám galána
do svatého Jána,
a po svatém Jáně,
dobrú noc, galáne.

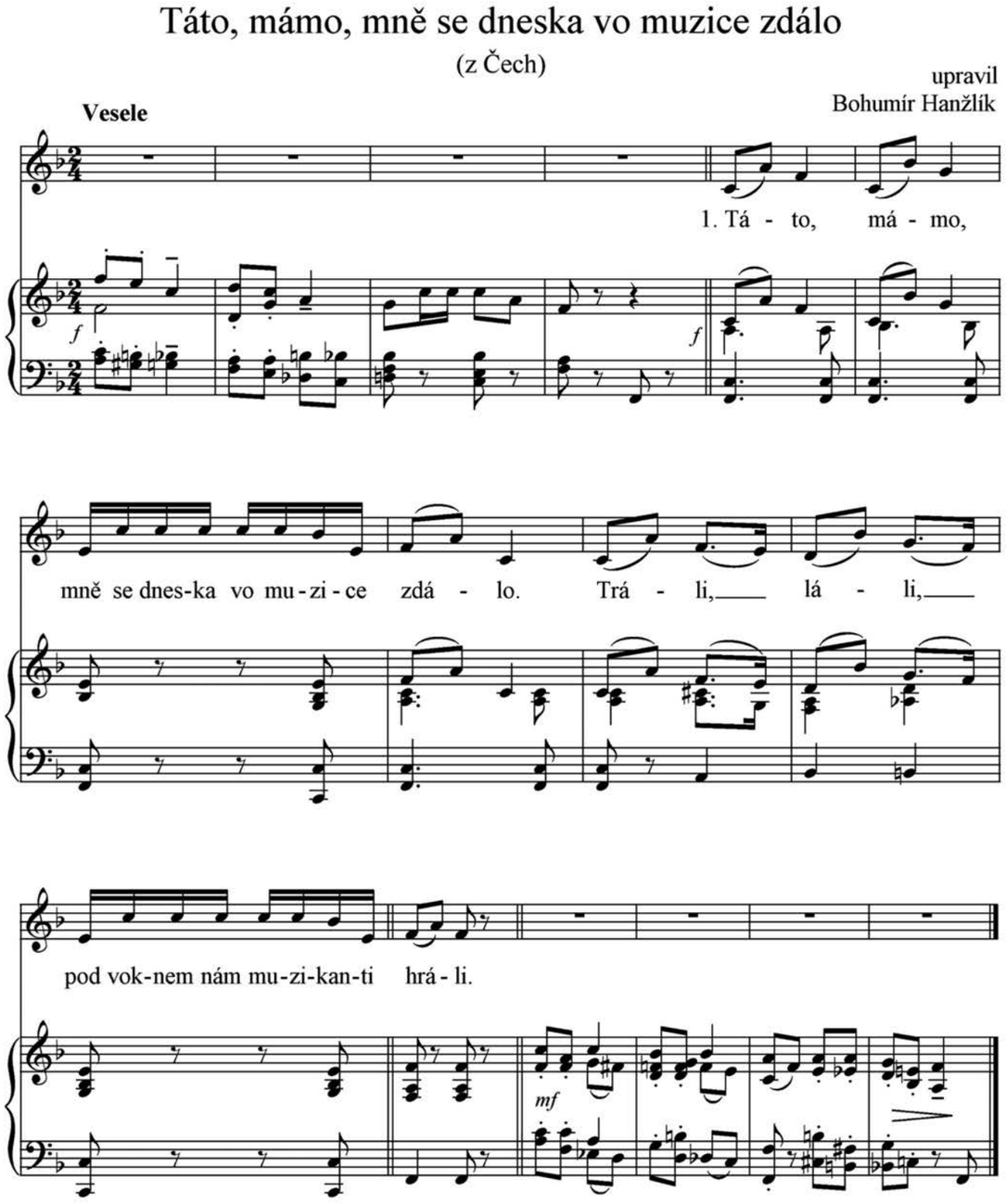
Má milá, kdes byla?

(z Čech)

upravil
Bohumír Hanžlík

Mateník

Má mi - lá, kdes by - la, žes do - ma ne - by - la? By - la jsem na pou - ti u sva - tý Do - ro - ty, by - la jsem na pou - ti u sva - tý Do - ro - ty, tam jsem se mod - li - la.



2. Hráli, hráli na housličky, basu, na cimbály,
jistě, jistě, táto s mámou vobá, slyšeli ste!

3. Táto, mámo, škoda, že se mně to jen zdálo.
Trá-li, lá-li, že nám pěkně muzikanti hráli.

Poutě

Zbožnost lidí se projevovala v uctívání svatých. Jejich sošky a obrazy se nacházely v každé domácnosti. Své místo v ročním cyklu měly svátky patronů české země:

sv. Vojtěcha (23. 4.)
sv. Jana Nepomuckého (16. 5.)
sv. Prokopa (4. 7.)
sv. Ludmily (16. 9.)
sv. Václava (28. 9.)

Pro vesničany byl důležitý svátek místního kostela nebo kaple, ke kterému se konala **pouť**. V Čechách byla poutníky hojně navštěvovaná slavná poutní místa – Stará Boleslav, Svatá Hora v Příbrami, Velehrad, v Praze Loreta na Hradčanech apod. Také místních poutí na vesnici se zúčastnilo celé okolí. Kromě církevní části, vázané na kostel, byl celý den vyplněn pravou lidovou zábavou. Z poutí si lidé odnášeli růžence, svaté obrázky, škapulíř (amulet s obrazem Panny Marie) apod., nebo typické pouťové zboží. K vyhledávanému patřily výrobky cukrářů a perníkářů, především perníky s marcipánem.

Přijel z města pán perníkář
přijel, holky, k nám,
přijďte, pojďte nakupovat hochům
marcipán…

O pouti měli mládenci za povinnost koupit dívce svého srdce jako důkaz lásky velké perníkové srdce, krásně barevně nazdobené. Na stáncích kramářů se objevovaly i různé výrobky řemeslníků. Odpoledne po svátečním obědě začala v hospodě muzika. „Jít k muzice" odjakživa znamenalo „jít si zatancovat". S lidovou muzikou a tancem je spjato mnoho tanečních písní. V jejich melodiích jako bychom slyšeli vytrubování trubky, štěbetání klarinetů, dudy, zdobené melodie houslí a basování kontrabasu.

♫ *Svatý Jan na vršíčku*
♫ *Ty poříčský kostelíčku*
♪ ***Má milá, kdes byla***
♫ *Borovanský zvony*
♫ *Vez mě, koníčku*
♫ *Stará bába jede*
♫ *Perníkář má boudu*
♫ *Proto jsem si kanafasku*
♪ ***Táto, mámo, mně se dneska vo muzice zdálo***
♫ *Hejdumdá*

Bibliografie:
ERBEN, K. J. *Prostonárodní české písně a říkadla 1.–6. díl. Praha : Panton, 1984.*
ERBEN, K. J. *Nápěvy písní národních v Čechách.* Praha 1940.
BARTOŠ, F. *Kytice z národních písní moravských. Praha 1891.*
HANŽLÍK, B. *Lidové písně ze středního Polabí. Čelákovice 2006.*
HOLAS, Č. České národní písně a tance 1.–6. Praha 1908–1910.
PEK, A. *Lidové tance z Polabí. Praha 1946.*
PLICKA, K; VOLF. K. Český rok. Praha : Odeon 1981.
SUŠIL, F. *Moravské národní písně. Praha : Vyšehrad, 1951.*
SEIDL, J. *Národ v písni. Praha 1945.*
SEIDL, J.; ŠPIČÁK, J. *Zahrajte mi dokola.* Praha 1945.
VÁCLAVEK, B., *Český národní zpěvník. Praha : Melantrich 1940.*
WEIS, K. Český jih a Šumava v lidové písni. Praha 1929.

RYTMICKÉ HRY S PŘEDMĚTY VŠEDNÍHO DNE – 3. ČÁST

Jitka Kopřivová

Tento cyklus se zaměřuje na možnosti začlenění předmětů všedního dne do hodin hudební výchovy. Minulé díly se věnovaly rytmickým činnostem s kelímky a propiskami. Aktuální díl nabídne sambu s úklidovými předměty.

Rytmické hry s úklidovými pomůckami

Každý z nás se ve své domácnosti obklopuje všelijakými předměty, které mu přinášejí užitek, radost, či ho „jen" obohacují. Že jich není zrovna málo, většinou postřehneme teprve v momentě jejich třídění či transportu z místa na místo, např. během stěhování. Všimli jste si někdy, jak zní předměty, které Vás obklopují? Děti, opatřeny zvídavostí, zkoumají zvuky okolního světa velmi záhy. Jistě jste již pozorovali dítě, které s vervou buší do stolu či vařečkou o hrnec a blaženě se přitom tváří, nehledě na obrovský rámus, který se line kolem. Vydejme se společně do úklidové komory a zkoumejme zvuky kýblů, košťat, smetáků nebo lapačů prachu. Následující článek zapojuje lehce dostupné úklidové pomůcky v rytmu samby, který můžeme cvičit buď pouze s playbackem, či jím doprovázet taneční píseň. V latinskoamerickém rytmu obvyklé nástroje nahrazuji předměty, které napodobují jejich zvuk – např. místo surda velký kýbl, místo shakeru koště a místo agoga bellu poloprázdnou láhev, v níž přítomnost tekutiny umožňuje dva výškově odlišné zvuky.

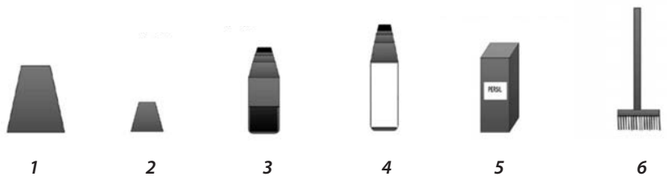
Před vlastním nácvikem rytmu doporučuji zařadit krátkou improvizačně-experimentální fázi, během které se žáci seznámí s novými „nástroji". Mediální pomůcky včetně nácviku jednotlivých rytmů naleznete na webu www.JitkaKoprivova.eu.

Warm up

- ***STOP & PLAY:*** cílem této hry je poznání zvukových a technických možností úklidových pomůcek. *Popis*: Utvoříme kruh a rozdělíme úklidové předměty mezi žáky, na které žáci libovolně improvizují. Na předem domluvený signál (např. zvednutí obou paží) přestanou hrát a posunou svou úklidovou pomůcku vlevo po směru hodinových ručiček. Hra se opakuje.
- ***DRUM CIRCLE:*** Všichni stojí v jednom velkém kruhu. Žáky seřadíme dle nástrojů do 6 skupin a každému z nich zadáme jeden rytmus. Dle časových možností jej nejprve procvičíme hrou na tělo. Učitel stojí uprostřed kruhu a postupně zapojuje jednu skupinu za druhou, dokud nezapojí všechny přítomné žáky. Podle předem domluvených signálů mění učitel tempo a dynamiku hraných rytmů, případně úmyslně po určitou dobu vynechá rytmus některých nástrojových skupin. Předem domluvené gesto (např. výrazné překřížení paží) ukončí celou hru.

Co potřebujeme?

Úklidové pomůcky v dostatečném množství: velký kýbl (1), malý kýbl (2), poloprázdnou umělohmotnou láhev čistícího prostředku (3), prázdnou umělohmotnou láhev čistícího prostředku (4), prázdnou krabici od pracího prášku (5), koště (6), dřívka či paličky sloužící k úderu na „nástroje"



Příklady rytmů:

6 – koště/tleskání na hřbet dlaně

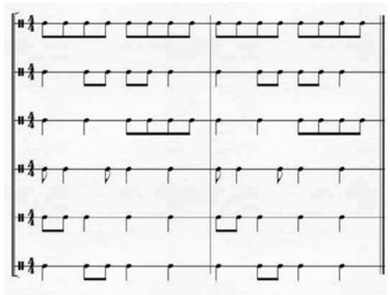
5 – krabice/ 1x plesk do hrudi, 4x tlesk do dlaně, 1x plesk do hrudi

4 – prázdná láhev/plesk do stehen

3 – poloprázdná láhev/ tlesk

2 – malý kýbl/ 2x plesk do stehen, 3x tlesk

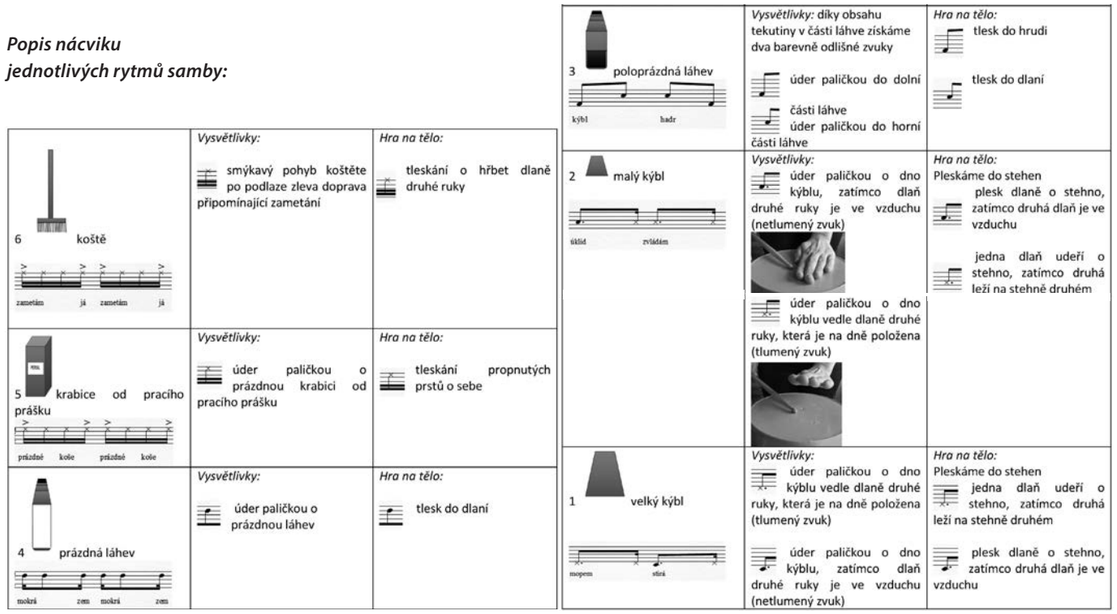
1 – velký kýbl/ 1x dup, 4x plesk do stehen



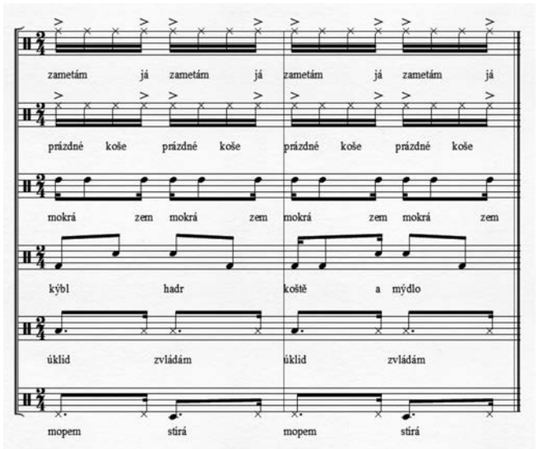
Úklidová samba

Úklidové pomůcky položíme do středu kruhu a posadíme se na židličky rozmístěné po jeho okraji. Nacvičujeme každý rytmus samostatně, nejprve hrou na tělo s rytmickou deklamací. Po jeho zvládnutí předvede učitel rytmus na odpovídající úklidové pomůcce. Jakmile učitel rytmus opakuje, mohou ho žáci doprovázet hrou stejného rytmu v podobě hry na tělo. Počet žáků hrajících na tělo a na „nástroje" závisí na počtu úklidových pomůcek, které má učitel k dispozici. Učitel může též rozdat patřičné předměty předváděného rytmu pouze části žáků, kteří s ním budou hrát rytmus na „nástroj", zatímco ostatní je doprovází hrou na tělo. Jednotlivé rytmy lze nacvičovat i s playbackem v rytmu samby (ke stáhnutí na www.JitkaKoprivova.eu).

Popis nácviku jednotlivých rytmů samby:



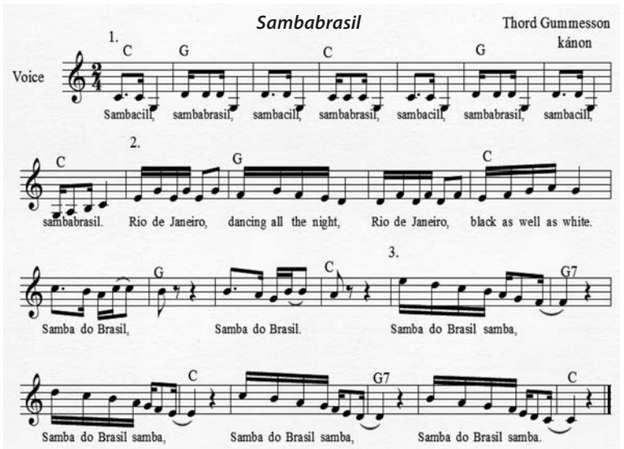
Samba rytmus v úklidové variaci



Po nácviku jednotlivých rytmů rozdělíme žáky do šesti skupin, přičemž každá z nich bude hrát jiný rytmus. K nácviku opět využijeme playback v sambovém rytmu. V případě zájmu lze rytmus doplnit zpěvem písně Sambabrasil Th. Gummessona i tancem sambového kroku, či promyslet komplexnější choreografii pro školní vystoupení.

—

Kánon převzat z Knapp, W., Peschl, W. Wege zur Musik 1. Helbling: Innsbruck, 1989. s. 8.



ADRESÁT: PHDR. MIROSLAV STŘELÁK

Pavel Jurkovič

Milý Mirku!

I přihodilo se, jak víš, že jsem se vloni dožil požehnaných osmdesáti let. Ani jsem ten velkorysý dar osudu nečekal. Ježto vím, že jsi přišel na tento svět o rok později, a to 14. května 1934 v Praze, dostihla Tě tedy osmdesátka letos. Ujišťuju Tě, že to nebolí, jenom v nás dále přetrvávají stále tytéž fyzické i psychické strasti, které si nás našly už před řadou let. Kéž už nepřibývají nové, abychom si na ně nemuseli zvykat.

Možná, že na Tebe prozradím leccos, co nevědí ani mnozí z těch, kteří si myslí, že o Tobě vědí všecko podstatné, co já jsem se od Tebe za těch pětačtyřicet let našeho přátelství dovídal. Je třeba nápadné, jak důkladně ses připravoval na svoji hudebně pedagogickou dráhu. Po maturitě na Jiráskově pedagogickém gymnáziu jsi na Pražské konzervatoři studoval hru na kytaru u profesora Štěpána Urbana a hru na violoncello u profesora Bohuše Herana. Na Vysoké škole pedagogické jsi vystudoval obory český jazyk a hudební výchova. Ani to Ti zřejmě nestačilo, a tak jsi v roce 1969 na základě rigorózní práce „Hudebně estetický rozbor Fibichovy trilogie Hippodamie“ a rigorózní zkoušky získal doktorát filozofie na Karlově univerzitě.

Tuto bohatou zásobu poznání, vědění a dovedností jsi bohatě využil nejen na svém prvním učitelském působišti v Písku, ale především na experimentální Základní škole v Praze 3 – Vinohradech, kde jsem Tě zastihl na hodině hudební

výchovy. Byl tam zrovna na návštěvě ústřední inspektor, který po pěti minutách zapomněl na svoji kontrolní roli a stal se na jednu vyučovací hodinu Tvým oddaným žáčkem, který svoji spokojenost vyjádřil díkem za možnost prožít ve škole tak plodně a příjemně využitou vyučovací hodinu.

Od těch dob jsme pak často šli stejnou nebo blízkou cestou. Nejen já, ale mnozí frekventanti chebských kurzů modernizace hudební výchovy vzpomínají na jedinečnou atmosféru těchto letních setkání, kam jsi přicházel vždy s novými písněmi a pedagogickými idejemi, obklopen zaujatými frekventanty, také jako šéf orchestru, v němž hráli učitelé, ovládající nějaký nástroj. Pro tento kurz, který se konal několik let v Chebu, pak ve Znojmě, a jehož dědicem je i současný jedinečný kurz v Liberci, jsi vytvořil celou řadu úprav lidových písní i vlastní písně na texty českých básníků, které potom vyšly tiskem ve dvou sešitech pod titulem „Sólo pro všechny“, s pěkným doprovodem pro klavír a orffovský instrumentář.

Vedle spolupráce s Výzkumným ústavem pedagogickým a pedagogickou fakultou ses podílel na práci v České hudební společnosti. To Tvojí zásluhou se přihodilo, že po dohodě s ministerstvem školství distribuovalo Komenium kufr orffovských rytmických nástrojů na všechny mateřské a základní školy v celé republice. Zvukové i výtvarné vlastnosti těchto nástrojů se stále zlepšovaly ve spolupráci s Amati Kraslice, kam jsme pravidelně docházeli ve složení Ladislav Daniel, Petr Jistel, Pavel Jurkovič a Miroslav Střelák.

Tvoji bohatou pedagogickou cestu zdobí ovšem dvacet pět let hudební výchovy postižených dětí v Jedličkově ústavu. Stálo by za to shromáždit do jednoho svazku Tvé recenze a hudebně pedagogické texty do odborných časopisů. V Edici Pražské konzervatoře vyšly v posledních letech tři díly učebních textů pro konzervatoře „Harmonizujeme lidovou píseň“, které je možno chápat pro bohatou harmonii i jako učebnici harmonie sui generis.

Od roku 1990 učíš na konzervatoři maje pověst nejpilnějšího profesora. Ostatně skutečnost, že tam působíš už 24 roků, svědčí o Tvé pověstné píli, zodpovědnosti a angažovanosti. Ačkoliv jsi byl oceněn některými školskými institucemi, zasloužil by sis ten už prošlý titul „Zasloužilý učitel“. Byť se to nestalo, jsi pro nás, co Tě známe málem od kolébky, víc než zasloužilý, a to pro své životní dílo; a také jsi přítel z nejvěrnějších.

Vždy Tvůj Pavel Jurkovič

—

ZA HRANICE KLÁVESNICE

Elena Knápková

Asi každý klavírní pedagog ZUŠ bude souhlasit: na základním stupni uměleckých škol znějí až na výjimky stále stejné skladbičky, učitelé zadávají zejména tzv. ověřené kusy a k současné tvorbě přistupují někdy až s despektem. Druhý častý případ je ten, že se nové hudbě nebrání, ale zužují ji pouze na populární a podbízivou tvorbu, která svou podprůměrnou hudební kvalitu schovává za líbivé ilustrace, přitažlivé názvy a povrchní efekty. Přitom česká klavírní instruktivní literatura má ve světě výsadní pozici a je právem považována, díky své poetičnosti, různorodosti a citovému bohatství, za naprostou špičku. Poukázat na tento fakt a znovu oživit zájem o naše skladby pro děti si dal za úkol projekt „Za hranice klávesnice“.

Na jeho počátku byla myšlenka prof. Aleny Vlasákové, aby každý ze studentů posledního ročníku nově vzniklého oboru Klavír a klavírní pedagogika na HF JAMU nahrál cyklus instruktivních skladeb. První budoucí absolventky tohoto oboru – Šárka Bartošová, Jaroslava Filipová, Elena Knápková, Lenka Pachnerová a Jitka Štěrbáková – se rozhodly využít prostředků určených pro specifický výzkum HF JAMU, aby se touto problematikou mohly zabývat hlouběji. Po schválení tak na počátku roku 2012 vznikl projekt *„Inovace klavírního repertoáru základních uměleckých škol se zaměřením na méně známé instruktivní skladby českých autorů 20. a 21. století“*, později nazvaný „Za hranice klávesnice“.

Studentky pod vedením řešitele projektu doc. MgA. Jaroslava Šťastného, Ph.D., a Mgr. Josefy Hlouškové (vyučující předmět Instruktivní literatura) v období od března 2012 do února 2013 provedly výzkum v knihovnách a archivech. Skladby, které je nejvíce zaujaly, nastudovaly. Jednalo se o miniatury autorů žijících, či teprve nedávno zemřelých – Zdeňka Blažka (cyklus *Písničky na dobrou noc op. 85a)*, Markéty Dvořákové *(Bígl)*, Petra Ebena *(Jarní motiv; Rondino pro kluky; Žežuličko, kde jsi byla)*, Petera Grahama (výběr ze skladeb pro děti), Zdeňka Lukáše *(Tři písně pro klavír op. 91)*, Jana Nováka *(Puerilia; Dětské hry)*, Františka Schäfera *(Sonatina č. 2 op. 6)* a Karla Šimandla *(Mravenčí suita)*. Díky finančním prostředkům získaným z grantu během letních prázdnin natočily CD, na kterém se ocitlo 62 dvou- i čtyřručních skladbiček, z nichž některé ani nebyly dosud vydány! Na této pestré směsici si můžeme zřetelně uvědomit, jak různorodá je naše nově vznikající instruktivní literatura. Najdeme v ní typicky českou lyriku, ale i živelné rytmy, hloubku i hravost a vtip. Zároveň vyjadřuje myšlenku Petera Grahama, že „děti mohou hrát i jiné věci, než si pro ně dospělí představují. Jen to zkusit a zaposlouchat se, jak to zní!“

K CD vznikla díky spolupráci s výborným designerem Jiřím Janíčkem i desková hra, která chce malé posluchače vtipnou formou blíže seznámit s „pány skladateli“ a vnést nová jména do povědomí dětí. Třeba tak jednou, až povyrostou, rády půjdou na koncert soudobé hudby, protože k těmto skladatelům budou mít vytvořený

CD a desková hra "Za hranice klávesnice"

vztah už z dětství. Hra svým pojetím – jedná se v podstatě o „Člověče nezlob se“ na mapě České republiky – kopíruje dvojí zaměření projektu: zájem o regionální autory i úmysl hledat hudbu jinou, hudbu za hranicemi běžně hraných skladeb.

Tím tento projekt ale zdaleka neskončil. Po křtu CD a prezentaci v Metodickém centru HF JAMU, která sklidila velmi kladné ohlasy, vkročil do své druhé fáze. V ní se na počátku roku 2013 konaly semináře na českých a moravských ZUŠ, při kterých bylo nejen představováno CD, ale zahrnuly i průzkum místních archivů za cílem dalšího obohacení instruktivní klavírní literatury. Nechyběly diskuse s pedagogy a žáky základních uměleckých škol v Jirkově, Hronově, Poličce, Zábřehu a dalších. Tyto koncerty – workshopy – byly pro celý tým projektu Za hranice klávesnice velmi přínosným a milým zážitkem. Byly koncipovány jako malé koncerty, protkané povídáním a hrami. Patrná byla snaha vzbudit u posluchačů osobní vztah jak k autorům hraných skladeb, tak k samotné profesi skladatele i interpreta. Obecenstvo bylo zapojeno i do „badatelské činnosti“ – během seminářů totiž samo vybrané skladbičky hodnotilo – děti do svých „dotazníčků“ nalepovaly veselé nebo zamračené „smajlíky“ a přítomní pedagogové se podrobněji vyjádřili v dotaznících, zacílených na používání soudobé instruktivní literatury v jejich výuce.

Velice potěšujícím zjištěním byl fakt, že respondenti měli k těmto skladbám velmi kladný postoj a že učitelé, i přesto, že podle vlastních slov soudobou tvorbu často dětem nezadávají pro její nesrozumitelnost, o představovaná díla projevili zájem a chtějí je zařadit do probírané látky i koncertních a soutěžních programů. Zároveň bylo v následných diskusích s pedagogy nadneseno další ožehavé téma, které se týkalo složité situace hudebních vydavatelství, pro která jsou dětské skladbičky současných autorů pramálo výhodným artiklem. Není žánr instruktivní miniatury, nepočítáme-li populární a filmovou hudbu, druhem na vymření? Může se tradice kvalitní tvorby pro děti vzhledem k převládajícím hodnotám naší společnosti vůbec zachovat?

Ale od chmurných vizí zpět k projektu. Živý vztah dnešních posluchačů k nově vznikající hudbě – to je hlavní motto celé této snahy. Proto byla oslovena i řada skladatelů, kteří na nově vzniklé webové stránky **zusklavir.jamu.cz** přispějí svými skladbičkami. Učitelé klavíru je budou moci využít ve své výuce a na oplátku budou moci jejich autorům poskytnout

zpětnou vazbu. Velkým přáním autorek projektu je, aby (i přes své formální ukončení na konci února 2013) zůstal dále živý. Z důvodu velkého zájmu ze strany ZUŠ budou nadále konány semináře po celé republice. Na zmíněných webových stránkách budou postupně doplňovány odborné články týkající se instruktivní literatury, analýzy, nahrávky i noty.

Vzhledem k mimořádné pozornosti, které se na HF JAMU v Brně klavírní pedagogika těší, budou na půdě akademie nepochybně i nadále vznikat hodnotné nahrávky instruktivních děl a další podobné projekty. Doufejme tedy, že myšlenka „Za hranice klávesnice" vytvoří rámec pro stálou existenci komunikačního mostu mezi skladatelem a učitelem a bude podporovat vznik nové instruktivní tvorby i udržování povědomí našeho národního hudebního bohatství.

—

Seminář ZUŠ Hronov

MUZIKA OD POTOKA, 1. DÍL

nová hudebně pedagogická publikace Evy Jenčkové

Miluše Obešlová

Výběrovou řadu hudebně pedagogické edice *Hudba v současné škole* rozšířila prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc., o další publikaci s názvem Muzika od potoka, 1. díl, která přináší metodickou inspiraci pro učitele hudební výchovy v MŠ a na 1. stupni ZŠ. V práci pak pokračuje tématem jara a jarní přírody kolem potoka s jejími obyvateli, které představuje v sugestivních personifikacích. Ryby, čápi a žáby tak ožívají, zpívají, hrají na hudební nástroje a tančí. Stávají se tak blízkými kamarády dětí, pro které je personifikace přirozenou součástí jejich života. Zároveň podněcuje i spontánní aktivity dětí, což lze ve výuce velmi dobře využít. Autorka tak opět nabízí učitelům pestrou paletu rozmanitých říkanek, hádanek, rozpočítadel, popěvků, písní a také tanečních a pohybových her, které k jarní tematice neodmyslitelně patří. E. Jenčková zde používá svoji hlavní metodu – tzv. diferencované učení. Jedná se o metodu individuálního přístupu. U každé písně je uvedeno mnoho různě náročných úkolů, což odpovídá různým hudebním dispozicím dětí. Součástí kompletu všech hudebních činností je pohyb, který zcela přirozeně splňuje požadavek zážitkového učení.

Věcná a zcela vyčerpávající přednáška v úvodu má název *Hudba a pohyb v osobnostním rozvoji*, což plně koresponduje s obsahovým zaměřením. Pohyb je zde vnímán jako nejúčinnější aktivita pro děti k navázání bezprostředního kontaktu s hudbou. Hudebně pohybová výchova, jako součást předmětu hudební výchova, umožňuje dětem rozvíjet jejich pohybové dovednosti v návaznosti na znějící hudbu, dává jim prostor pro emocionální vyjádření a rozvoj emoční inteligence, umožňuje jim poznávat a ověřit si hudební zákonitosti, jako jsou např. výrazové prostředky hudby, formová struktura díla či žánrové charakteristiky, rozvíjí jejich kreativní schopnosti, estetické cítění, ale slouží i jako prostředek potřebné duševní a tělesné relaxace nebo vzájemné komunikace.

Publikace Muzika od potoka obsahuje celkem čtrnáct detailně propracovaných modelových situací, včetně úvodní přednášky. Již první modelová situace s názvem *Čáp jede v kočáře*, která vychází z písně Na jaře (Miluše Škodová), je zaměřena na skupinový pohyb ve dvojicích a trojicích, dále na taneční projev s rekvizitou a především na zvukomalebný doprovod písně. Nejprve autorka předkládá pečlivě vypracovaný grafický part pro hru na drhlo a minidřívka, který je užitečnou přípravou na hru podle notového zápisu. Následně je zařazena též zvukomalebná hra na zvonkohru s využitím pentatoniky. Celý námět je zakončen velice nápaditým tanečním provedením písně s využitím specifické rekvizity, a to výtvarně řešené netkané textilie. Na vnímání melodie a melodických odlišností či kontrastů jsou zaměřeny modelové situace *Čáp je postrach žab,* která pracuje s písní E. Jenčkové s názvem Čáp, dále *Čáp a žabka na bále* s písní Čáp a žabka (Alojz Čobej, úprava E. Jenčková) nebo *Nepodařený rybolov* s písní E. Jenčkové Rybolov (slova Karel Benetka). Cílem je naučit děti sluchem rozeznávat a prostřednictvím tanečního ztvárnění a instrumentální zvukomalby (pomocí dřevěných zátek, případně řehtačky či drhla) vyjádřit odlišné části, například které jsou melodicky ukončené nebo neukončené. Zajímavé podněty k motivované práci s písní M. Škodové Čáp a žáby naleznou učitelé v modelové situaci *Potokem si cape bílý čáp.* Z komplexu hudebních aktivit lze vybírat například skupinovou pantomimiku v pohybové hře s prostorovou orientací, zvukomalebný rytmický doprovod na dřevěné rytmické zátky, drhla, minidřívka, plastové lahve s vodou. Dokonce je použit i bublifuk při motivační hře s dechem. Pohybové provedení je zaměřeno na vnímání metra, taktu, těžkých a lehkých taktových dob, včetně rozvoje jemné a hrubé motoriky dětí v souladu s hudbou. Na rozvoj pěveckých dovedností je zaměřena modelová situace s názvem *Velká chlouba žab je zhouba*, která pracuje s již pěvecky poněkud náročnější písní Žabka chlubilka. Její tónový rozsah (c^1 – c^2), náročnější rytmus a občasné větší intervalové skoky znamenají využití písně pro větší či hudebně zkušenější děti, ale je velmi dobré, že takové písně jsou zařazeny. Tato píseň je doplněna zvukomalebným zpěvem na vybraná slova, zvukomalbou ozvučených předmětů (igelitový sáček, plechová krabička s gumičkou, pákový louskáček) a zvukomalebným rytmickým doprovodem dle detailně zpracovaného grafického partu. Nechybí návod pro taneční a pohybové provedení. Autorka se věnuje také pečlivé artikulaci, a to v dalších modelových situacích, jako jsou *Čáry, máry, bič*, *S rybičkou za písničkou* nebo *Kapr a hodiny*. Slova lidových rozpočítadel, říkanek či písně jsou využita nejprve jako artikulační cvičení a následně pro hru s rytmizací slov, při nástrojové hře ostinátních rytmických figur apod. Modelová situace s názvem *Malá račí tělověda*, která vychází z říkanky E. Jenčkové Rak má frak, je nejen opakováním hlavních částí rakova těla, ale hlavně východiskem k procvičení rytmizace slov s využitím těžkých taktových dob, metrorytmické pulzace nebo pravidelného rytmu osminových hodnot. Autorka říkanku doplnila o zvukomalebné ozvučení, které vychází z rytmické souhry dvojic s dřevěnými rytmickými nástroji (vejce, zátky) a z rytmického dialogu skupin spolu s hrou

na tyto rytmické nástroje. Východiskem k rozmanitým hudebním a pohybovým aktivitám v poslední modelové situaci s názvem *Co se děje na potoce* je lidová píseň Leze, leze, ráček, která má dvoudílnou formu, vede děti zcela přirozeně ke vnímání kontrastních dílů a vybízí k jejich odlišnému rytmickému a zejména zvukomalebnému ztvárnění. Důležitá je zde především koordinace zpěvu a realizace pohybové hry s dřevěnými rytmickými vejci. Rytmickou přesnost vyžaduje i ťukání ve dvojicích nebo pohybová improvizace. K procvičení těchto dovedností autorka předkládá celou řadu zajímavých her různé obtížnosti. Nezbytnou součástí je opět zvukomalba, a to nejen s využitím dřevěných nástrojů, ale např. i zamrazovacího igelitového sáčku a plastové láhve, s konkrétními návody na techniku hry. Velmi přínosné je též zařazení úkolů a her k procvičení jemné motoriky, zejména příprava k vědomé koordinaci prstů. Celá modelová situace je zakončena zpěvem písně s pantomimickou taneční hrou a taneční improvizací.

Nově předkládaná publikace prof. Evy Jenčkové již tradičně přináší množství nápadů, jak oživit hodiny hudební výchovy tentokrát jarní tematikou a jak umožnit dětem zážitek, poznání a zároveň relaxaci prostřednictvím pohybu a bezprostředním kontaktem s hudbou. Soubor modelových situací je vítanou inspirací pro učitele nejen pro hodiny hudební výchovy, ale i jako velmi atraktivní výstupy pro veřejná vystoupení dětí.

—

JENČKOVÁ, E. *Hudba v současné škole. Výběrová řada Muzika od potoka 1. díl.* Hradec Králové : Tandem, 2014. ISBN 978-80-86901-23-7.

ABSTRACTS

KOZEL, D., Rediscovering Numinozity Artistic Experience Man of the 21st Century

An important feature of art is its ability to transcendence. The loss of vertical dimension of life in religion leads to the absence of the ability to perceive art as an everyday overlap. The consequences of this situation are essential to the theory and practice of education arts, particularly music education.

***Key words**: transcendence, arts education, philosophy of art, music education.*

Mgr. David Kozel, Ph.D., Department of Music Education, Pedagogical Faculty, Ostrava University, e-mail: david.kozel@osu.cz

BERNÁTEK, D., The Piano Tone in Reality and Illusion

Piano tone is very specific with both advantages and also limitations which present certain danger for teaching of pupils and performance. Work on piano tone is thereby the proper combination of real and imagined (illusive) sound in context of musical idea and feeling. It involves creative imagining and manipulative possibilities in the active sound imagery and perception.

***Key words**: piano tone, mental representations, perceptional auditory illusions, musical imagery, creativity.*

MgA. Daniel Bernátek, Department of Music Education, Faculty of Education, Palacký University Olomouc, Olomouc, e-mail: daniel.bernatek@seznam.cz

STEVANOVIĆ, E., Music Performance Anxiety and its causes

Music performance anxiety (MPA) is a serious problem for many musicians that can cause severe performance impairment and distress. MPA is rooted in personality traits, the social-cultural matrix, level of preparation, and individual performance history. It is a relatively neglected phenomenon in the education system and it is not adequately discussed, studied or addressed. Therefore, the aim of this article is to define MPA and summarize its main theories, symptoms and effects.

***Keywords:** anxiety, music performance anxiety, public performance, musicians.*

MgA. Ena Stevanović, Department of Music, Faculty of Education, Charles University in Prague, e-mail: ena.stevanovic@gmail.com

TICHÁ, L., Key Moments in Preparation for the Performance Competition

Preparing students for performance competition involves several phases, in which it is necessary to resolve many challenges. At the beginning it is the choice of repertoire followed by learning and practicing piece in the whole and in the details, getting podium experience and in the end it is the competition itself.

***Keywords:** performers competition, piano interpretation, repertoire, stage experience.*

Doc. MgA. Libuše Tichá Ph.D., Department of Music, Faculty of Education, Charles University in Prague, e-mail: libuse.ticha@pedf.cuni.cz

Z HUDEBNÍCH VÝROČÍ (DUBEN–ČERVEN 2014)

Petra Bělohlávková

3. 4. – Ladislav Simon, 85. výročí narození českého skladatele (1929–2011)
4. 4. – Pavel Kopecký, 65. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1949)
5. 4. – Louis (Ludwig) Spohr, 230. výročí narození německého hudebního skladatele, houslisty a dirigenta (1784–1859)
8. 4. – Jaroslav Horák, 100. výročí narození českého houslisty, hráče na violu d´amore, pedagoga a propagátora staré hudby (1914–2004)
12. 4. – Nicolò Amati, 330. výročí úmrtí italského houslového mistra (1596–1684); **Charles Burney**, 200. výročí úmrtí anglického hudebního historika a cestopisce (1726–1814); **Karel Kryl**, 70. výroční narození českého písničkáře a básníka (1944–1994; 3. 3. – 20. výročí úmrtí)
14. 4. – Karel Dýnka, 85. výročí narození českého varhaníka, sbormistra a pedagoga (1929)
15. 4. – Bessie Smith, 120. výročí narození amerického bluesového zpěváka (1894–1937)
17. 4. – Johann Mattheson, 250. výročí úmrtí německého skladatele, hudebního teoretika, lexikografa, spisovatele a diplomata (1681–1764); **Jan Václav Tomášek,** 240. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1774–1850)
18. 4. – Jan Klusák, vl. jménem Jan Filip Porges, 80. výročí narození českého skladatele (1934)
22. 4. – Jaroslav Krček, 75. výročí narození českého hudebníka, dirigenta a skladatele (1939)
25. 4. – Jiří Šafařík, 80. výročí narození českého muzikologa, hudebního historika, sbormistra a pedagoga (1934)
26. 4. – Count Basie, vl. jménem William James Basie, 30. výročí úmrtí amerického jazzového pianisty, kapelníka a skladatele (1904–1984; 21. 8. – 110. výročí narození)
29. 4. – František Xaver Thuri, 75. výročí narození českého skladatele, hobojisty, cembalisty, varhaníka, dirigenta, muzikologa a pedagoga (1939)

***

1. 5. – Vilém Blodek (vl. jménem Plodek), 140. výročí úmrtí českého skladatele, flétnisty a pedagoga (1834–1874; 3. 10. – 180. výročí narození); **Antonín Dvořák**, 110. výročí úmrtí českého skladatele a dirigenta (1841–1904)
2. 5. – Giacomo Meyerbeer, 150. výročí úmrtí italského operního skladatele a dirigenta (1791–1864); **František Lýsek**, 110. výročí narození českého sbormistra, folkloristy a pedagoga (1904–1977)
3. 5. – Heinrich Ignaz Franz Biber, 310. výročí úmrtí česko-rakouského skladatele a houslisty (1644–1704; 12. 8. – 370. výročí narození); **Vratislav Bělský**, 90. výročí narození českého varhaníka a cembalisty (1924–2003)
6. 5. – Georg Joseph Vogler, 200. výročí úmrtí německého skladatele, varhaníka, hudebního teoretika a pedagoga (1749–1814); **Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier**, 220. výročí úmrtí francouzského varhaníka a skladatele (1734–1794; 28. 6. – 280. výročí narození)
9. 5. – Bulat Šalvovič Okudžava, 90. výročí narození básníka, prozaika a šansoniéra arménsko–abchazsko–gruzínského původu (1924–1997); **Gabriela Krčková**, 60. výročí narození české hobojistky a pedagožky (1954)
10. 5. – Alena Němcová, 80. výročí narození české muzikoložky (1934)
11. 5. – Jiří Vysloužil, 90. výročí narození českého muzikologa a pedagoga (1924)
12. 5. – Franz Anton Hoffmeister, 260. výročí narození německého skladatele a hudebního vydavatele (1754–1812); **Bedřich Smetana**, 130. výročí úmrtí českého skladatele a klavíristy (1824–1884, 2. 3. – 190. výročí narození)
13. 5. – Michal Nedělka, 50. výročí narození českého hudebního teoretika a pedagoga (1964)
13. 5. – Petr Hapka, 70. výročí narození českého skladatele a zpěváka (1944)
18. 5. – Miroslav Střelák, 80. výročí narození českého hudebního pedagoga (1934)
19. 5. – Charles Edward Ivez, 60. výročí úmrtí amerického skladatele (1874–1954, 20. 10. – 140. výročí narození)
20. 5. – Joe Cocker, vl. jménem John Robert Cocker, anglický rockový a bluesový zpěvák, 70. výročí narození (1944)
22. 5. – Charles Aznavour, 90. výročí narození arménsko–francouzského šansoniéra, zpěváka, písničkáře, herce a diplomata (1924)
23. 5. – Ignaz (Isaac) Moschelez, 220. výročí narození česko-německého klavírního virtuosa a skladatele židovského původu (1794–1870)
24. 5. – Milada Šubrtová, 90. výročí narození české operní pěvkyně (1924–2011)
24. 5. – Edward Kennedy „Duke" Ellington, 40. výročí úmrtí amerického jazzového skladatele a pianista (1899–1974)
26. 5. – Pavel Jirák, 60. výročí narození českého sbormistra, muzikologa a varhaníka (1954)
29. 5. – Hynek Farkač, 60. výročí narození českého dirigenta a pedagoga (1954)

***

1. 6. – Michail Ivanovič Glinka, 210. výročí narození ruského skladatele (1804–1857)
2. 6. – Tereza Stolzová, 180. výročí narození české operní pěvkyně (1834–1902)
4. 6. – Milan Zelenka, 75. výročí narození českého kytaristy a pedagoga (1939)
7. 6. – Michal Košut, 60. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1954)
8. 6. – Friedrich Heinrich Himmel, 200. výročí úmrtí německého skladatele a klavíristy (1765–1814); **Erwin Schulhoff**, 120. výročí narození českého skladatele a klavíristy německo-židovského původu (1894–1942)
10. 6. – Pavel Bořkovec, 120. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1894–1972); **Iša Krejčí**, 110. výročí narození českého skladatele a dirigenta (1904–1968); **Ray Charles**, 10. výročí úmrtí amerického klavíristy, zpěváka a skladatele (1930–2004)
11. 6. – Richard Strauss, 150. výročí narození německého skladatele a dirigenta (1864–1949)
14. 6. – Orlando di Lasso, 420. výročí úmrtí vlámského hudebníka a skladatele (cca 1532–1594); **František Sušil**, 210. výročí narození českého kněze a folkloristy (1804–1868); **Miloslav Podskalský**, 70. výročí narození českého operního pěvce a pedagoga (1944)
15. 6. – Ladislav Kníže, 60. výročí narození českého akordeonisty a pedagoga (1954)
20. 6. – Miloslav Stříteský, 80. výročí narození českého operního pěvce a pedagoga (1934)
22. 6. – Darius Milhaud, 40. výročí úmrtí francouzského skladatele a pedagoga (1892–1974)
24. 6. – Šafařík Jaroslav, 80. výročí narození českého violoncellisty a dirigenta (1934)
27. 6. – Jarmila Šuláková, 85. výročí narození české folklórní zpěvačky (1929)
28. 6. – Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier, 280. výročí narození francouzského varhaníka a skladatele (1734–1794; 6. 5. – 220. výročí úmrtí)
28. a 29. 6. – Jaroslav Pohanka, 90. výročí narození (29. 6.) a 50. výročí úmrtí (28. 6.) českého muzikologa, hudebního historika a pedagoga (1924–1964)
29. 6. – André Campra, 270. výročí úmrtí francouzského skladatele a dirigenta (1660–1744); **Rafael Kubelík**, 100. výročí narození českého dirigenta a skladatele (1914–1996)
30. 6. – Olga Jiráková, 80. výročí narození české operní pěvkyně a pedagožky (1934); **Lumír Vaněk**, 70. výročí narození českého fagotisty (1944)

—

O HUDBĚ ANGLICKY – BRASS INSTRUMENTS (1ST PART)

Stanislav Pecháček

Brass instruments have long been considered magnificent: their sound has a *grandeur* that no other group of instruments can *emulate*. A fanfare played by a string ensemble would not really do to *herald* the entrance of a king, and a call to battle sounded by flute rather than a *bugle* would hardly *rouse* a regiment.

The *bold* and *stirring* sound of brass, often used to great effect in music, is produced by the shape. Basically, a brass instrument is a long thin tube. When air is made to vibrate within such a tube, it produces a sound that is rich in certain *harmonics* – high notes that colour the sound. The harmonics combine to make the bright but full sound characteristic of brass instruments.

The air column in a brass instrument is set vibrating by the lips of the player. He or she blows into a *mouthpiece* attached to one end of the tube, pressing the lips into a *cavity* in the mouthpiece and forcing air through them to make the lips vibrate. This vibration causes the air in the instrument also to vibrate and a sound *issues from* the other end of the tube, which widens into a bell.

The shape of the mouthpiece also influences the sound, the cup-shaped opening of a trumpet mouthpiece helping to produce a brilliant tone and the *funnel*-shaped mouthpiece of the horn giving a more *mellow* sound. When sounded by vibrating lips, a long narrow tube will give out a set of notes forming the harmonic series, each being a harmonic of the lowest note obtainable. By tensing the lips, higher notes in the series are obtained. Notes outside the series cannot be obtained, but enough notes are present to perform simple tunes – bugle calls consist of notes in the harmonic series, for example.

However, this limited range of notes is insufficient for most music and a brass instrument must be able to produce all the notes of the chromatic scale. This is done by changing the length of the tube as a player sounds a certain harmonic, so that the pitch of the note changes. Most brass instruments have a set o *valves* that, when pressed, open extra pieces of tubing and divert the air column of the instrument, usually making it longer and lowering the note produced. Most have three valves connected to pieces of tubing of different lengths: when pressed in various combinations, six lower notes each a semitone apart are obtained. This is enough to fill up any of the gaps in the chromatic series, and so a complete chromatic compass is obtained. The trombone has a *slide* to lengthen the tube instead of valves, but otherwise works in the same way.

The tonal range of a brass instrument is about three octaves, but many players can extend the range higher. It is easier to obtain high notes on an instrument such as a horn that has a very long and narrow tube, but it is also hard to make certain of getting a particular high harmonic. This is why inexpert brass players are more *prone* to "*fluff*" notes than other musicians. Playing in tune is also difficult, because some of the harmonics are not in tune with the tempered scale. Varying the lip pressure can help to correct poor intonation in valved instruments.

All orchestral brass instruments are made of metal and are usually silverplated. Like woodwind instruments, some of them are transposing instruments.

The history of brass instruments

The origins of brass instruments lie far back in prehistory when it was discovered that a tube can be used to *amplify* the voice like a megaphone. People shouted or sang into tubes to *ward off* evil spirits and to make calls and signals. Soon it was found that sounds could be obtained by blowing into bamboo canes, *hollow* horns and shells, or tubes carved in wood. Such "instruments" still exist among primitive peoples.

With the coming of civilization and the discovery of metals, brass instruments could begin to advance towards those we know today. A silver trumpet was discovered in the tomb of the ancient Egyptian pharaoh Tutankhamun, who died in 1352 BC, and bronze trumpets dating back to about 1000 BC have been found in Danish *peat bogs*.

By the Middle Ages, trumpets were still associated with royalty and players had cultivated the brilliant high notes of the instrument for playing fanfares. The horn was principally a signaling instrument used when hunting. The trombone first appeared in Europe in about 1400. Its use of a slide showed a way of extending the range of brass instruments away from the harmonic series, but this method was not adopted at the time. Instead, instrument-makers provided *crooks* – additional lengths of tubing – that could be inserted into a trumpet or horn to change the pitch. This took time, and did little more than give player the ability to perform the limited tunes of the harmonic series in different keys.

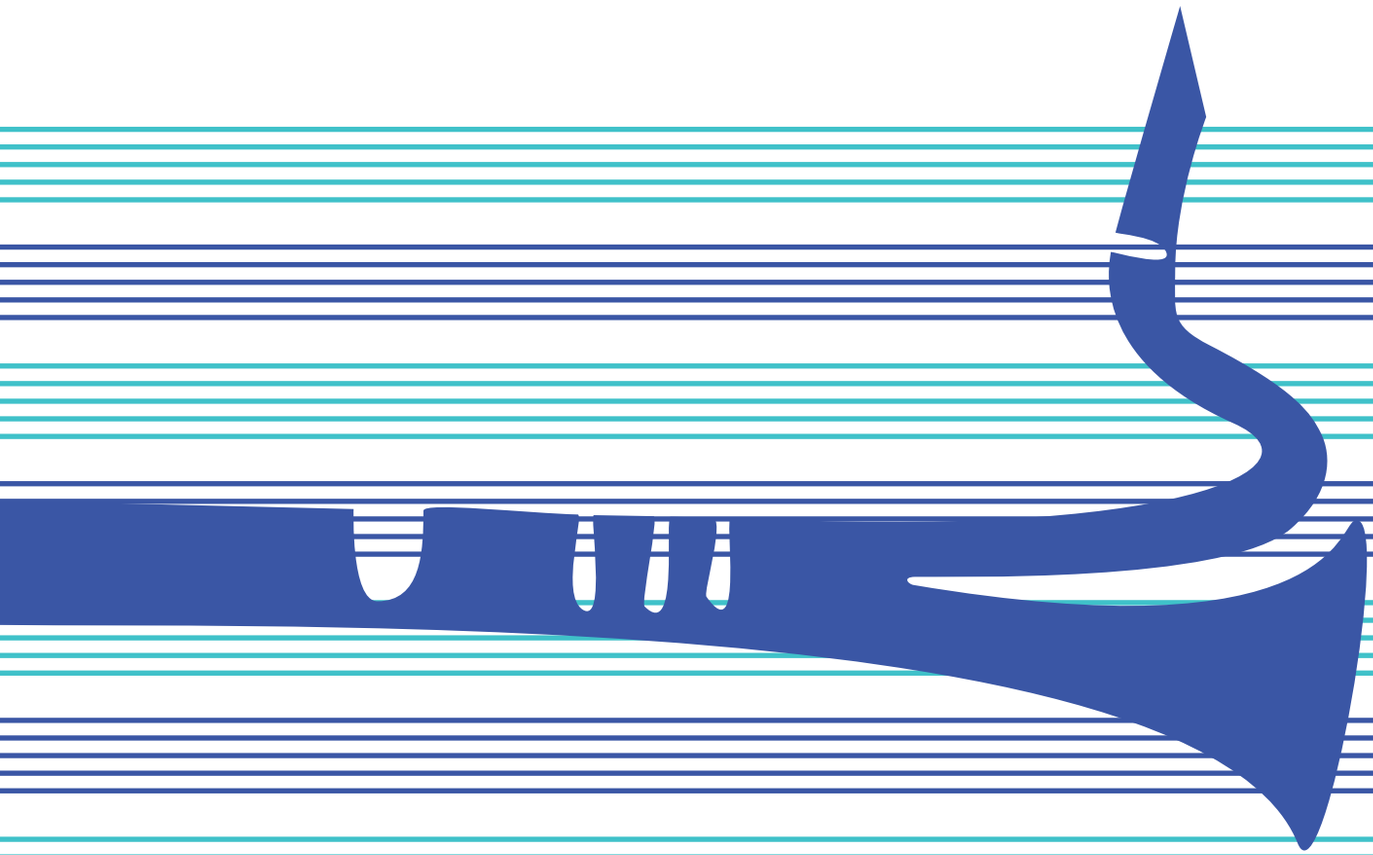
However, the higher notes of the harmonic series lie much closer together than the low notes, and players who could reach the high notes could play more complex melodies. A style of high and brilliant trumpet-playing, called clarino-playing, flourished, as in Bach´s second Brandenburg Concerto. This style was already in decline by the time of Mozart. The trumpet took a more modest role in the orchestra, while the horn was still capable of little more than hunting calls. The invention of the valve in about 1815 changed all this, putting the trumpet and horn on a melodic *footing* with the other instruments of the orchestra. The trombone gained favour as a bass voice in the brass family, and the tube took the range deeper still from the mid-1800s. The brass section of the symphony orchestra became standardized at four horns, three trumpets, three trombones and a tuba. Other brass instruments, such as cornets and saxhorns, were invented during the 1800s. These are mostly *confined* to military and brass bands.

Vocabulary

grandeur	vznešenost
emulate	napodobit
herald	ohlašovat
bugle	vojenská trubka, polnice
rouse	probudit, vyburcovat
bold	jasný, výrazný
stirring	strhující, vzrušující
harmonics	alikvotní tóny
mouthpiece	nátrubek
cavity	dutina
issue from	vycházet z
funnel	trychtýř
mellow	jemný, měkký
valve	ventil, klapka
slide	snižec
prone	mající sklon, náchylný
fluff	zkazit, zbabrat
amplify	zesílit
ward off	odvrátit, zahnat
hollow	dutý
peat	rašelina
bog	bažina
crook	ohbí, záhyb, násadec
footing	základ, postavení
confine	omezit

—

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



ISSN 1210-3683
MK ČR E 6248
65 Kč