HUDEBNÍ VÝCHOVA

3/2013

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

„MICHELANGELOVSKÝ PROUD“ MANÝRISMU A POZDNÍ MADRIGAL EL GRECO A CARLO GESUALDO DA VENOSA

Jaroslav Bláha

Hudba Giovanniho Gabrieliho a velkoformátové obrazy Tintoretta a především Paola Veroneseho s oslňující, až bombastickou nádherou, smyslovým hédonismem, opalizující barevností, výpravností a okázalostí reprezentovaly specifickou atmosféru Benátek. Madrigaly Carla Gesualda da Venose (1560–1613), který byl generačním vrstevníkem Giovanniho Gabrieliho, i monumentální plátna El Greca (1541–1614) s extaticky vypjatým výrazem a nemilosrdnou deformací představovaly „odvrácenou tvář“ manýrismu v malířství a pozdní renesance v hudbě. A právě charakter Gesualdovy hudby, ale i jeho texty k madrigalům a v neposlední řadě i jeho osobnost v přímé konfrontaci s obrazy a osobností El Greca, velice přesvědčivě dokazují, že manýrismus se v druhé polovině 16. století prosadil i v hudbě a že označení pozdní renesance rozhodně není pro tuto vývojovou fázi na místě. Vždyť obdobný charakter má i pozdní madrigal v Anglii (Morley, Weelkes ad.).

Ostatně i postavení El Greca mezi představiteli „michelangelovského proudu“ manýrismu je navýsost specifické. Deformace tvaru i prostorových vztahů, dynamičnost a vyhrocené světelné a barevné kontrasty, které jsou charakteristickými znaky manýrismu obecně, se v obrazech El Greca uplatní v takové koncentraci vypjaté expresivity, že nemají ve své době obdoby. Ovšem počátky jeho tvorby byly zakotveny v byzantské tradici. Etapa hledání osobitého malířského projevu byla spjata i s Benátkami – dokonce i s Tintorettem, s nímž se setkal v Římě. Šlo však jen o kratičkou epizodu, která nijak zásadně nepoznamenala jeho specifický malířský styl, jenž vykrystalizoval až ve Španělsku, kam odešel ve druhé polovině sedmdesátých let 16. století.

Vyvrcholením El Grecova navýsost osobitého manýrismu byly obrazy z přelomu 16. a 17. století, z kterého jsme vybrali i oba příklady v přílohách Hudební výchovy 2012, č. 1 a 2013, č. 1, na kterých budeme demonstrovat charakteristické znaky pojetí tvaru a prostoru v komparaci s adekvátní analýzou tvaru a hudebně strukturního času v madrigalech Carla Gesualda. Ideálním příkladem typologie elgrecovské razantně deformované postavy je sv. Jan z Páté pečeti Apokalypsy z let 1608–1614 (Hudební výchova 2013/č. 1, příloha 3, obr. 1). Klečící postava sv. Jana s extatickým gestem rukou ovládá celou výšku plátna. Na její dramatické deformaci se podílí především obrysová linie, a to nejen v pro El Greca charakteristické vertikálně protáhlé postavě, ale i v až agresivní dynamičnosti. Obdobně extatická je i modelace tělesného tvaru – přesněji řečeno draperie – dramatickými kontrasty ostrého světla a hlubokého stínu. Ty jsou ještě vyhroceny vnitřní kresbou energicky zalamovaných záhybů draperie. Na počátek 17. století až překvapivě disonantní akordy barev se prosazují spíš v celkové kompozici a netýkají se tedy jednotlivých tvarů.

S mírnou nadsázkou se dá prohlásit, že „El Grecem“ hudby na přelomu 16. a 17. století byl Carlo Gesualdo di Venosa. Jeho chromatické madrigaly představují krajně progresivní narušení doposud platných schémat jak z hlediska uvolnění již značně se stabilizující tonality, tak i modálního melodického myšlení a především harmonie. Na expresivní deformaci hudebního tvaru se podílejí všechny hudebně výrazové prostředky. Hlavní příčinou razantní proměny melodie byla její chromatizace, která se dostala do krajně vyhroceného rozporu s diatonicky cítěnou kinetickou harmonií. To vedlo k narušení plynulého rozvíjení souzvuků, jehož krajním důsledkem bylo „kineticky harmonické bloudění“ (volné spojování akordů), s nímž úzce souvisí i adekvátní bloudění tonální, čili časté přechody do jiných tónin – nikoliv však nejbližších, ale naopak vzdálených. Výsledkem bylo maximální vystupňování výrazu – či jinak řečeno – krajně expresivní tvar, adekvátní s výše analyzovaným tvarem v obrazu El Greca. Dokonalou demonstrací je notová ukázka z Gesualdova chromatického madrigalu *Dolcissima mia vita* (Hudební výchova 2012/č. 1, příloha 4, obr. 3). V pouhých pěti taktech můžeme sledovat důsledné chromatické postupy, značné uvolnění kinetické harmonie, které je i vizuálně demonstrované množstvím křížků, béček i odrážek, i náhlý přechod do vzdálené tóniny, konkrétně z tóniny a moll do Fis dur (vyznačená červeně). Gesualdo tedy obdobně jako El Greco komplexní deformací hudebního tvaru – melodickou, harmonickou i rytmickou – dosahuje dramatické výrazové naléhavosti.

Dynamické deformaci tvaru v El Grecově Páté pečeti Apokalypsy odpovídá adekvátní deformace prostorových vztahů. Ta je daleko zřetelnější a dramatičtější v jiném El Grecově obrazu, Křest Krista (Hudební výchova 2012/č. 1, příloha 4, obr. 2), z téže doby jako Pátá pečeť Apokalypsy. Obrazová plocha výrazně vertikálního formátu je tak přeplněná postavami a dalšími tvary, že se zde iluze euklidovského prostoru jako prázdna, do nějž jsou umístěny tvary, v podstatě nemůže uplatnit. Důsledkem je i likvidace prostorových plánů jako artikulace prostorové hloubky. To vede k nemilosrdné deformaci prostorových vztahů spojené s pocitem nejistoty jako jedním z nejdůležitějších psychických aspektů výrazové extáze. Využití barevných disonancí a jejich vztahu ke konsonantním barevným akordům je v prostorových vztazích ještě razantnější a dramatičtější než v obdobné deformaci tvaru.

Artikulace časového průběhu Gesualdova madrigalu Dolcissima mia vita úzce souvisí s adekvátními vlastnostmi hudebního tvaru – je však ještě vyostřenější a výrazově naléhavější, podobně jako ve vztahu tvaru a prostoru v El Grecově Křtu Krista. Tak jako se kontrasty mezi plynule rozvinutou šerosvitnou modelací tvaru a ostrými světelnými kontrasty vyjádřenými razantními kontrasty barev přenášejí i do prostorových vztahů El Grecova obrazu, tak se i v Gesualdově madrigalu uplatňují kontrasty mezi rytmicky živými a složitějšími polyfónními úseky s tradiční kinetickou harmonií a harmonicky komplikovanými chromatismy homofonních úseků „kineticky harmonického bloudění“ s dlouhými rytmickými hodnotami. Či jinak řečeno: proti chromatickému homofonnímu adagiu s „plovoucí tonalitou“ (s neukotvenou základní tóninou s náhlými, nepřipravenými přechody do vzdálené tóniny) staví Gesualdo diatonické polyfonní allegro s plynule rozvíjenou kinetickou harmonií. Názorným příkladem je notová ukázka (Hudební výchova 2012/č. 1, příloha 4, obr. 3), která spojuje úryvek adagia (první tři takty z notové ukázky) s následujícím polyfonním úsekem, jehož začátek představuje pátý takt. Komplexní deformace hudebního tvaru je tak umocněna vypjatě kontrastní strukturací časového řádu Gesualdova madrigalu Dolcissima mia vita.

Předchozí komparační analýza snad přesvědčivě prokázala těsné příbuzenské vztahy mezi obrazy El Greca a madrigaly Carla Gesualda, které opravňují k tvrzení, že i v hudbě druhé poloviny 16. a začátku 17. století se prosazují typicky manýristické znaky. Toto kacířské tvrzení navíc potvrzují i další aspekty, naznačené v úvodu medailonku. Jeden ze zmíněných aspektů se týká obsahu textů Gesualdových madrigalů, z nichž většinu si psal on sám. Obliba v přímém spojení vypjatých antagonismů, jako je erotická touha a smrt, se promítá i do bezprostředního spojení oxymóron (protikladná slova) jako láska a nenávist, radost a bolest, život a smrt atd. Gesualdo byl i „obdařen“ typicky manýristickými příznaky i v osobním životě, především melancholií a obsesivní depresí. O jeho navýsost manýristickém vztahu k životu svědčí i to, že vraždu považoval za přirozený trest za nevěru. Proto také zavraždil (nebo nechal zavraždit?) svou ženu Marii d´Avalos a jejího milence, když je zastihl při nevěře – a pro jistou i dítě, protože je nepovažoval za své.

–

HUDEBNÍ VÝCHOVA

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní
ročník 21/2013/číslo 3

OBSAH

Marie Slavíková: Pedagogika podporující zdraví dítěte a podíl hudební výchovy v ní 41
Jaroslav Mihule: Úvodem k dějinám hudby, jmenovitě dvacátého století 44
Stanislav Pecháček: Dětská sborová tvorba Jana Hanuše 46
Petra Bělohlávková: Vzpomínka na básníka Václava Fischera 48

NOTOVÁ PŘÍLOHA
Jaroslav Herden: Vítr (z cyklu dětských (dívčích) sborů bez doprovodu na texty Václava Fischera „Už podzim bosý prosí“)

Alena Tichá: Hlasová únava učitele – prevence, hlasová rehabilitace 49
Miloš Kodejška: Gratulace a upřímné poděkování prof. Boženě Viskupové 52
Rafaela Drgáčová: Přáti dnes Tobě chceme aneb Pavel Jurkovič osmdesátiletý 53
Anna Romanovská Fliegerová: Když se v porodnici zpívá 54
Veronika Savková: „Broumovská klávesa 2013“ očami předsedničky Študentskej poroty 56
Gratulujeme 56
Jiří Kusák: Monografie o antickém hudebním mýtu v kontextu soudobého hudebněvědného bádání 57
Stanislav Pecháček: Dějiny kytary Vladislava Bláhy 57
Petra Bělohlávková: Z hudebních výročí (červenec–září 2013) 58
Abstracts 58

OBÁLKA
2. strana: **Jaroslav Bláha:** „Michelangelovský proud“ manýrismu a pozdní madrigal El Greca a Carlo Gesualdo da Venosa
3. strana: **Stanislav Pecháček:** O hudbě anglicky – Some Modern Developments (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 Jiřičková, 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
Tisk: Grafické studio & tiskárna PiP, Petr Pacner, http://www.tiskpip.cz/

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 2013

MK ČR E 6248, ISSN 1210-3683

FROM THE CONTENT

In the third issue of *Music Education*, the two series continue: *About Music in English* (by S. Pecháček) and the cycle by J. Bláha about music and painting, this time called *Michelangelo's Stream of Mannerism and Late Madrigal – El Greco and Carlo Gesualdo da Venosa*. The key materials published in the third issue of *Music Education* deal with the pedagogy supporting the health of children and the amount of involvement of music education in this area. M. Slavíková brings the results of the influence of active singing on the personality development in younger pupils. The study by J. Mihule called *By Way of Introduction to Music History, Namely the 20th Century* describes music as a life need and stresses that the teacher should approach music history as the history of music thinking.

The significant Czech composer of the second half of the last century, Jan Hanuš, devoted his work to children choirs. Most of his compositions were written on the verses by Václav Fischer and folk poetry. S. Pecháček summarizes the author's work in the article *The Children Choir Work by Jan Hanuš*. This topic is indirectly connected with *The Remembrance of the Poet Václav Fischer* (by P. Bělohlávková). He died on 15 July this year. Although he is associated mainly with the profession of a lyricist of numerous popular music songs, in the field of music education he is well known as a poet of texts for choir literature which were used by several significant Czech composers, e. g. P. Eben, J. Hanuš and others. The composition *Wind* which we publish as a note supplement of this issue comes from the choir cycle by Jaroslav Herden called *Barefoot Autumn Already Begs*. Except for the section *From Music Anniversaries*, we bring the memory of the professor Božena Viskupová, who celebrated her unbelievable 100th birthday this August, and the music pedagogue and composer Pavel Jurkovič who was 80 years old.

A. Tichá emphasizes that it is necessary for music education teachers to take care of their voice in her article *Voice Fatigue in Teachers – Prevention, Voice Rehabilitation*. A. Romanovská Fliegerová writes about an unusual singing club *Trumpytárum* which is mainly formed by the doctors employed by the maternity hospital U Apolináře. V. Savková goes back to Mikulov, where the international piano competition for the youth *Broumovská klávesa* was held for the third time at the beginning of May 2013. We congratulate MgA. Tomáš Víšek, a postgraduate student at the Faculty of Education, Charles University, who won in the main category of the international piano competition Concours Musical de France in Paris. We introduce two reviews of publications from the music area – *The History of the Guitar* by Vladislav Bláha (by S. Pecháček) and *The Monograph about the Ancient Music Myth in the Context of Contemporary Musical-Theoretical Research* (by J. Kusák)

AUS DEM INHALT

In der dritten Ausgabe der Zeitschrift Musikerziehung erscheinen eine neue Folge der Reihe „Über Musik in Englisch" (S. Pecháček) und eine Fortsetzung der Reihe von J. Bláha über Musik und Malerei, dieses Mal mit dem Titel „Michelangelos Manierismus und das späte Madrigal. El Greco und Carlo Gesualdo da Venosa." Im Wesentlichen beschäftigen sich die Artikel, die in der 3. Ausgabe der Musikerziehung veröffentlicht werden, mit Pädagogik, die die Gesundheit des Kindes fördert und in den Artikeln wird über den Anteil der Musikerziehung dabei nachgedacht (M. Slavíková). In ihrem Beitrag veröffentlicht sie die Forschungsergebnisse über den Einfluss des aktiven Gesangs auf die Persönlichkeitsentwicklung von jüngeren Schülern. Die Studie von J. Mihulý „Eine Einleitung zur Musikgeschichte, speziell des 20. Jahrhunderts" verweist auf die Musik als auf ein menschliches Bedürfnis und unterstreicht die Forderung an den Pädagogen, die Musikgeschichte als Geschichte des musikalischen Denkens aufzufassen.

Der bedeutende tschechische Komponist der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts Jan Hanuš schuf Kompositionen für Kinderchöre. Die Mehrheit dieser Kompositionen entstanden nach Versen von Václav Fišer und auf der Grundlage von Volkspoesie. S. Pecháček faßt sein Schaffen im Artikel „Kinderchor-Kompositionen von Jan Hanuš" zusammen. Indirekt damit im Zusammenhang steht der Beitrag „Erinnerungen an den Poeten Václav Fišer" (Autorin P. Bělohlávková). Er starb am 15. Juli dieses Jahres. Obwohl sein Name im Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit eher mit dem Schreiben von Texten populärer Musik in Zusammenhang gebracht wird, für das Fachgebiet der Musikerziehung hat sich dieser Literat unauslöschlich gerade als Verfasser von Texten in unser Gedächtnis gebrannt, die für den Chorgesang bestimmt sind und von einer Reihe von bekannten tschechischen Komponisten vertont wurden, z. B. von Petr Eben, Jan Hanuš und weiteren. Aus dem Chorzyklus „Už podzim bosý prosí" kommt die Komposition „Vítr" (Wind), die wir in der Notenbeilage dieser Ausgabe veröffentlichen. Außer der Rubrik „Musikjubiläen" erinnern wir an die Jubilanten Prof. Božena Viskupová, die im August dieses Jahres unglaubliche 100 Jahre alt wird, und an den Musikpädagogen und Komponisten Pavel Jurkovič (80 Jahre).

A. Tichá hebt hervor, dass ein Musiklehrer seine Stimme pflegen muss (Die Stimmermüdung des Lehrers – Vorsorge, Rehabilitation) und A. Romanovská Fliegerová schreibt über den nicht alltäglichen Gesangsverein Trumpytárium, dessen Mitglieder zum großen Teil Ärzte sind, die in der Geburtsklinik U Apoláře angestellt sind. V. Savková bezieht sich in ihrem Artikel noch einmal auf Mikulov. Dort fand Anfang Mai bereits zum dritten Mal der internationale Klavierwettbewerb für Jugendliche „Broumovská klávesa" statt. Wir gratulieren Herrn Mgr. Tomáš Víšek, Doktorant an der Pädagogischen Fakultät der Karlsuniversität, zu seinem Gewinn in der Hauptkategorie des internationalen Klavierwettbewerbs „Concours Musical de France" in Paris. Es erscheinen zwei kurze Rezensionen zu Musik-Publikationen – „Die Geschichte der Gitarre von Vladislav Blaha" (Autor des Beitrags S. Pecháček) und eine Monografie über den Musikmythus in der Antike im Kontext zur zeitgenössischen musikalisch-wissenschaftlichen Forschung (Autor J. Klusák).

NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA je vydáván za finanční spoluúčasti NČHF

DOPLNĚNÍ K ČLÁNKU HUDEBNÍ FORMY E-LEARNINGEM, KTERÝ VYŠEL V ČÍSLE 2013/2.

Uvedené doprovody písní mají pouze schematický charakter a cíleně vycházejí z průpravných cvičení pro nácvik elementárního doprovodu lidových písní, která jsou určená studentům oboru Učitelství 1. st. ZŠ nebo Učitelství pro MŠ, tj. akordy v doprovodu hrané levou rukou jsou spojovány přísně/volně v ustálených postupech a slouží víceméně jako výchozí harmonické schéma pro variabilitu pozdějšího použití stylizace klavírního doprovodu. Způsob zápisu uvedeného akordického doprovodu je pro daný účel výuky praktické harmonie záměrně upřednostňován na úkor pravidel harmonického vedení jednotlivých hlasů v rámci čtyřhlasé faktury (např. existence paralelních postupů či zdvojení citlivého tónu).

Petra Bělohlávková

PEDAGOGIKA PODPORUJÍCÍ ZDRAVÍ DÍTĚTE A PODÍL HUDEBNÍ VÝCHOVY V NÍ

Marie Slavíková

Anotace: *Pedagogika a školství reflektují změny ve společnosti a změny v životě dětí. Stále více je akcentován výchovný aspekt vzdělávání, výuka rozvíjející osobnost, ochrana dětí před negativními vlivy. Článek poukazuje na možnosti hudební výchovy z hlediska naplňování cílů programu Školy přátelské dětem. Seznamuje s výsledky výzkumu vlivu aktivního zpěvu na rozvoj osobnosti mladšího žáka.*

Klíčová slova: *krize člověka, podpora zdraví, osobnost dítěte, Školy přátelské dětem, vliv zpěvu.*

České školství prochází nelehkým obdobím. Snahy o modernizaci našeho vzdělávacího systému a o jeho přiblížení se podobě školství v rozvinutých západních zemích nevedly během 90. let minulého století vždy úspěšně k cíli. Kurikulární reforma, nastartovaná v minulém desetiletí, přinesla sice některá pozitiva, ale připomínají se i její negativní důsledky pro organizaci a výsledky výuky na všech typech základních a středních škol. Hospodářská krize a následný nedostatek finančních zdrojů pro český vzdělávací systém vedly mimo jiné až k redukci prostředků na základní pomůcky pro žáky a na základní materiální vybavení škol, což ke kvalitě vzdělávání nepřispívá.

Krize ekonomiky – krize člověka

Neuspokojivé materiální podmínky a negativní společenské jevy mají vliv i na faktory psychického a sociálního rázu ve školním prostředí. V odborných pedagogických kruzích se často hovoří o současné kvalitě školního klimatu, vymezovaného jako *„specifický projev školního prostředí (s ekologickou, společenskou, kulturní a sociální dimenzí), který vnímají jeho účastníci (žáci, rodiče, učitelé, školní inspektoři, veřejnost)"*[1] a který představuje veškeré klima školy (klima učitelského sboru, klima tříd, jednotlivců). Četné výzkumy uvádějí např. vysoké procento šikany ve školních žákovských kolektivech[2], nárůst psychosociálního stresu žáků a učitelů, uzavřené klima učitelských sborů, školní neúspěšnost žáků, problémové chování žáků, zdravotně rizikové chování (kouření, konzumování alkoholu, užívání dalších psychoaktivních látek, sexuální promiskuita, mentální anorexie a bulimie, týrání, zneužívání), sociální problémy, problémy v komunikaci s rodiči, rodové problémy ve smyslu gender, a mnoho dalších negativních jevů.

Je zřejmé, že bude-li škola chtít uvedené negativní jevy odstraňovat, musí tak činit v kontextu znalosti širších společenských podmínek, které se projevují celosvětově. Podle Heluse[3] se pod dopady krize nacházíme v přelomové době, která je nejen ekonomickým kolapsem, ale rovněž vleklou krizí člověka a jeho způsobu života. Je třeba začít pracovat na změnách především v oblasti edukace – tedy výchovy a vzdělávání.

Jednou z výchozích otázek je účel vzdělávání. Podle Heluse má tyto cíle:

1. Vzdělání má sloužit utváření lidských zdrojů a posilování konkurenceschopnosti.
2. Vzdělání má sloužit tomu, aby si člověk života užíval, aby z života vytěžil co nejvíce požitků (trend individualistického hedonismu).
3. Vzdělání má člověka vybavit širokým spektrem různých „gramotností" – tedy způsobilostí zvládat informace, které zabezpečují efektivní fungování v různých oblastech společenského života.
4. Vzdělání je chápáno jako významný činitel kvality života. Vzdělaný člověk si ví lépe rady v organizování svého života, při řešení problémů a předcházení kolizím.
5. Vzdělání a vzdělávání je závažnou aktivitou nápravy věcí lidských.
6. Vzdělání je aktivním a tvořivým výrazem starosti o člověka, aby se našel ve svém poslání, naplnil smysl života svého, osobního i obecně lidského.

Na první pohled je patrné, že Helusovo pojetí východiska z krize vede skrze rozvoj osobnosti a výchovu. Pouhé vzdělávání bez výchovného působení je cestou k technokracii, k odlidštěnému pojetí školy, která nevychovává člověka, ale profesního pracovníka s množstvím osobních problémů, s kterými si sám nedovede poradit.

Osobnostně rozvíjející výuka

Oproti zúženému pojetí vzdělávání (vzdělávání redukované v cílech a v metodách na vytváření předpokladů pro úspěch v kariérní soutěži) staví Helus ***osobnostně rozvíjející výuku.*** Vzdělání je zde chápáno jako ucelený náhled na svět, místo a poslání člověka v něm. Žák se učí celou svou osobností a osobnost svým učením také rozvíjí. Helus klade důraz na potenciality žákova osobnostního rozvoje a vzdělávací úspěšnosti a vybavenost učitele kompetencemi pracovat s potencialitami žáků. Mezi profesionální kvality učitelovy osobnosti vyzdvihuje pedagogickou lásku, pedagogickou moudrost a pedagogickou odvahu a důvěryhodnost. Učitel je rozvinutou osobností; svými osobnostními kvalitami, svými postoji, svým jednáním a vůbec tím, kým je, se pro své žáky stává účinným podnětem, výzvou, aby se jako osobnost rozvíjeli.

Koncepce osobnostně rozvíjející výuky nachází mnoho příznivců i za hranicemi naší země. Není to myšlenka nová, avšak získává nový rozměr jednak důrazem na výchovnou složku vzdělávání, jednak spojením s dalšími vědními obory na interdisciplinární úrovni. Vedle psychologie a sociologie se pomoci ve školských záležitostech ujímají též znalci z oblasti medicíny, neboť jak bylo řečeno, škola musí mít na zřeteli širší cíle, směřující k ochraně zdraví dítěte a získání správných návyků pro celý jeho další život – pracovní i osobní.

V souvislosti s osobnostně rozvíjející výukou, s jejími cíli, významem a možnostmi, se málo hovoří o ***hudební výchově.*** Domnívám se, že právě tento předmět disponuje rozsáhlými možnostmi, jak vytvořit přátelské, tvůrčí prostředí pro dítě, nabízí mnoho možností hudební i mimohudební komunikace, sebeprožívání a sebepojetí dítěte, možnosti sociálního sblížení, individuálního přístupu, integrace postižených dětí a mnoho dalších, velmi významných jevů, provázejících

[1] GRECMANOVÁ, H. Klima současné školy. In CHRÁSKA, M. aj. *Klima současné školy.* Sborník příspěvků z 11. konference CPdS. Brno : Konvoj, 2003. s. 18.

[2] Uvádí se, že 20 % žáků základních škol je u nás šikanováno, viz KOLÁŘ, M. Projekt sedmivrstevné prevence školního šikanování. Tamtéž, s. 28.

[3] HELUS, Z. Je vzdělávání tím, čím má být? A ne-li, v čem je problém? Příspěvek z konference *Rozdílné koncepce vzdělávání a jejich důsledky*. Praha, 2012. Dostupné na: http://www.ceskaskola.cz/2012/06/zdenek-helus-je-vzdelavani-tim-cim-ma.html

hudebně výchovný proces ve škole. Dobrý učitel hudební výchovy je vzdělaným odborníkem v oboru, který dokáže děti zaujmout a motivovat nejen širokými znalostmi a vědomostmi o hudbě, ale také svými pěveckými a instrumentálními dovednostmi, tedy praktickými kompetencemi. V tom je žákům vzorem a mnozí chtějí jeho dovednosti napodobit, začnou se věnovat hře na nástroj nebo zpěvu. Učitel hudební výchovy je vysoce tvořivou pedagogickou osobností, neboť tvořivost na straně žáka i na straně učitele je základním předpokladem výuky předmětu. Hudební výchova je především výchovným předmětem se silnou formativní funkcí. Osobnost učitele předmětu většinou sama o sobě prokazuje vysoké morálně volní kvality, neboť získání aprobace od něj vyžadovalo vlastnosti, jako je pevná vůle, vytrvalost při získávání hudebních dovedností, sebeovládání, velká láska a trpělivost především k dětem, jejichž hudebnost se mnohdy rozvíjí se značnými obtížemi. Učitel hudební výchovy bývá často přirozenou učitelskou autoritou – právě pro výše uvedené vlastnosti.

Vysoký výchovný potenciál předmětu hudební výchova v kontextu ostatních vyučovacích předmětů není vždy využíván v takové míře, jak by se předpokládalo. Zatímco v 60.–80. letech minulého století hrála hudební výchova v životě škol značnou roli (přispívalo k tomu ovšem i její ideově politické a společenské uplatnění a ocenění, širší zapojení hudebních souborů do života obcí), zdá se, že v současnosti se staly prioritami jiné oblasti života společnosti, což se promítá i do školství. Hudební výchova mnohdy bojuje se záplavou nonartificiální hudby, kterou někteří vyučující nedovedou výchovně a výukově vhodně využívat; klesá estetickovýchovná hodnota výuky předmětu, aniž by byla nahrazena jinými, stejně důležitými funkcemi působení hudby. Na pedagogických praxích se opakovaně přesvědčujeme o velké diferenci kvality výuky hudební výchovy na základních školách i na gymnáziích, obliba předmětu a postoje žáků k výuce jsou na různých školách rozdílné.

Za dané situace je velmi důležité si uvědomit, že hudební výchova, podobně jako i jiné předměty učebních plánů škol, prochází obdobím, kdy je nutné reálně a objektivně posoudit cíle a úkoly předmětu v rámci nově zpracovávané strategie vzdělávací politiky České republiky.

Transformace života dětí

Mezinárodní organizace zabývající se vzděláváním zdůrazňují, že v brzké době budou učitelé pracovat s odlišnými životními a sociálními podmínkami dětí a budou muset vzít v úvahu faktory, které ovlivňují transformaci života dětí. Jsou připomínány zejména tyto transformace:

- digitalizace životního stylu a život v kyberprostoru (riziko zneužití osobních dat, komerční sexuální zneužívání dětí);
- informace kontra poznávání (proces vrstvení informací, nikoli skutečné poznání a porozumění) bude mít za následek oslabení hlubinných vrstev osobnosti, jako je imaginace, kreativita, intuice a spiritualita (klesá četba tištěných knih a sledování televize, stoupá užití internetu);
- nová forma mezilidské komunikace na základě virtuální sociální reality (skupina teenagerů nekomunikuje, ale každý píše textové zprávy) povede až k digitalizaci sociálního pole;
- komerční úspěch včetně osobní prezentace předpokládá práci s emocemi, a proto budou používány stále intenzivnější podněty, ale na prožívání a spočinutí se nebude dostávat času, a proto se bude prohlubovat povrchní přístup[4].

V současnosti i v budoucnu poroste potřeba chránit zdraví dětí, vzdělávání dětí, zajistit rovný přístup všech ke vzdělání, upevnění života rodin a jejich přirozeného fungování. Vysokou roli bude hrát bezpečnost dětí, kvalita životního prostředí a ochrana před negativními vlivy. V tom bude nezastupitelnou úlohu sehrávat i škola.

Jak se bude s transformacemi života dětí a úlohou školy vyrovnávat hudební výchova?

Pojetí tradiční a úzce vymezené estetickovýchovné funkce hudby v našem předmětu bylo aktualizováno jako částečně překonané již v minulých desetiletích. Řada autorů hudebně pedagogických a didaktických publikací (Sedlák, Poledňák, Váňová, Herden aj.) připomíná potřebu sepětí hudby se životem dítěte. Estetický prožitek a poznání krásy zůstává stále nejdůležitější funkcí hudby ve škole, neboť svým silným citovým nábojem dokáže stimulovat a ovlivnit celou osobnost člověka. Hudba všech druhů a žánrů může mít i výchovnou (etickou) funkci, formující mravní profil člověka a jeho světový názor. Hudba funguje též jako nástroj specifického osvojování a poznávání světa – jeho historie, odlišných kultur a projevů. Hudba je také prostředkem mezilidské komunikace a sociálních funkcí hudby. Nabízí se ještě jedna, velmi rozsáhlá oblast využití hudby, která je pro dnešního člověka aktuální: terapeutická funkce. Hudba je schopna nejen bezprostředně měnit emocionální naladění člověka a pomáhat mu vyrovnávat se s pocity psychického napětí, stresu, ale i léčit některé lehčí duševní a neurotické poruchy. I v kolektivní hudební výchově lze některé metody a techniky muzikoterapie úspěšně používat.

Velký počet učitelů a škol u nás měl již možnost se seznámit s modelem UNICEF – *Škola přátelská dětem*. Tento koncept pomáhá školám, aby se nezaměřovaly pouze na kvalitu učebního procesu, ale přihlížely i k jeho podmínkám, k osobnostem dětí, schopnostem učitelů a začlenění školy do komunity (rodiče, blízká veřejnost) s respektem nejlepšího zájmu dětí v dlouhodobém horizontu. Jedním z hlavních principů konceptu *Škola přátelská dětem*, jehož prezentace a výkladu se ujaly pracovnice jedné z lékařských fakult UK, je důraz na zvýšení kvality výchovy ke zdravému životnímu stylu a podpoře zdraví. V této oblasti je třeba připomenout možnosti hudební výchovy a jejího předmětu – hudby, která má velký vliv na tělesné i duševní funkce člověka.

Podpora zdraví musí prolínat celým životem školy, napříč všemi předměty, a musí se týkat všech lidí ve škole. Proto je povinnou součástí vzdělávacích programů České republiky. Ve speciálním předmětu *Výchova ke zdravému životnímu stylu* nesmí jít jen o podávání informací žákům, ale hlavně o pěstování žádoucích postojů a návyků.

Hudebně výchovné činnosti podporující zdraví

Hudební výchova nabízí a realizuje se žáky celou řadu činností, v nichž si osvojují správné tělesné i psychické a sociální návyky. Osvojíme-li je s dětmi důsledně, trpělivě a tak, aby každý měl možnost se je prakticky naučit, stanou se trvalou a velmi prospěšnou součástí života dítěte. V ***oblasti fyziologie*** se jedná o následující dovednosti a návyky:

• *Vzpřímený postoj*
Hlasová výchova začíná správným tělesným postojem. Žáci se učí stát vzpřímeně, ale uvolněně, bez strnulosti v končetinách a svalstvu trupu a krku. Nácvik správného pěveckého postoje bývá provázen tělesným pohybem, aby všichni žáci dokázali zaujmout vzpřímeně uvolněný postoj. Totéž se osvojuje i v sedu, tedy v obtížnější variantě. Techniky napřímení těla jsou žákům velmi prospěšné, neboť kompenzují dlouhodobé sezení u počítače.

• *Rozvoj hlasu, dýchání*
Dýchání je základní životní funkcí. Při zpěvu jde mimo jiné o osvojení prohloubeného nádechu a klidného, plynulého výdechu. Dítě se ve škole naučí různé techniky ovládání správné dechové funkce; této dovednosti využívá v praktickém životě nejen při zpěvu a hlasově náročných výkonech, ale i při vyrovnávání se se stresovými situacemi, k relaxaci, ke zklidnění tepové frekvence při namáhavých tělesných činnostech apod.

Problémy dětí foniatrického a logopedického charakteru jsou v dnešní době velmi časté. Příčinou je nízká aktivita užívání přirozených funkcí hlasu, zanedbávání řečové komunikace rodičů s dětmi, nezpívání v rodinách. Pro děti je velmi užitečné procházet alespoň základní hlasovou výchovou pod vedením zkušeného pedagoga. Pracuje se s měkkým nasazením hlasu, které je zdravé, nepoškozuje hlasivky a zní kultivovaně. Žáci si osvojují zpěv hlavovým tónem, Ten je základem znělého, dobře slyšitelného a zdravě znějícího hlasu. Škola zde musí kompenzovat vliv nedobrých zpěvních vzorů, které děti slyší v médiích. V hlasové výchově se procvičuje aktivní a správná funkce artikulačního aparátu, a to názornými formami přístupnými dětem.

• *Rozvoj motoriky a neurosvalové koordinace*
Fyziologickým základem hudebních činností pěveckých, instrumentálních a hudebně pohybových je tělesná motorika. Pohyby hlasivek při zpěvu, pohyby rukou, paží, prstů, nohou a celého těla při hře na nástroje a pohybu na hudbu, jsou zřetelné a názorné. Bez aktivizace hrubé i jemné motoriky by dítě nezvládlo žádnou hudební činnost. Zapojení motoriky je podmínkou rozvoje rytmického cítění a všech hudebně interpretačních činností. Soustavným propojováním zpěvu a sluchového vnímání s rytmickými pohyby dochází k zlepšování neurosvalové koordinace u jednotlivých žáků a zpřesňuje se jak hudební (výšková, rytmická) složka projevu, tak i jeho pohybová kvalita. Žák se pak necítí nešikovný, neohrabaný, získá zdravé sebevědomí.

V ***oblasti psychické*** se vliv hudební výchovy projeví např. v následujících vlastnostech a hudebních schopnostech:

• *Rozvoj sluchu a vnímavosti*
Součástí hudební výchovy je výchova k sluchové vnímavosti. Již od 1. ročníku se za pomoci mnoha her děti učí rozlišovat barvu hlasů spolužáků, výškově rozdílné tóny, formuje se jejich výškový i témbrový sluch. Dítě se učí naslouchat vlastnímu hlasu i v souzvuku s ostatními. Při poslechových činnostech poslechem analyzuje témata a motivy, porovnává je, postihuje detaily, rozvíjí se od globálního vnímání podnětů k analytickému poslechu.

• *Rozvoj paměti a představivosti*
Při žádné hudební činnosti se dítě neobejde bez aktivního zapamatování si slyšené písně, skladby, úryvku hudby. Nacvičováním skladeb zpaměti se posilují velmi intenzivně různé typy paměti. Podobně i hudební představivost (vybavování hudebních výšek, dříve slyšených melodií apod.) se spolupodílí na rozvoji obecné představivosti dítěte jako schopnosti nezbytné pro veškerý proces učení.

• *Rozvoj tvořivosti a fantazie*
Při hudební hře, podobně jako při malování, kreslení nebo modelování může být dítě plně vtaženo do tvořivého procesu a plně se do něj pohroužit. Estetický a emocionální zážitek z tvůrčí práce, byť zcela elementárního charakteru, je pro dítě zdrojem radosti, psychického uvolnění, a přispívá tak k rozvoji nejen uměleckého poznávání, ale i kognitivních složek intelektu. Dítě, které se hudbou uvolní a tvořivě seberealizuje, je pak soustředěnější a odpočatější při matematice a intelektově náročných činnostech.

• *Rozvoj emocionality, empatie*
Aktivní styk s hudbou rozehrává v dítěti celou škálu emocí, jak přímo hudebního, tak i nehudebního charakteru. Vedle oblasti citů estetických, daných prožitky krásy, libosti či nelibosti, jsou velmi ceněny též city etické, mravní, jichž je hudba výraznou nositelkou. Dovede je ze skladby vyposlouchat i žák prvního ročníku základní školy.

Aby dítě porozumělo hudebnímu sdělení, musí se pokusit vžít nebo vcítit se do představy autora, se kterou dílo tvořil. Nemusí to být jen náročná skladba, stejný proces probíhá i u elementární dětské skladbičky, u níž mají např. děti za úkol si všimnout a určit, jaká je její nálada, případně určit téma, na které ji jiný žák složil. K empatickému vnímání a naslouchání ostatním jsou děti vedeny v hudebních činnostech velmi často – při společném zpěvu nebo při hře na nástroje je nutné, aby byly „naladěny na stejnou strunu“. Podaří-li se to, odměnou je společný emocionální zážitek z hudby.

Hudební aktivity účinně rozvíjejí i ***další psychické vlastnosti*** dítěte: jeho myšlení, řeč, motivace, překonávání stresu a frustrace, ovlivňování míry agresivity a konfliktního chování, částečně ovlivňují temperament, postoje, charakter a vůli dítěte. Hudba je jev sociální, společenský, a jako taková napomáhá socializaci jedinců z méně podnětných prostředí (děti ztratí zábrany a při společných činnostech a hrách s hudbou se sblíží, každé dítě má příležitost vyniknout, hudební talent má často i žák zaostávající intelektově). Hudba nabízí množství možností verbální, ale i neverbální komunikace a interakce. Velmi účinnou metodou prožívání a uvědomování si životních rolí a postojů je dramatizace, která má k hudební výchově rovněž blízko (dramatizace písní, příběhů z hudební historie, atd.).

Výzkum

V české hudební psychologii zatím nejsou rozšířené výzkumy, zabývající se vlivem hudebních aktivit na rozvoj osobnosti dítěte. Rozšířené jsou u nás pouze výsledky výzkumů vlivu rozšířené hudební výchovy na žáky základních škol (F. Sedlák, A. Složil) ze 60.–70. let minulého století. Naproti tomu v zahraničí, zejména v Německu, vychází řada publikací, prokazujících výsledky experimentálních zkoumání vlivu hudebních aktivit na rozvoj osobnostních vlastností jedince (H. G. Bastian, B. Fischer, K. Adamek, aj.). Autoři výzkumů prokázali, že aktivní provozování hudby či zpěvu pozitivně ovlivňuje osobnost člověka v oblasti sociability, inteligence, koncentrace, průběhu a efektivity učení, emočního prožívání, stresu nebo imunity organismu.

O vlastní výzkum ***vlivu aktivního zpěvu na rozvoj osobnosti mladšího žáka*** jsme se pokusili na základě spolupráce katedry psychologie a katedry hudební kultury v rámci zpracování diplomového tématu[5]. Byl stanoven výzkumný problém: Které z Eysenckových dimenzí osobnosti[6] jsou rozvíjeny prostřednictvím provozování zpěvu u dětí mladšího školního věku? Výzkumnou skupinou byly děti ze základní školy, které se nevěnují hudebním aktivitám, a stejně staří žáci sólového zpěvu a hry na nástroj na ZUŠ, tedy celkem tři výzkumné skupiny v počtu 120 žáků. Byly stanoveny hypotézy:

1. Provozování pěveckých aktivit formuje některé z Eysenckových dimenzí osobnosti u žáků mladšího školního věku.
2. Provozování pěveckých aktivit u dětí mladšího školního věku aktivuje psychiku a reguluje prožívání.

---

[4] VANÍČKOVÁ, E. aj. Škola přátelská dětem. *Stručný průvodce manuálem UNICEF pohledem nejlepšího zájmu dětí.* Praha : UK v Praze – 3. LF, 2012, s. 34.

[5] VAŠÍČKOVÁ, M. *Vliv pěveckých aktivit na rozvoj osobnosti žáka mladšího školního věku.* Plzeň: FPE ZČU, 2011. Diplomová práce. 75 s. Ved. práce Mgr. V. Lovasová, Ph.D., konzultant doc. PaedDr. M. Slavíková, CSc.

[6] EYSENCK, H.; RACHMAN, S. *Neurosen – Ursachen und Heilmethoden*. Berlin, 1967.

3. Jako výzkumný prostředek byl použit standardizovaný dotazník B-J.E.P.I.[7], jímž byla zjišťována míra psychoticismu, extraverze nebo introverze, lability nebo stability. Druhým použitým byl upravený dotazník SUPSO[8], který umožňuje zkoumat subjektivní prožitky a stavy.

[7] Standardizovaný dotazník J.E.P.I. *(Junior Eysenck Personality Inventory)* je identickou verzí osobnostního dotazníku E.P.Q. (junior) z roku 1987. Autory jsou H. J. Eysenck a S. B. G. Eysencková. Dotazník je standardizován na populaci dětí ve věkovém rozmezí 9 až 14 let. Obsahuje čtyři škály pro zjišťování míry psychotizmu, extrovertizmu, neuroticismu a lži. Podrobněji in SENKA, J. *B-J.E.P.I. Osobnostný dotazník pre deti – Príručka* (Eysenck H.J.-Eysenck S.B.G.). Bratislava, 1994.

[8] Dotazník SUPSO umožňuje poznávat strukturu a dynamiku subjektivních prožitků a stavů jedince. Zjišťuje jeho psychickou pohodu, aktivitu, činorodost, impulsivnost, odreagovávání se, psychický nepokoj, odkrývá psychické deprese, pocity vyčerpání, úzkostné očekávání, obavy nebo i sklíčenost. Podrobněji in MIKŠÍK, O. *Dotazník SUPSO – Příručka*. Brno, 2004.

Výsledky výzkumu:

Výsledky získané dotazníkem B-J.E.P.I. prokázaly výrazně vyšší míru e*xtravertnosti* u malých zpěváků, a to oproti instrumentalistům i žákům ZŠ. Je ovšem možné, že to není pouze vlivem zpěvu, ale též skutečností, že zpěv vyhledávají častěji právě extravertně disponovaní jedinci. Provozování hudebních aktivit nepotvrdilo vliv na nižší míru *neuroticity.* Lze to vysvětlit krátkou dobou hudebního školení (pouhé tři roky) a skutečností, že hudebně nadaní žáci bývají senzitivnější, citlivější, a tedy mohou mít sklon k jisté míře nervové lability. Rozdíly mezi skupinami byly znatelné u *psychoticismu*. U dětí nehudebních a u instrumentalistů byla hladina psychoticismu dvojnásobně vyšší, než u zpěváků.

V modifikovaném dotazníku SUPSO vybírali respondenti z šestadvaceti pocitů a psychických stavů, a to na pětistupňové škále síly prožívání. V *psychické pohodě* se cítí být 83 % zpěváků oproti 68 % instrumentalistů a 71 % žáků ZŠ. V položkách *„impulzivnost“„psychický nepokoj“* a *„deprese“* byly hodnoty skupin vyrovnané a spíše nízké. Vyšší rozdíly byly u položky *„úzkostné očekávání“*, kde zpěváci měli o 10 % nižší míru úzkostnosti než ostatní respondenti. Stejný rozdíl se projevil v položce *„sklíčenost“*, která byla u zpěváků zcela zanedbatelná (3 %), u instrumentalistů mírně vyšší (11 %) a ještě mírně vyšší u žáků ZŠ (14 %). Vcelku lze z výsledků výzkumu usuzovat o pozitivním vlivu hudby, zejména zpěvu, na některé hodnoty psychického stavu dětí mladšího školního věku.

Prospěšnost hudby, jejího aktivního provozování i aktivní recepce, je již částečně vědecky prokázána, ale všichni, kdo se hudbě věnují, jsou o ní pevně přesvědčeni i ze své vlastní zkušenosti. Zejména v mateřské škole a na 1. stupni základní školy bychom měli dát hudbě velký výchovný prostor, aby dítěti otevřela své možnosti a poskytla mu krásu prožitků, vnímavost smyslů, hloubku citů a emocí. Radostné zážitky se přímo transformují do tělesného zdraví a pohody, které jsou takto účinně posilovány. Hudba svým řádem a systematikou dokáže rozvinout i důležité morálně volní a sociální vlastnosti dítěte, které bude potřebovat po celý svůj život. Podaří-li se nám ve škole vytvořit dobré pracovní podmínky, můžeme hudební výchovou a hudebními aktivitami posilovat zdraví sobě i svým žákům. Z tohoto hlediska má náš předmět nezastupitelný význam.

–

ÚVODEM K DĚJINÁM HUDBY, JMENOVITĚ DVACÁTÉHO STOLETÍ

Jaroslav Mihule

Anotace: *Studie Jaroslava Mihuleho, který byl v roce 2012–2013 pozván přednášet na Pedagogické fakultě UK dějiny hudby 20. století, je jeho programovým úvodem k této činnosti. Hudbu vidí jako životní potřebu a ostrov svobody, z čehož vyplývá i nárok na pedagoga, aby dějiny hudby pojímal jako dějiny hudebního myšlení a zvažoval poměr stránky imanentní a referenční v každém jednotlivém díle i v postojích skladatele. Je uveden návrh výběru, kterým se může smysluplně roztřídit nepřehlédnutelný objem dějin.*

Klíčové slová: *dějiny hudby 20. století, poslech hudby, výběr skladeb, historické kontinuum, vývojová dynamika.*

Je nesporné, že je možné stát se velkým skladatelem, aniž by člověk studoval nějaké dějiny hudby. Alespoň Arnold Schönberg v lehce ironickém tónu, takřka s úsměvem, vyznává v předmluvě ke své Nauce o harmonii (Harmonielehre z roku 1911): „Já jsem totiž ještě nikdy žádné dějiny hudby nečetl.“ Přehánějící doznání pokračuje – o své Nauce o harmonii Schönberg prohlásí, že se ji naučil od svých žáků.

Těžko se však smířit s představou, že by se dějinami hudby alespoň někdy nezabýval hudební pedagog – stejně jako každý, komu byla kdy přisouzena role zaujímat k hudbě stanovisko na veřejnosti. Zde je situace podstatně odlišná, protože znalost hudebních dějin je pro takovou činnost předpokladem sine qua non čili je podmínkou určující. Rozumí se ovšem zabývat se jimi nikoli v ***šíři*** hudebních encyklopedií – a nikoli v ***podobě*** hudebních encyklopedií. A tu se zdá být žádoucí doprovodit vstup do tohoto textu určitým zamyšlením, začínajícím otázkou, k čemu hudba vůbec je.

Prolegomenon pedagogické

1. Pro každou komunitu je ***hudba životní potřebou*** a současně ***ostrovem svobody.*** Pedagog by měl mít tuto okolnost na mysli, hodlá-li otevřít kteroukoli stránku hudební historie. Nemělo by smysl nabízet – žákům, studentům, veřejnosti – data z hudební historie bez ***osobního zaujetí*** pro věc, pro hudební tvorbu, která smysluplně vstupuje do své doby a přetrvává jako dar do dob dalších. Každé hudební dílo klade otázku, kdo byl jeho autorem a kam skladatel mířil. Hudební tvorba ovšem reflektuje nejen osobnost tvůrce, ale stává se podle povahy a své síly integrální součástí kulturní historie.
Doba hi-fi techniky překrývá kdysi samozřejmý požadavek, aby učitel byl schopen sám pěvecky či na nástroji ilustrovat základní hudební fakta. Navíc pak aby o takovou didaktickou praxi sám stál a měl ctižádostivost prezentovat hudbu svým žákům a se svými žáky, a to jako aktivní subjekt – při nejhorším alespoň jako poučený průvodce zvukovým záznamem za aktivní spoluúčasti třídy.
Základní seznámení s vývojem hudby je tu nezbytné spojit s modely, jak tuto problematiku přenést do školy, a to spolu se systematickým dotvářením všestranně vzdělané tvořivé osobnosti příštího učitele.
2. Hudební skladba není ve své podstatě druhem zboží, jakým jsou například knihy, gramofonové desky či rukavice. ***Hudební dějiny jsou dějinami hudebních idejí*** a tvoří nezbytnou organickou součást lidské kultury. Žijí zčásti ***svým vlastním životem*** a řídí se originálními zákonitostmi (příkladem může být forma fugy, tóninová modalita, princip seriální kompozice). I v tomto případě jsou však vždy i takovéto stránky hudby – nazvěme je imanentní – integrovány do kulturního okruhu společnosti, ke které patří.
Není totiž ***hudba bez vztahu ke komunitě, v níž vznikla***, ať jde o hudebně-pohybové aktivity Křováků na poušti Atacama, gregoriánský chorál, Marseillaisu či Ligetiho Lontano nebo 4:33 Johna Cage (proslulé třívěté tacet).
Hudební skladba se však rovněž jeví jako ***svět sám pro sebe.*** Klavírista, který si hraje Chopinovo Nokturno, ***realizuje svou dávku okamžité svobody***. K svému výkonu přistupuje s bezprostředním estetickým prožitkem, ke kterému obvykle není pro něho třeba cokoli dodávat. Otázky a problémy vznikají teprve s odstupem v ***okamžiku reflexe***, jakou představuje například práce kritika, učitele či hudebního historika v momentě, kdy se začne zabývat touto skladbou (analyzovat její strukturu, řešit interpretační problémy, porovnávat ji, zařazovat do toku dějin) nebo jejím konkrétním provedením (hodnotit interpretaci).
3. Je úkolem hudebních dějin ve škole ***sledovat obojí: strukturální výstavbu kompozic*** (a její historické či slohové proměny), stejně jako ***myšlenkové zakotvení skladby*** (nazvěme je referenční vazbou). Takovou ***referenční vazbu*** mohl mít na mysli – bez použití uvedeného obratu – například Miloslav Kabeláč svou kantátou ***„Neustupujte!“***. V pohnutých dobách, kdy se v Mnichově rozhodovalo o existenci státu, vyjádřil v ní jedinečný umělecký protest ve jménu svého národa, protest mířící proti poraženectví. K partituře skladby – na počátku anonymní – se mohl jako její autor veřejně přihlásit teprve po roce 1945, protože do té doby by za ni mohl zaplatit životem. Tyto vnější okolnosti díla jsou však jen zdánlivě na jeho okraji. Patří k němu jako jeho osvětí, neboť žádné umělecké dílo neexistuje v skleníkové izolaci nezávisle na společnosti.
Kabeláčova kantáta těží ze souhry s folklorním materiálem, jenž jednoznačně orientuje její vyznění ideové (např. „Počkej, Brandenburku, / mám já na tě kulku, / abys nechodíval / do Čech na cibulku“ – z Erbenovy sbírky). Po ***stránce strukturální*** jeho kompozice promyšleně pracuje s gradační technikou (např. proměna citovaného textu a jeho zhudebnění výpustkou „abys nechodíval – do Čech!“ – až po finální „Neustupujte!“ znásobené v apelativním „Neustupte!“) či hudebním odkazem (v citaci husitského chorálu „Ktož jsú Boží bojovníci“) atd. Idea každého díla je jako by zakryta různými významovými závoji, které se neprozradí na prvý poslech, i když i ten nabízí smysluplný výsledek. Plnost pochopení je závislá na plnosti porozumění, jež má dynamickou povahu a nikdy nekončí; ostatně zde je možná ukryt klíč, proč nás těší vracet se opakovaně ke skladbám dávno známým.
4. Je samozřejmým předpokladem, že z nezvládnutelného rozsahu nabídky skladeb a skladatelů musí být v pohledu na hudební dějiny stanoven relativně úzký ***výběr.*** Do něj zřejmě prioritně patří:
   a) ty skladby, bez jejichž obeznámenosti se neobejde vyšší ***hudební vzdělání kulturního člověka*** (Bergův *Vojcek*, Stravinského *Svěcení jara*);
   b) skladby, jejichž prezentace se hodí pro školní prostředí jako součást komplexní ***receptivní výchovy*** (Bartók, *Koncert pro orchestr, 2. věta*, Webern *Šest bagatel op. 9 pro smyčcové kvarteto*);
   c) ukázky, které mohou být ***aktivně zvládnuty*** bez vysokých nároků na techniku hry či zpěvu (Bartók, *Mikrokosmos*, *Ej, mamko*, z třetího jednání Janáčkovy *Pastorkyně*, Ravel, *Pavana pro zesnulou infantku*, Weill, *Macheath Messer*)
   d) díla zahraničních skladatelů, která mají třeba jen dílčí ***vztah k českým dějinám a české kultuře*** (Prokofjev, premiéra *Romea a Julie*, K. A. Hartmann, *Houslový koncert*)
   e) díla, manifestující ***humanistické hodnoty, ideály svobody a demokracie*** (Schönberg, *Přežil jsem Varšavu*; Martinů, *Polní mše*; Mahler, *Osmá* s odkazem na Goethova *Fausta*).

Je přirozené, že jiný pedagog by zcela jistě volil příklady trochu jinak. Záleží to nejen na osobních zkušenostech, požadavcích osnov, ale také na potřebě postihnout na omezeném vzorku vývojové trendy pod zorným úhlem požadavků na pedagoga.
5. Každý věcný poznatek vážící se k uměleckému dílu mu dává ***bohatší smysl.*** Je zjevnou skutečností, že interpret a poučený recipient je bezprostředně saturován hudebním dílem samým. Stačí mu, že je nastudoval, a to je zpravidla dostatečné pro jeho plné uspokojení (a zčásti i uspokojení „publika“, které je třeba mít rovněž na mysli, protože hudební praxe má vždy atribut společenský a je komusi určena).

K pohledu na hudební dějiny patří **vědomí historického kontinua.** Hudební projev je událostí, která v sobě nemá jen přítomnost, ale zahrnuje in nuce i více či méně znatelnou minulost. Velmi ilustrativní je tu poznámka matematika, filozofa a estetika Ludwiga Wittgensteina (Rozličné poznámky, Praha : Váhy 1993, s. 11), že jeho ideál kultury mu připadá jako z doby Schumannovy – přinejmenším se mu zdá být „pokračováním tohoto ideálu, nikoli ovšem pokračováním, jehož se mu pak skutečně dostalo“, tj. s vyloučením druhé poloviny 19. století. Větve hudebního stromu nás zasahují ve výši, kterou si zvolíme – na horní patra může být zapotřebí delšího života, přičemž každodenně přibývající obrost ani nelze v celé šíři sledovat.

Na skladbách učňovských let komponistů tradičně konstatují kritici jejich předchozí zdroje, a sám vztah žáka k učiteli je – i na půdě umělecké tvořivosti – zřejmým dokladem faktu kontinuity. Dědictví kořenů minulosti lze brát na vědomí, ale na stupnici hodnot se ovšem oceňuje jen ***originalita*** nové tvůrčí osobnosti. Ta pak začíná převažovat a zvolna či rychleji se odpoutává od počátečních východisek, nemá-li tvorba zplanět v epigonství (slepé následování mistra) nebo eklekticismu (povrchní ulpění na vzoru).

Hudba tak žije v ustavičném proudu a hudební jevy vyznačuje nepřetržitá ***vývojová dynamika.*** Analytici někdy činí objektem svého zkoumání umělecký artefakt, přičemž jejich pohled ulpívá na čemsi statickém, co je v moderní době převážně zachyceno mechanicky a jeví se podobně jako kniha, pomník, propracovaný stroj, gramofonový záznam. Blíže realitě je nepochybně pohled, ve kterém je hudební jev pojímán jako biologický útvar – živý strom s evoluční minulostí, a zachycený právě jen v jediném bodě pohledu; jedno statické políčko filmu, jež je třeba včlenit do kontextu a pochopit je jako fázi souvislého pohybu. Fuga, kterou končí Max Reger orchestrální op. 132 (*Variace a fuga na Mozartovo téma*), rezonuje s řadou předchozích skladeb téže kontrapunktické formy, přičemž zřetelný odkaz s nejvyšší váhou je samozřejmě (ideální) fuga Bachova. Ale jistě tu hraje svou roli i snopec dalších potenciálních odkazů na dynamiku hudebních dějin – orchestrální variace Johannesa Brahmse, možná i polyfonní technika samotného Mozarta, a jsou tu i další otevřené dveře směrem do minulosti i Regerovy přítomnosti.

Sotva však předstoupí umělecké dílo před společnost, přijme na sebe platónské trvání

ideje a vymkne se času – na rozdíl od dočasnosti kvaziuměleckých výtvorů (což může být případ kýče, politické objednávky, uměleckého nezdaru).

Primární recepce díla, založená na bezprostředním zážitku z jeho realizace nebo z aktivního posluchačského spoluprožívání, je doprovázena v našem kulturním okruhu ***intelektuální a emocionální konfrontací*** – ať vědomou, či podvědomou. Navenek to dokládá obrovská literatura, komentující a vykládající hudbu, dokládá to hudební žurnalistika i osobní zkušenost, s níž se publikum navzájem dělí o své interní zážitky z uměleckého díla. O to je smysl jednotlivého díla „bohatší“, jak bylo uvedeno výše.

Bude-li zvolenou skladbou kantáta Miloslava Kabeláče „Neustupujte!“, nabízí se otázka, nalezne-li interpretující subjekt pro sebe a pro své posluchače „bohatší“ myšlenkové a podnětové pole při recepci skladby:

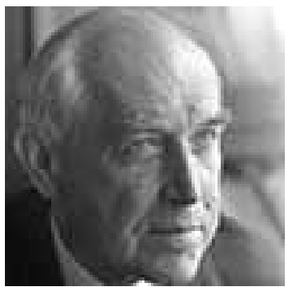
- zná-li historii jejího vzniku (zaslána do umělecké soutěže k 28. říjnu 1939, tedy po obsazení státu nacisty, a to anonymně, protože v daném okamžiku byla současně odvážným politickým gestem, za která se platilo i životem – připomeňme třeba hrdinskou smrt muzikologa a současně violisty České filharmonie Zdeňka Němce v roce 1945),
- ví-li o citaci chorálu „Ktož jsú boží bojovníci“,
- uvědomuje-li si změnu historického textu z „neutiekajte“ na „neustupujte“, až po finální tečku ve variantě slovesa: „Neustupte!“,
- zná-li monografii Zdeňka Nouzy „Miloslav Kabeláč – Tvůrčí profil skladatele“, Praha 2010,
- vnímá-li skladbu jako posluchač obeznámený s tvorbou tohoto skladatele a jeho životními peripetiemi, k nimž patří umlčení v sedmdesátých létech (...).

Vždy přibíráme cosi z ***vlastních životních zkušeností a znalostí k imanentnímu hudebnímu tvaru*** a na posluchači záleží, kam nasměruje proud volných asociací, plynoucích bez zřejmých hranic a v individuálním neopakovatelném uchopení – přitom však vždy spolu se společenským (tedy nadindividuálním) kontextem. Ten obepíná každé umělecké dílo a stává se zdrojem hodnot obecně přijímaných. „Po poslechu hudební skladby bych nechtěl zůstat tím, kým jsem dosud byl: musím dílo přijmout, prožít, něco v něm pro sebe objevit,“ prohlašoval Dmitrij Šostakovič (v časopisu Junosť, 1975, cit. Krzysztof Meyer, Dmitri Schostakowitsch, Reclam, 1980, s. 238).

Jednotlivé aspekty těchto přístupů mají různou výpovědní hodnotu – od nezbytného pochopení díla jako interpretačního úkolu až po bagatelní referenční asociace, lišící se obsahem i významem pro každého jedince (Mahlerovo Adagietto a Viscontiho film Smrt v Benátkách podle předlohy Thomase Manna; pražská premiéra Bergova Vojcka a její okolnosti; předválečné i poválečné kritiky Prokofjeva a Šostakoviče v sovětském systému).

Takové asociace vstupují do vědomí vždy s rozmanitou intenzitou dalších a dalších významů, vrstvících se nad autonomní hudební strukturou. Zvláště na půdě pedagogického školství je žádoucí akcentovat jednak významné myšlenkové přesahy díla, jednak jeho kulturní společenství – byť výchozím ideálním objektem je imanentní hudební struktura zakotvená do historických souvislostí, k níž má nejtěsnější vazbu právě její interpret. Je to obrovský nepřehlédnutelný snopec vztahů, na němž je založeno dědictví společenské historie – kdyby zmizelo, k čemu by došlo, táže se fenomenolog Roman Ingarden? (Člověk a jeho realita. Přel. Krzysztof Bystrzycki. Aluze, č. 1/2003) „Nestala by se najednou dlouhá řada našich dosavadních způsobů chování a činností něčím úplně nesmyslným, něčím zcela bezúčelným a nepotřebným a současně něčím úplně nepochopitelným?“ Ode dneška bychom nečetli básně, nechodili do divadla, neposlouchali symfonie, nevedli bychom spory o literární směry a hodnoty, nebojovali bychom za tzv. ideje, tedy za pravé nebo falešné fyzikální či filozofické teorie, za správné nebo nesprávné etické či právní normy, nebojovali bychom za to nebo ono společenské či státní zřízení, neobětovali bychom nejlepší schopnosti za dobro a čest státu, jehož jsme občany, nepřizpůsobovali bychom jednání tradici a cílům našich předků. Nedělali bychom všechno to, co hraje v našem životě tak rozhodující roli, neboť by v dosahu naší zkušenosti nebyly všechny ty předměty, k nimž by se naše činnosti mohly obracet. „Tyto předměty by zmizely z našeho obzoru a spolu s nimi by zmizelo vše, co je dobré, krásné, vznešené a opravdové,“ uzavírá polský filozof a odpověď přenechává nám všem.

–



DĚTSKÁ SBOROVÁ TVORBA JANA HANUŠE

Stanislav Pecháček

Anotace: *Významný český skladatel 2. poloviny minulého století se věnoval tvorbě pro dětské sbory především v 70. a 80. letech. Většina z nich je napsána na verše Václava Fischera a na lidovou poezii. Zahrnuje asi 20 opusů, z nichž polovina vyšla tiskem, a je proto dobře dostupná. Článek přináší jejich chronologicky řazený přehled.*

Klíčová slova: *Jan Hanuš, sborový zpěv, dětské sbory, hudební výchova.*

Jan Hanuš se narodil roku 1915 ve významné pražské rodině. Jeho otec se po roce 1918 stal generálním ředitelem Škodových závodů v Plzni, dědečkem z matčiny strany byl František Augustin Urbánek, nejvýznamnější český hudební nakladatel. Jan Hanuš vystudoval obchodní akademii a hned po maturitě v roce 1934 vstoupil jako redaktor do zaměstnaneckého poměru v Urbánkově nakladatelství. Vytrval zde i po jeho zestátnění, a to až do svého propuštění v roce 1955.[1] K redaktorské práci se vrátil na počátku 60. let, kdy se podílel na vybudování hudebního vydavatelství Panton, v němž pak zastával významné funkce šéfredaktora a ředitele až do nuceného odchodu v roce 1975.

[1] Nakladatelství bylo přejmenováno na Orbis, později na Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU).

Studiu hudby se Hanuš věnoval nejprve soukromě – řadu let byl žákem Otakara Jeremiáše; na pražské konzervatoři absolvoval v roce 1941 obor dirigování, profesionálním dirigentem se však nikdy nestal. Do pražského hudebního života se zapojil i jako funkcionář v řadě profesních organizací.

Hanuš byl člověk pevných morálních zásad, které osvědčil v dobách těžkých pro náš národ, tedy za okupace i za komunistického režimu v 50. letech či v době normalizace. Ani tehdy se nezřekl svého náboženského přesvědčení, které veřejně prezentoval hudebními aktivitami v kostele sv. Markéty v Břevnově. Přestože byl člověkem režimu nepohodlným, byly mu v dobách jistého ideologického uvolnění uděleny tituly zasloužilého (1965) a národního umělce (1988); v roce 1999 obdržel z rukou prezidenta V. Havla medaili Za zásluhy. Zemřel roku 2004 v požehnaném věku 89 let.

Hanušův skladatelský odkaz zahrnuje kolem 150 skladeb nejrůznějšího typu. Z velkých forem vyniká osm mší, pět oper, tři balety, kantáty a oratoria, sedm symfonií, koncerty pro sólové nástroje, instruktivní skladby a v neposlední řadě dílo sborové. Přes tuto rozmanitost je možné je rozdělit do dvou skupin. Jednu tvoří skladby, v nichž autor v souladu s tendencemi soudobé hudby hledal nové cesty hudebního výrazu (včetně ovlivnění aleatorikou, dodekafonií, konkrétní a elektronickou hudbou); druhou pak tvorba, již lze bez jakéhokoli despektu označit za tradiční, vyrůstající z kořenů české národní hudby. Sem patří i sborové skladby, zvláště ty, které jsou určeny dětskému interpretovi.

Ke sborovému zpěvu se Hanuš dostal zásluhovou svého strýce J. Herleho,[2] sbormistra Pražského Hlaholu, kam byl angažován již na počátku 30. let jako korepetitor. Tato spolupráce trvala do okupace. V roce 1949 se započala Hanušova dlouholetá spolupráce s chrámovým sborem v Břevnově. Začínal zde jako sborový zpěvák, brzy se však prosadil jako sbormistr. V této funkci se později střídal se svým bývalým spolužákem J. Burghauserem.[3]

Po dlouhá léta stála sborová tvorba, s výjimkou sborů duchovně zaměřených, na okraji Hanušova zájmu. K výrazné změně došlo až počátkem 70. let, kdy světské sbory v relaci s ostatními oblastmi jeho tvorby začaly kvantitativně převládat. Bylo to způsobeno především vnějšími okolnostmi – Hanuš se ocitl na indexu, jeho díla se nesměla veřejně provozovat, a tak nakonec zůstal amatérský sborový zpěv jedinou oblastí, kde mohl počítat s tím, že nebude psát jen do šuplíku. Po roce 1975 se výrazně zhoršila i jeho ekonomická situace, když přišel po propuštění z Pantonu o pravidelný příjem a jako skladatel na volné noze se nemohl uplatnit. Hanušovu situaci v tehdejší době charakterizoval V. Novotný: „Dočasně jediným východiskem z této situace se stala práce na dětských sborových cyklech, které Hanuš psal na objednávky spřátelených sborů a výjimečně i oficiálních institucí, kde naštěstí pro Hanuše působili i lidé, jimž jeho osud nebyl lhostejný.“[4] Dalšími podněty, které Hanuše orientovaly k dětskému interpretovi, byly skladatelské soutěže zaměřené na tvorbu pro dětské sbory, jež byly po řadu let vypisovány při sborových festivalech v Jirkově a v Olomouci. V období tzv. normalizace zkomponoval Hanuš celkem 25 opusů určených dětským zpěvákům, a to od dětí předškolního věku až po vyspělá koncertní tělesa.

V následujícím chronologickém přehledu Hanušových skladeb pro dětské sbory se omezíme na skladby určené dětem mladšího věku či středně vyspělým sborům školním, stranou naopak ponecháme náročné skladby pro vyspělé sbory koncertní.

Na počátku stojí rozměrné dílo, patřící dnes již mezi klasiku naší sborové literatury, a sice **Český rok**, op. 24, čtyřdílné pásmo dětských sborů na lidové texty pro dětský sbor a klavír nebo komorní orchestr (I. *Jaro*, II. *Léto*, III. *Podzim*, IV. *Zima*). Hanuš na něm pracoval v letech 1949–1952, básně a říkadla vybral ze sbírky K. J. Erbena Prostonárodní české písně a říkadla. Jedná se o čtyři prokomponovaná pásma; ve středně obtížném sborovém partu převládá jedno- a dvojhlasá sazba, která se jen občas rozrůstá do troj- a čtyřhlasu, časté je využití dětských sól. Celý soubor byl postupně vydán ve vydavatelství Orbis, resp. SNKLHU v letech 1952–1956.

V následujících dvaceti letech vznikly pouhé tři sborové opusy určené dětem. Dva pocházejí z roku 1958, a to **Písničky o míči, medvědu, koloběžce a střevících, Petrovi a televizi**, op. 41, na básně K. Bednáře (rukopis je uložen v archivu Kühnova dětského sboru) a trojdílný soubor **Povídám, povídám pohádku**, op. 43, na texty F. Bartoše, B. Němcové a K. J. Erbena; oba s klavírním doprovodem. Naopak **Veselý den**, op. 50 (1961, 1. *Pilníky*, 2. *Bramboračka*, 3. *Bagr*, 4. *Hodinky*, 5. *Sázejte stromky*, 6. *U táborového ohně*) na básně J. Čarka, R. Pandulové a F. Branislava, je určen vyspělejšímu trojhlasému sboru a capella. Vyšel ve sborníku Chvála písně, Olomouc : PKO, 1989.

Bohatou tvorbu 70. a 80. let zahajují **Písně pro mateřské školy** (bez op. č., 1971) a dvanáctidílný cyklus **Měsíce** (op. 72/I, 1972) pro školní dětské sbory s doprovodem klavíru na básně V. Fischera (vyd. Praha : Supraphon, 1975). Jedná se o nenáročné jedno- a dvojhlasy, pouze populární *Květen* (č. 5) je trojhlasý.

Týmž opusovým číslem označil skladatel tři další soubory, všechny na verše V. Fischera: **Děti, věci, zvířátka** (op. 72/II, 1976) pro sbor s doprovodem zobcové flétny a kytary, dále 12 písniček pro školní dětský sbor a klavír **Toč se, větrníku** (op. 72/III, 1972, vydal Panton 1989), a konečně čtyři **Kánony pro dětské hlasy** s doprovodem klavíru (op. 72/IV, 1972, 1. *Hádanka*, 2. *Rak*, 3. *Na sv. Jiří*, 4. *Chlapci a vrabci*). Tři kánony jsou dvojhlasé, pouze kánon č. 3 je trojhlasý. Vyšly ve sborníku Chvála písně, Olomouc : PKO, 1989.

Spolupráce s týmž básníkem pokračovala i ve dvou cyklech z roku 1973 pro děti předškolního věku. Oba vznikly s pedagogickým záměrem propojit zpěv s prvky výtvarné, resp. pohybové výchovy. **Malované písničky** (op. 79/I, II) jsou ve vydání v Pantonu (1975, resp. 1980) vybaveny obrázky Z. Seydla a metodickými pokyny J. Budíka. Rozsáhlý soubor obsahuje celkem 19 velmi jednoduchých jednohlasých písní (1. *Maluj, malý malíři*, 2. *Zobání*, 3. *Sníh*, 4. *Déšť*, 5. *Tráva*, 6. *Hvězdy*, 7. *Klubíčko*, 8. *Rozhlas po drátě*, 9. *Cesta*, 10. *Vlnky*, 11. *Ryby*, 12. *Hadi*, 13. *Počítadlo*, 14. *Strom*, 15. *Plot*, 16. *Zašívání*, 17. *Koláče*, 18. *Sluníčko*, 19. *Pan malíř už domaloval*). Lze je realizovat s doprovodem klavíru, při veřejném vystoupení také s malým orchestrem (dvoje housle, violoncello, kytara, dvě zobcové flétny). Děti se mohou zapojit hrou na dětské rytmické nástroje, jejich party jsou koncipovány ostinátně. Písně v souboru **Škatulata, hejbejte se** (op. 79/III) kombinují zpěv s prvky hudebně pohybové výchovy. Vyšly v Olomouci v edici Svátků písní roku 1986.

Atmosféru Vánoc ztvárnil skladatel v jesličkové hře pro dětský sbor, recitaci a dětský instrumentální soubor na básně V. Renče **Malá vánoční muzika**, op. 65/5 z roku 1975. Zkomponoval ji pro dětský sbor Zpěváčci sv. Markéty, který sám v té době založil a několik let vedl. „Hanušovo dílo je pojato jako hudební scéna. Střídá se zde orchestrální kompozice se sborovým zpěvem dětí, recitací a melodramem. Veskrze dětské pojetí skladby je zřejmé i z instrumentálního obsazení. Autor doplňuje

[2] Jaromír Herle (1872–1945). Absolvent pražské varhanické školy žil dlouho ve Vídni, kde mj. vedl pěvecký spolek Lumír a byl zástupcem sbormistra v Dvorní opeře. Po návratu do Prahy (1921) se stal sbormistrem Národního divadla, v čele Pražského Hlaholu stál v letech 1921–1939.

[3] Jarmil Burghauser (1921–1997), vlastním jménem Jarmil Mokrý, byl významný muzikolog, skladatel, dirigent, editor a organizátor. Absolvoval pražskou konzervatoř a její mistrovskou školu, na Filozofické fakultě UK vystudoval hudební vědu a psychologii. Po válce byl sedm let sbormistrem Národního divadla, od r. 1953 se věnoval skladbě a hudební teorii ve svobodném povolání. Ze skladeb byl nejúspěšnější balet *Sluha dvou pánů*, z teoretických prací vynikají *Akustické základy orchestrace*, *Čtení a hra partitur* (spolu s P. Ebenem) a *A. Dvořák. Tematický katalog, bibliografie, přehled života a díla*.

[4] NOVOTNÝ, V. *Sborové dílo Jana Hanuše. Jeho hudební a společenské souvislosti.* Diplomová práce. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2007, s. 56.

klasické strunné nástroje (housle, violoncello, kontrabas) dalšími, které jsou s oblibou používány dětskými soubory (zobcové flétny, zvonkohra, metalofon, nenáročné bicí). (...) Skladba je určena jak pro kostelní, tak také pro koncertní provedení.“[5] Skladba sestává z osmi částí: 1. *Předehřička* – orchestr, *Dudák* – próza, 2. *Píseň pastýřů* – sbor, *Andělé, cherubíni* – próza, 3. *Andělské probuzení* – fanfára a sbor, 4. *Gloria* – melodram, sbor a fanfára, *Od prahů lidských* – próza, 5. *Prosba* – melodram, 6. *Holdování* – sbor, *Dudák* – próza, 7. *Rozjímání* – sbor, 8. *Malá dohra* – orchestr, sbor. Dětské zpěvy jsou velmi jednoduché, dvojaž tříhlasé. Orchestr lze nahradit varhanním (klavírním) doprovodem a některé části lze realizovat i samostatně.

V letech 1976 a 1977 vytvořil Hanuš několik souborů sborových úprav lidových písní, všechny zůstaly bez opusového čísla a prozatím se nedočkaly vydání. Sbírka **Evropské vánoční písně** obsahuje 50 koled pro dvojhlasý sbor s doprovodem klavíru nebo varhan; 36 titulů zařadil autor do souboru **Evropské lidové písně** pro dvojhlasý sbor s doprovodem kytary. Závažnější sbírkou je **Pastorale**, v podtitulu označené jako Kytice lidových písní, her a tanců pro dětský sbor, sóla a malý instrumentální soubor. Lidovým textem se inspiroval ve **Veselých písničkách** pro jednohlasý dětský sbor a zobcové flétny.

Pedagogický aspekt se výrazně projevil v cyklu **Říkadla pro Barborku** (op. 72/IV, 1980, V. Fischer) pro dětský školní sbor a klavír. Cyklus má sedm částí, v jejichž průběhu se postupně zvyšují intonační a pěvecké nároky. Je zde také patrný jeden ze znaků Hanušovy dětské sborové tvorby – s jednoduchým vokálním partem kontrastuje klavírní doprovod, podstatně komplikovanější je především po harmonické stránce.

Ze skladeb, které Hanuš zaslal do skladatelských soutěží, uspěly např. **Písničky ze sna**, op. 101, 1983. Texty V. Šefla autor zhudebnil pro dětský sbor, klavír, zobcovou flétnu a dětské nástroje. Písničky získaly první cenu ve skladatelské soutěži v Jirkově roku 1983.

Tvorbu 80. let uzavírá **Malá muzika**, op. 79 (1984, V. Fischer). Obsahuje čtyři písničky pro děti předškolního věku s doprovodem zobcové flétny, zvonkohry a dětských bicích nástrojů (1. *Zvonkohra*, 2. *Dřevěná píšťalka*, 3. *Bubeníci*, 4. *Malá muzika*). Vedle jednohlasých říkadlových melodií zde autor použil v č. 3 rytmizované skupinové deklamace (Ed. Praha : Spectrum, 2004).

Hanušovi bylo dopřáno ještě patnáct let života ve společnosti nově se formující na principech demokracie. S energií sobě vlastní se zapojil především do transformace Svazu československých skladatelů v Asociaci hudebních umělců a vědců. K výrazné proměně došlo v jeho tvorbě. Nové možnosti prezentace velkých hudebních forem, včetně hudby orientované duchovně, vedly k tomu, že sborová tvorba ztratila v tomto posledním období Hanušova života své výsadní postavení. Vrátil se k ní pouze jednou, a sice druhým souborem úprav lidových koled různých evropských národů **Koledy z blízka i z dáli** (1993, bez op.č.) s doprovodem dechového kvintetu. Rukopis je uložen v archivu Kühnova dětského sboru.

Nebylo v naší historii mnoho prvořadých skladatelů, kteří by se tak často ve své tvorbě obraceli k dětským interpretům, jak tomu bylo v případě Jana Hanuše. Protože více než polovina těchto jeho skladeb vyšla tiskem, a je proto velmi dobře dostupná, nabízejí se jako umělecky hodnotný materiál jednak pro hudebně výchovnou práci s dětmi v mateřských školách a na prvním stupni základních škol, jednak i jako repertoár pro vystoupení školních pěveckých sborů. Jejich atraktivitu zvyšují i vtipné a dětem blízké texty Václava Fischera.

–

Literatura

HANUŠ, J. *Labyrint svět: svědectví z konce času*. Praha : Odeon, 1996. 328 s. ISBN 80-207-0525-2.

NOVOTNÝ, V. *Sborové dílo Jana Hanuše. Jeho hudební a společenské souvislosti*. Diplomová práce. Praha : Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2007. 86 s.

[5] BLABLA, J. Předmluva k vydání Praha : Spectrum, 2000.

VZPOMÍNKA NA BÁSNÍKA VÁCLAVA FISCHERA

Petra Bělohlávková

Uprostřed letošního léta přinesla tuzemská zpravodajství informaci o úmrtí textaře a básníka Václava Fischera. Přestože je Fischerovo jméno v povědomí širší veřejnosti spojováno spíše s profesí textaře řady písní žánru populární hudby, pro obor hudební výchova se tento literát nesmazatelně zapsal právě jako básník, jehož verše zhudebňovali a zhudebňují mnozí čeští autoři písňové či sborové tvorby pro děti.

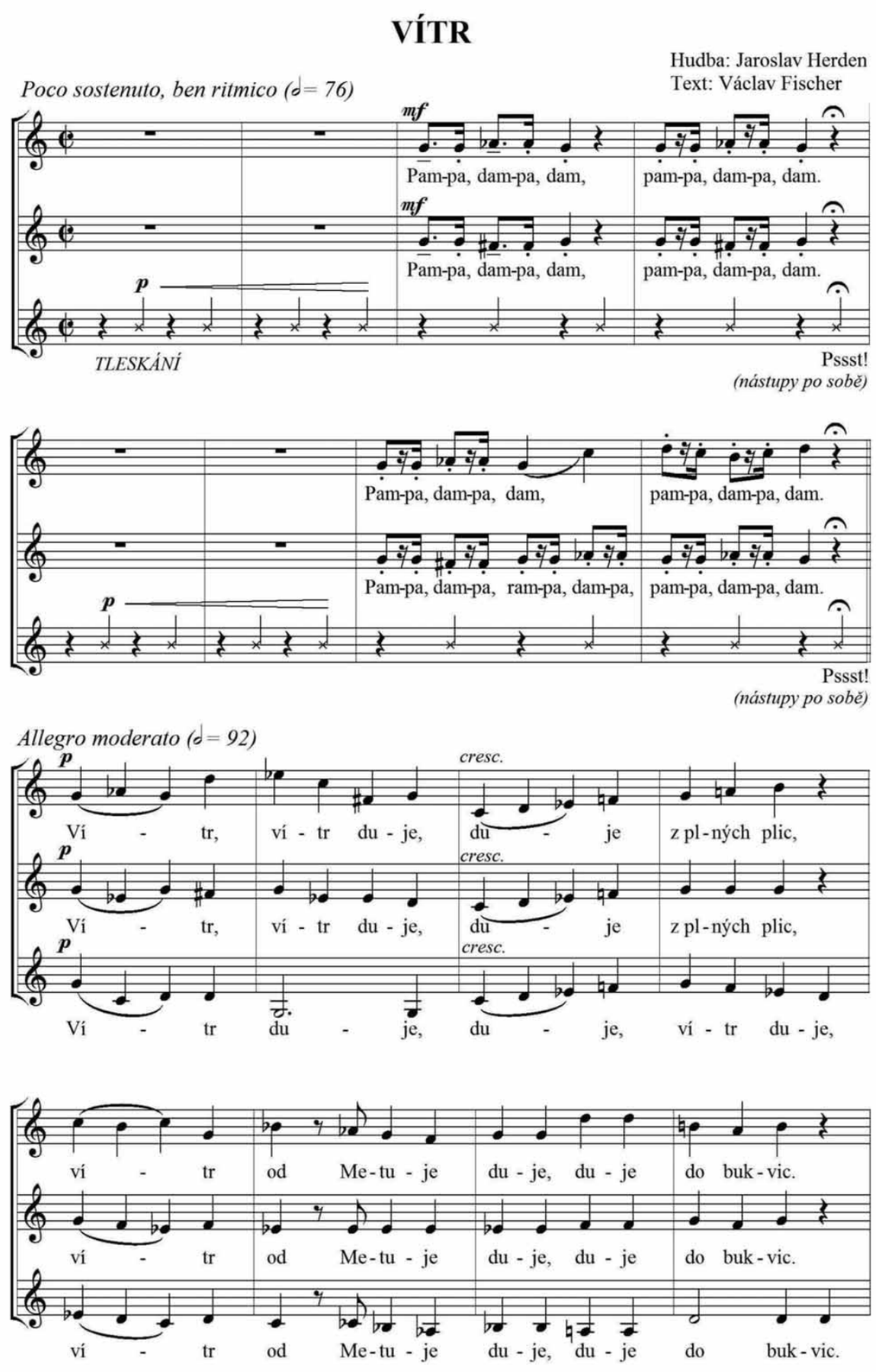
Václav Fischer (6. února 1926–15. července 2013) pocházel z umělecké rodiny. Rodinné zázemí i jeho láska ke sportu ho zprvu zavedly ke studiu tělesné výchovy, filosofie, estetiky. Ze studií byl z politických důvodů po roce 1948 vyloučen, sloužil u PTP a dalších dvacet let byl nucen vykonávat dělnické profese. Od začátku 70. let se pak ve svobodném povolání výhradně věnoval vlastní literární tvorbě. Jeho literární dílo čítá 22 knižních titulů, věnovaných především dětským čtenářům. Vznikly v autorské spolupráci s významnými českými ilustrátory, např. Karlem Frantou, Radkem Pilařem, Milošem Nollem, Josefem Palečkem, Zdeňkem Seydlem, Janou Sigmundovou a dalšími, a skladateli, např. s Iljou Hurníkem (*Od housliček po buben*), Václavem Trojanem *(Pohádka o rozpustilé abecedě pro kočku)*, Janem Hanušem *(Malované písničky)*, Pavlem Jurkovičem (*Hrátky z dětské zahrádky*) nebo Ivanou Loudovou (*Zlatý klíček od pusy*). Fischerovy verše byly publikovány také v řadě dětských časopisů (např. *Sluníčko*, *Mateřídouška*, *Ohníček*, *Pastelka*).

Od poloviny 70. let se Václav Fischer soustředil především na tvorbu textů určených pěvecké sborové literatuře. Básníkovy verše tak daly vzniknout mnoha písním nebo dětským, ženským, mužským i smíšeným sborům, jejichž tvůrci je řada významných českých skladatelů, např. Petr Eben (*Elce pelce kotrmelce* nebo *Zamrzlé písničky*), Jan Hanuš (*Malá muzika* nebo *Toč se, větrníku!*), Věroslav Neumann (*Co nového ve sboru)*, Martin Roháč (*Co se hraje, to se zpívá),* Ivan Kurz *(Máte mátu?)* a další. Není též bez zajímavosti, že Václav Fischer přebásnil do češtiny *Dětské písně* Bohuslava Martinů.

Rovněž v katalogovém soupisu díla Jaroslava Herdena[1] můžeme nalézt několik sborových skladeb či sborových cyklů psaných právě na texty Václava Fischera, mj. *Až půjdu vandrem s mošnou* (1985), *Tichá a Divoká* (1989) nebo *Už podzim bosý prosí* (1983). Z posledně jmenovaného sborového cyklu pochází i skladba *Vítr*, kterou redakce našeho časopisu vybrala ve vzpomínce na básníka Václava Fischera jako notovou přílohu tohoto vydání.

–

[1] BENEŠOVÁ, E.; DOUŠA, E. *Soupis skladeb a úprav Jaroslava Herdena*. Praha : UK v Praze, PedF, 2011.



mp
Po hrá - zi je roz - ha - zu - je, po hrá - zi há - zí,
mp
Po hrá - zi je roz - ha - zu - je, po hrá - zi há - zí,
mp
Po hrá - zi je há - zí, po hrá - zi há - zí,

mf
na mlá - zí si po-hviz-du - je, po-hviz-du - je v mlá - zí. Fí, fí, fí - - !
rit.
gliss.
mf
na mlá - zí si po-hviz-du - je, po-hviz-du - je v mlá - zí. Fí, fí, fí - - !
rit.
gliss.
mf
na mlá - zí si po-hviz-du - je, po-hviz-du - je v mlá - zí. Fí, fí, fí - - !
rit.
gliss.

PÍSKÁNÍ NA PRSTY

Tempo I.
mf
Pam-pa, dam-pa, dam, pam-pa, dam-pa, dam.
mf
Pam, pam, pam, pam,

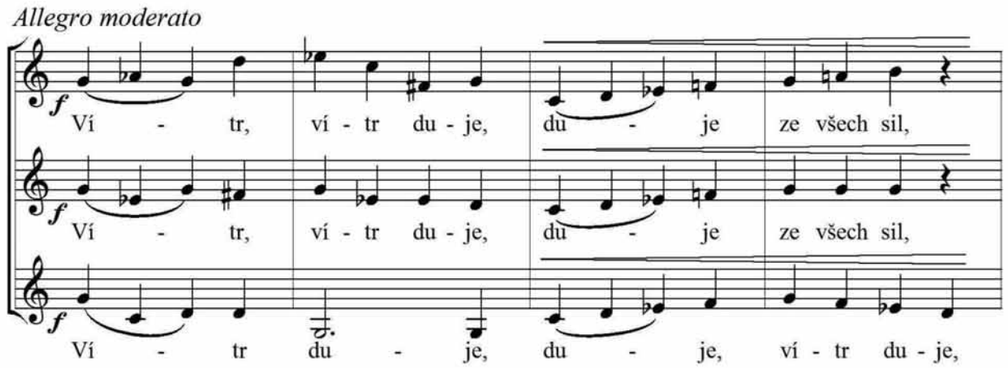
mf
pam, pá - ram, pam, pam - pa, dam - pa, dam,
mf
Pam - pa, dam - pa, dam, pam - pa, dam - pa, dam,
pam, pam, pam, pam,

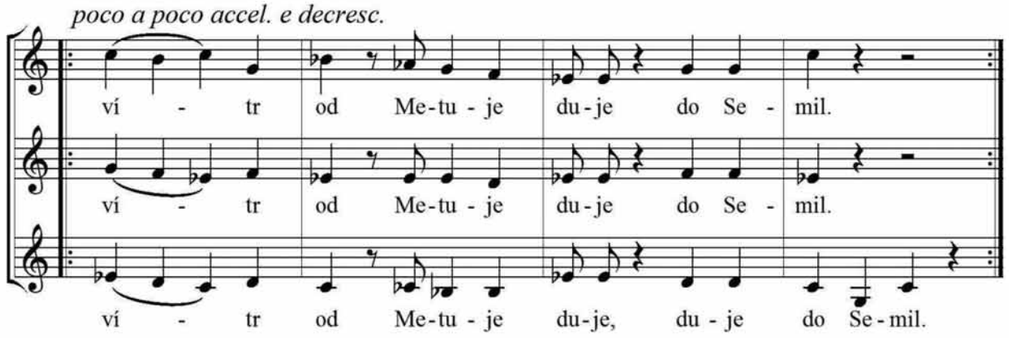
pá - ram, pam, pá - ram, pam, pá - ram, pam,
pam, pá - ram, pam, pam-pa, dam-pa, dam, pá - ram, pam,
pam-pa, dam-pa, dam, pam-pa, dam-pa, dam, pam, pá - ram, pam,

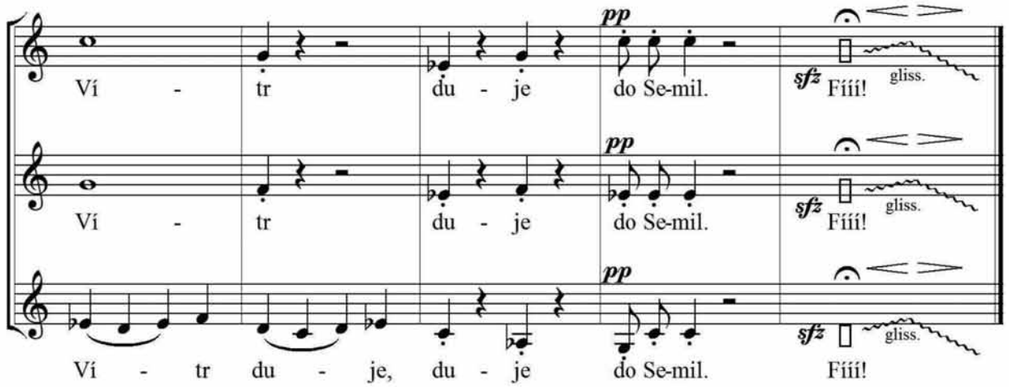
pá - ram, pam, pam, pá - ram, pam, pa-pa, da-pa, ra-pa, da-pa,
pá - ram, pam, pá - ram, pam, pá - ram, pam,
pam-pa, dam-pa, dam, pá - ram, pam, pá - ram, pam,

pá, dá, pá, dá, pá, dá, pá - dá, pa-da, pa-da,
pam, pá-ram, pam, pa-pa, da-pa, ra-pa, da-pa, pá, dá, pá - dá, pa-da, pa-da,
pá - ram, pam, pá - ram, pam, pá, dá, pá - dá, pa-da, pa-da,

dim.
pam, pam, pam, pam, fí, fí, fí - - !
rit.
gliss.
dim.
pam, pam, pam, pam, fí, fí, fí - - !
rit.
gliss.
dim.
pam, pam, pam, pam, fí, fí, fí - - !
rit.
gliss.







HLASOVÁ ÚNAVA UČITELE – PREVENCE, HLASOVÁ REHABILITACE

Alena Tichá

Dobrá hlasová kondice je jednou z podmínek pro zvládání učitelské profese. Na pedagogických fakultách není prostor pro individuální hlasovou výchovu a skupinová hlasová příprava, kterou procházejí budoucí učitelé hudební výchovy, nestačí, jestliže posluchač sám aktivně nepracuje na zdokonalování své mluvní a pěvecké techniky.

Často až hlasová indispozice donutí pedagoga více se zajímat o svůj hlas. Jeho první cesta vede k foniatrovi. Ten nasadí medikamenty, ale pravou příčinu obtíží (psychosomatickou příčinu, která stojí na počátku funkčně chybného užívání hlasu) většinou neřeší.Každodenní několikahodinové mluvení, ale i výkřiky a pokyny, jimiž pedagog usměrňuje žáky k ukázněnosti, pozornosti a výkonu, kladou velké nároky na psychickou a fyzickou kondici učitele a jeho hlas, který je s psychickou a tělesnou stránkou velmi úzce spojen. Při emočně vypjatých chvílích přestane pedagog kontrolovat způsob tvoření svého mluvního či zpěvního hlasu, dostává se do přepětí: přenáší váhu těla na špičky, zvedá a předsouvá bradu, mnohdy při tom zvedá ramena a nepřirozeně zadržuje dech.

Musí-li zvýšit intenzitu mluvního hlasu, dechem „odpojeným“ od bránice zatlačí do hlasivek. Hrtan se přetlaku brání sevřením a vytažením nahoru, což ovlivní kvalitu hlasu, který se posune do nepřirozené hlasové polohy (nepříjemný, emočně přepjatý „učitelský“ hlas). Tyto situace se během dne několikrát opakují, a tak si učitel prohlubuje nevhodné psychické stavy a s nimi spojené chybné pohybové vzorce v držení těla. Psychická a svalová přepětí se promítají do dechové funkce a následně do tvorby hlasu. V těle se fixují chybná svalová napětí, která negativně ovlivňují duševní, tělesný a zejména hlasový výkon pedagoga.

Naučí-li se učitel jisté sebekontrole, má šanci, že v emocionálně vypjatých situacích uchrání svůj hlas před únavou či poškozením. Je třeba si uvědomit, že se psychické přepětí ihned promítá do tělesného prožívání. Tělesné a psychické se vzájemně ovlivňují. Mnohdy cesta nápravy hlasu může vycházet právě od uvědomění si „varovných“ tělesných pocitů, které pedagog při náročné práci obvykle přehlíží. Které oblasti je třeba sledovat, abychom měli své tělo, a tedy i hlasivky pod kontrolou?

Místa nežádoucích tělesných napětí

Svaly v těle pracují ve vzájemném propojení jako celek a nefunkční přepětí v některé části těla ochromuje potřebnou svalovou souhru. Např. napětí v ramenou omezí činnost bránice (při pokusu o vydatnější nádech jsme nuceni vynaložit neúměrnou námahu, a přesto dech zůstane „na povrchu“). Obdobně zabrání prohloubenému nádechu na bránici napětí v zátylku nebo „stažení“ v kořeni jazyka či neuvolnění v čelistním kloubu.

Nežádoucí napětí se nejčastěji „usazují“ v oblasti ramen, šíje, krční a bederní páteře, čelistního kloubu (dolní čelisti a brady) a kořene jazyka.

Vedle těchto lokalit je třeba registrovat též pocity *v solární oblasti* (trojúhelník mezi spodními volnými žebry a dolní částí hrudní kosti), jež citlivě indikuje prožívané emoce (bolest, pláč, strach, smích...), a v křížové části zad. Tyto svalové oblasti spolu s žebry ovlivňují pohyb a pružnost bránice.

Naučme se porozumět vzkazům, jimiž nám tělo sděluje stav naší psychiky. Poslouží k tomu následující cvičení. Účinek těchto cvičení se promítá i do běžného života. Proto jsou v záhlaví vždy uvedeny i životní situace, které s problémem často souvisejí.

Cílem cvičení je:

1. Prožít a uvědomit si místo přepětí.
2. Uvolnit nežádoucí tenze a probudit vnitřní psychickou a tělesnou aktivitu.
3. Vytvořit podmínky pro nastolení klidného, prohloubeného dechu.
4. Vytvořit podmínky pro správnou tvorbu hlasu.
5. Rehabilitovat již unavený hlas.

Poznámky k provádění cvičení:

- V průběhu cvičení *s plným vědomím* sledujme změny, které nastávají jak v oblasti svalů, tak i naší psychiky.
- Veškeré *uvolňovací a protahovací* cviky budeme vždy provádět *s výdechem*, případně výdech ozvučíme hlasem znějícím v libovolné, pro nás pohodlné hlasové poloze.
- **Mnohá cvičení, jež jsou dále uváděna, lze využít při práci s žáky ve třídě. U** – označuje cvičení, která jsou určena pro pedagoga; **I** – je symbol pro individuální práci s jedním dítětem; **S** – pro společnou se všemi dětmi.

Objevujeme v sobě pocit uvolnění, aktivitu a harmonii.

Pokusme se v sobě postupně nalézt příjemný pocit svalové vyváženosti. Začneme tím, že budeme sledovat jednotlivé části těla a uvědomovat si míru svalového uvolnění a napětí v právě výše zmíněných oblastech. Naučíme-li se při cvičení dané místo pocitově lokalizovat, pak v běžném životě již neunikne naší pozornosti „varovný“ pocit (nepříjemný pocit přepětí), který signalizuje vznikající problém. Jednotlivá cvičení tak vedou *k pocitovému vědomí* v určité svalové oblasti a zároveň mají relaxační účinek.

Celotělové uvolnění

Kdy použít? Únava, stres, odblokování hlasového přepětí, jen tak pro radost

- Měkkými poskoky v postoji mírně rozkročmo „vyklepeme“ z těla všechno napětí. Ruce přitom volně až od ramen, ledabyle, bez jakéhokoli záměru komíhají kolem těla, hlava balancuje na všechny strany, kolena jsou lehce pokrčená, bederní oblast je bez napětí, boky se „natřásají“, čelist volně odpadá, jazyk leží pasivně v ústech, jeho široká špička se dotýká spodního rtu. Hlas se s výdechem rozezní v libovolné poloze lehce na *jeee*, *jaaa.* Zvuk je „vyklepáván“ až od bránice, s vnitřním úsměvem mu naslouchám. Obdobně pak poskakujeme nejprve na jedné a pak na druhé noze s dlouhou tichou slabikou *hauuu*, *haooo*. Dolní čelist zůstává na *u* povolená, ústa se však našpulí jako při polibku, uvnitř dutiny ústní cítíme velký prostor (představa okaríny). Naslouchám, kudy všude zvuk prochází. Zní od dolní části trupu až po temeno, někdo ho cítí rezonovat výrazněji v zádech, jiný na prsou, v čelních dutinách, na temeni, v zátylku – vše je správně, pokud do těchto míst tón „přišel“ sám a volně. Pokud některé místo na těle „nerezonuje“, poskakujme o chvíli déle a mějme na dané místo přiloženou dlaň. Po chvíli se prostor pod dlaní „sám“ rozezní. Cítíme se být lehčí, starosti ztrácejí svou naléhavost, v těle se rozprostře klid spojený s prohloubeným dýcháním. Teprve s povolením napětí v hlasivkách (jejich měkkým rozezněním) dojde k celotělovému a psychickému uvolnění. **U, I, S**

Uvolnění ramen a zátylku jako vědomý pocit

Kdy použít? Uspěchanost, hektičnost, neschopnost prožívat přítomnost, nemožnost prohloubeného nádechu, neznělý hlas, postrádající hlavovou rezonanci (tzv. zapadlý do krku)

- Ramena zvedneme k uším a bezvládně pak necháme spadnout dolů. Vnímáme jejich volnost. **U, I, S**

- Postupně otáčíme měkkým krouživým pohybem nejprve jedním, pak druhým ramenem a po celou dobu jednoho kroužku vydechujeme na *brummmm*, oči se usmívají, zvuk si v příjemném doznívání „vrní“ v obličejové části. Slyšíme ho u kořene nosu a v čele (zůstal-li na zubech, asi se naše oči zapomněly usmívat). **U, I, S**
- Následně pružně vyslovíme *ring (dlouze přeznívá),* pomalu otáčíme oběma rameny a na závěr doznívajícího ng protáhneme špičky prstů k podlaze – ramena povolí dolů, hlava se osvobodí, jako by chtěla vzlétnout, může volně balancovat ze strany na stranu. Cítíme, jako by se naše postava i psychika uzemnily. **U, I, S**
- Velmi klidným pohybem ukláníme hlavu do stran a vydechujeme na *bimmm-bomm*, *bimmm-bammm*. Pak měkce s tichým zvukem *bommm* kroužíme hlavou (pouze malým kroužkem, ale s vědomým pocitem volnosti a mírného protažení všech krčních svalů). **U, I, S**
- Volně v lehkém záklonu hlavy jí pohybujeme, mírně zleva doprava, a zpíváme slabě s tichým přídechem *hrirerera-rirerera.* To samé s hlavou vzpřímenou. Postupně měníme hlasovou polohu opakovaného tónu směrem nahoru a dolů. **U**
- Předkloníme se a celou vrchní část trupu od pasu bezvládně vyvěsíme, cítíme prodloužení v oblasti pasu a zátylku. Kýváme trupem ze strany na stranu, s výdechem na *hou-hou.* **U, I, S**

Uvolnění čelisti, kořene jazyka[1] a předsunuté brady úzce souvisí s volností zátylku

Kdy použít? Nashromážděné dlouhodobé přepětí, sklony k preciznosti, puntičkářství, úzkostná tréma, vymáhání autority „útočným“ vysunutím brady, hlasová únava a pocit napětí na hlasivkách a v okolí hrtanu, při astmatickém zúžení nepružné průdušnice.

Uvolnění zátylku a odstranění předsunu brady

- Předsunutá brada souvisí s napětím v zátylku. Návyk vysouvat bradu si vypěstujeme v situacích, kdy s úsilím zaměříme pozornost nebo pohled k nějakému cíli, např. na monitor počítače, televizní obrazovku, na konkrétní předmět v dálce. Často si předsunutou bradou „zjednáváme“ respekt (brada vpřed – pozice útoku, převahy). Emotivní mluvení s přesunutou bradou bývá nejčastější příčinou profesní hlasové únavy, která se často rozvine v hlasovou poruchu. Předsun hlavy, to je typický psychosomatický projev pedagogů, kteří bradou ovládají neukázněnou třídu. Navyklé napětí v zátylku již pedagog nevnímá a „zakomponuje“ si ho do způsobu držení svého těla. K uvolnění dospějeme cvičením: předsun brady umocníme na maximum a vzápětí horizontálním pohybem bradu zasuneme (představa, že nám chce do úst vlétnout moucha). Pohyb několikrát opakujeme. V další fázi vysuneme bradu vpřed, oči se podívají stranou a hlava s předsunutou bradou je následuje. Návrat zpět do pozice předsunuté brady s pohledem vpřed, následuje zasunutí brady. To samé na opačnou stranu.
- Měkce zakloníme hlavu, čelist automaticky povolí, mírně vypláznutý jazyk položíme širokou špičkou na spodní ret. S uvolněním vydechujeme na tiché *haaaa*. Pocit volnosti čelisti a jazyka zachováváme, i když hlavu navrátíme do původní vzpřímené polohy (podvědomě probíhá nádech). **U, I (pod kontrolou U)**
- Volně chodíme a při tom si pozpěvujeme *jejeje* nebo *jajaja*. Jazyk volně leží vpředu, čelist klesá mírně dozadu a dolů, což pocítíme, uchopíme-li lehce bradu mezi palcem (zdola) a ukazovákem (zhora). Vnímáme příjemnou volnost v čelistních pantech, ústech (jazyk volně leží), nosohltanu i v oblasti krku (hrtanu). Měkký pohyb pantů, a tedy dolní čelisti, sledujeme vnitřním pocitem, k němuž se můžeme „dopracovat“ přes vnější dotek: na čelistní klouby lehce přiložíme ukazovák a prostředník, lehce přitisknuté dlaně kopírují směr pohybu čelisti. Ta při mírném záklonu hlavy přirozeně klesá nejprve dozadu a vzápětí dolů. **U, I, S**
- Obdobně se toto objevuje u malých dětí, které se domáhají pozornosti stojící matky. Hlasový aparát v důsledku chybného držení hlavy (napětí v zátylku a vzhůru vysunutá brada) pracuje v přepětí. Předsunutá brada blokuje výslovnost, tuhý zátylek omezuje dechovou funkci. Jedinec má pocit dechové nedostatečnosti, lapá po dechu (namísto klidného nádechu), a tím se uzavírá do bludného kruhu. Další lapnutí po dechu jen snižuje zásobování těla kyslíkem, čímž se stresová situace prohlubuje. Zde musí nastoupit vědomá náprava vycházející od budování volnosti v oblasti zátylku a budování návyku „zasunuté“ brady. S malými dětmi by měl dospělý mluvit v úrovni jejich očí (pokud je to možné, tak vždy). **(U, I – pod kontrolou U)**

Uvolnění sevřeného hrdla a napětí v kořeni jazyka, podpoření elasticity průdušnice

- Při velkém vnitřním napětí či trémě svazující hrdlo několikrát polkneme, a pak opakovaně pozvolna vyslovujeme *goou*, *haoou*, *louka*, *loudá* atp. Se samohláskou *ou* se napětí kolem hrtanu uvolní. Hlas, který hrozil, že bude přeskakovat, najde opět svůj klid a bude znít v přirozené hlasové poloze. Dech se prohloubí, postupně nalezneme vnitřní klid. **U, I, S**
- Postavme se, jako bychom na lyžích sjížděli z mírného kopečka; lehce se odpíchneme hůlkami a s pokrčenými koleny „zapřeni do komínů přeskáčů“ bez sebemenšího úsilí „klouzeme dolů“. Při tom pozvolna oddechneme tichým *chalalammmmm* nebo *chelelemmm.* Měkkost se šíří od kořene jazyka, jehož uvolnění spustila slabika *cha*. Následující *la* pak přenáší pocit volnosti do celého těla. Doznívající *mmm* měkce harmonizuje naši mysl. S výdechem odešlo napětí. Opětným „zvednutím hůlek připravených k dalšímu odpichu“ se bezděčně dostaví prohloubený nádech. S následným pohybem rukou dolů (náznak odpíchnutí hůlek) provázeným tichým *chololololo* se celý dechový cyklus opakuje. Vše je třeba provádět uvolněně, avšak rytmicky (aktivitu provázenou lehkým napětím vystřídá fáze úplného uvolnění). **U, I, S**

- Měkce bez jakéhokoli úsilí vyslovíme *chlja* a plynule *bez nádechu* pokračujeme na *a* o půltón výš (jazyk zůstává vpředu a ještě se mírně vysune). Po úplném výdechu tak přichází automaticky hluboký nádech a s ním pocit vyrovnanosti. S nádechem se ústa nezavírají a ani jazyk nemění svou polohu – zůstává rozložen širokou špičkou na spodním rtu. Hrdlo se uvolní, výdech „pročistí“ průdušky. Cvičení navozuje elasticitu průdušnice, snižuje pocit jejího zúžení (projev astmatu). Astmatici provádějí nácvik pružnosti dechového aparátu v době klidu a zpočátku jen v mírné intenzitě. Při hlasové výchově *chlja-a* (na melodii 1–2,3–4,5–4,3–2,1) cvičíme s žákem, jehož hrdlo je chronicky stažené. Toto cvičení – řečeno lidově – „otvírá krk“. **U, I (pod kontrolou U)**

Uvolnění přepětí v bederní oblasti a solar plexu

Kdy použít? Chybné držení těla, které omezuje funkci bránice (nenastane prohloubený nádech), neschopnost se uvolnit (stále ve střehu), přehnaná zodpovědnost, při dlouhodobém psychickém tlaku, manipulaci

- Sedíme na kraji židle a pánví pohybujeme, jako bychom jeli na koni – pohyb se odehrává jen v oblasti pasu, nezakláníme se. Při pohybu beder vzad vydechneme *fuuuu*. Na konci výdechu vyslovme zřetelné *tha*. Nechme otevřená ústa, a jazyk nechme ležet na spodním rtu i ve chvíli, kdy se narovnáváme. Automaticky se při tom dostaví prohloubený nádech, jehož impulsem bylo pozvolné narovnání v bederní oblasti. Opakujme jen několikrát, pro uvolnění. Necvičme dlouho (nebezpečí aktivizace skrytých emocí). **U, I (pod kontrolou U)**
- Stoj rozkročmo, jednou rukou „klouzeme“ dolů po vnější straně nohy a přitom vydechujeme předšpulenými ústy na *fuuuu*. V úrovni mírného úklonu chvíli spočineme a vnímáme klidný dech, který při této poloze těla automaticky směřuje do břiška. Po chvíli s výdechem prohloubíme úkon a opět sledujeme dech. Ve chvíli, kdy volně dýcháme s pravidelnou frekvencí, dvakrát velmi výrazně vyslovíme *hop-hop.* Odpočíváme a stále v úklonu sledujeme svůj dech. Po znovunalezení klidného dechového rytmu bránici opět zaktivizujeme rázně artikulovaným *hop-hop*. Několikrát opakujeme. Cítíme, jak se celé tělo „probudilo, osvěžilo“. Pozvolna se vrátíme do výchozí polohy. Než budeme to samé provádět na opačnou stranu, je dobré uvolnit bederní oblast krouživými pohyby (jako při břišním tanci), abychom svaly v oblasti kříže uchránili před „zablokováním“. **U, I, S**
- Stažením a zvýšenou citlivostí reaguje solar plexus na negativní psychické podněty. Někdy v obraně se celé tělo stočí „do klubíčka“, pěst ruky se spontánně „zaboří“ mezi spodní žebra, a tak zklidňuje zde probíhající silnou emoci. Lékem je smích. Postavme se mírně rozkročmo, pokrčené ruce nastavme do „svícnu“ (rozšíříme tak oblast mezi spodními volnými žebry). Několikrát opakovaně lehce pokašleme, hekneme, pak hekáme nahlas a s emocí. Po chvíli se zcela nekontrolovaně rozesmějeme (možná rozpláčeme). Smyslem je odbrzdit „volnoběh“ bránice, uvolnit emoci, která svírá útroby. Pohyblivá bránice umožní výdech a otevře cestu k plnohodnotnému nádechu. S každým následujícím výdechem se zbavujeme nežádoucí úzkosti. Je dobré nacvičit si tuto pružnost a „prodýchnutí“ solární oblasti ve chvílích klidu. Osvojení této dechové techniky nám může pomoci ubránit se negativním psychickým manipulacím z venku, „rozdýchat“ situaci ještě dříve, než si z ní vytvoříme „neřešitelný“ problém. **U, I, S**

Profesní hlasová únava

Jak bylo výše podrobně vysvětleno, nejčastějšími „spouštěči“ hlasových obtíží jsou (vedle mluvení do hlasové indispozice v době nemoci) stres a psychická únava. Oba tyto duševní stavy se promítají do držení těla, čímž ovlivňují způsob dýchání a tvoření hlasu. Například: při páté vyučovací hodině učitel stojí jinak, než na počátku pracovního dne. Psychická únava ho podvědomě nutí pracovat „úsporně“, začne si „hovět“ a to jak v postoji, tak v dikci. „Šetří si hlas“. Paradoxně však následkem toho jeho hlas zcela ztrácí dechovou oporu a znělost! Povolené tělo a nedokonalá výslovnost (zejména souhlásek) „zkracují“ dech, který je pak mělký, vychází shora z ramen místo odspodu – od bránice. Při zesílení hlasu tento svrchní dech směřuje silou do hlasivek. Vzniklému dechovému přetlaku se hrtan brání sevřením a vytažením nahoru, hlas zní v nepřirozené vyšší hlasové poloze, je emočně přepjatý a pro mluvčího namáhavý. Navíc evokuje v posluchačích podrážděnost a neklid. V obraně před nepříjemným hlasem pedagoga děti často „vypínají“, nevnímají, co učitel sděluje, a následně „zlobí“. Je třeba si uvědomit, že při stresu a mluvení v indispozici pracují dech a hlasivky v „chybném režimu“. Opakováním zažité situace si organismu na tento forsírovaný způsob tvoření hlasu zvykne a používá ho i v situacích, kdy již mimořádné okolnosti pominuly. Fyziologická (tj. správná) funkce je „překryta“ chybným návykem. K nápravě pomohou výše popisovaná cvičení obnovující tělesnou a duševní harmonii, ale i následně uváděná rehabilitační hlasová cvičení, která otevřou hlasu cestu zpět k plnému rezonančnímu znění.

Rehabilitační cvičení pro „znovuposazení“ hlasu do rezonance na základě volného dechového proudu.

Kdy použít? Při ztrátě hlasové znělosti, při nezbytnosti mluvit v indispozici, po hlasovém klidu při předchozí únavě hlasu, při rozmluvení před běžným mluvním výkonem.

- Zvuk *vrrrrrúúúú* a napodobení hrdličky *cukrrrrrúúúú* bez namáhání hlasivek probouzí volný plynulý výdech a přední hlavové rezonance. Užívá se k probuzení hlasu při částečném bezhlasí. Cvičí se v tiché dynamice, nejlépe v leže na zádech s mírně pokrčenými koleny. Předšpulená ústa (s pocitem, jako při pískání) a plynulý výdech na *vrrrúúúú, krrrrrúú* uvolňují kořen jazyka a závěsné svalstvo hrtanu (*rrrr*). Dlouhé *ú* rozkmitá blanité okraje hlasivek, a tím odstraňuje návyk nežádoucího přepětí plynoucího z přemíry tlaku dechu, na nějž se váže rozkmitání celé hlasivkové hmoty. **U, I (pod kontrolou U)**
- Při hlasové únavě cvičíme zpočátku několikrát opakované krátké *brm, brm, brm*, které vyslovíme měkce, ale s energickou pružností dikce (při *b* břiško poskočí). Jakmile se tón „zachytí v rezonanci“ zkusíme znějící výdech prodloužit. Pak přidáme malý melodický pohyb směrem nahoru a dolů. Postupně prodlužujeme doznívající fázi *mmm*. Na *brmmm* plynule napojíme znělou mluvu. Vhodná jsou slova se souhláskami *m, n, d, v, j* nebo *brmmm* (zvuk na nějž jsou posazena další slova např. *brmmm-mám, nemám, nedám, vám nedám, já vám nedám*) atp. Znělá dikce aktivizuje dech a upevňuje vyváženou souhru mezi hlasivkami a dechem. **U, I (pod kontrolou U)**
- Vydechujeme intenzivněji na *prrrr*, *frrrr*, *brrrr* čelist je při tom volná, mírně klesá dozadu a dolů. S výdechem na *rrrr* se kmitající špička jazyka mírně zvedá k patru vpředu a tím uvolňuje kořen jazyk a následně i hlas, který měkce rozeznívá přední část obličeje

[1] Při trémě nebo ve stavu rozčílení se hlas pozmění. Příčinou je napětí v dechu a zejména pak v kořeni jazyka, kam si právě negativní emoce rády „sedají“. Z vnějšího pohledu svalové přepětí kořene jazyka není vidět. O to je však záludnější, protože navozuje zúžení, které se pak lavinovitě šíří do celé svalové oblasti v okolí hrtanu. Nedokážeme-li uvolnit přepětí v kořeni jazyka a závěsných hrtanových svalů, situace se zhoršuje, protože zvuk, který vydáváme, zvyšuje pocit naší bezmoci a posiluje úzkost, jež rozvibruje postupně celé tělo. Ztrácíme jistotu. Veškerou energii pak musíme věnovat k zakrytí této slabosti, nutíme se k sebeovládání, místo abychom myšlenky a úsilí věnovali původnímu záměru, tj. něco sdělit. Že tento stav jedince velmi vyčerpává, je zřejmé. Cítí se pak unaven a často i sklíčen.

(obdobný účinek vyvolá i retné *rrrr*, při němž kmitají měkké, mírně předsunuté rty). Cvičení na *rrr* posilují dech a zároveň rozeznívají hlas v přední rezonanci, tzv. masce. Tím se vytvářejí podmínky pro obnovu souhry dechu s hlasivkami. Znamená to, že odstraňují základní funkční problém hlasové únavy, jímž je „odpojení hlasu od dechové opory“. **U, I (pod kontrolou U)**

Všechna výše uváděná cvičení, jsou-li vědomě prováděná, vedou k posílení duševní, tělesné a hlasové kondice. Pedagog by se neměl zcela rozdat, musí mu zůstat dostatek energie a času k práci na sobě. Je důležité, aby si ochránil své zdraví, jež je jednou z podmínek jeho profesní práce.

–

Text z publikace Šimanovský Z., Tichá A. Hrajeme si s písničkou, kterou vydalo vydavatelství Portál v roce 2012, je pro časopis Hudební výchova autorkou článku částečně upraven. Další cvičení lze nalézt v knize Tichá A. Učíme děti zpívat. Autorka na požádání vzdělávacích institucí vede v současnosti interaktivní workshopy na téma Práce s hlasem – prevence a náprava hlasové únavy hlasových profesionálů (pozn. red.).

GRATULACE A UPŘÍMNÉ PODĚKOVÁNÍ PROF. BOŽENĚ VISKUPOVÉ

Miloš Kodejška

Božena Viskupová

Při příležitosti úžasného životního jubilea **prof. Boženy Viskupové (100 let)** jí chceme poděkovat a vyzdvihnout její celoživotní dílo, příkladnou pedagogickou iniciativu i osobní hodnoty. Ve své hudebně metodické práci dokázala vynikajícím způsobem propojit hudbu a pohyb; její pedagogická činnost v této oblasti je dnes stale inspirativní pro mnoho pedagogů hudební výchovy.

Božena Viskupová se narodila 5. srpna roku 1913 v Roudnici nad Labem v rodině bankovního úředníka Oty Dobravského, který se svou manželkou Marií velmi přál hudebnímu rozvoji svých tří dětí. Navštěvovala místní gymnazium, studovala hru na klavír, byla členkou malého orchestru, který hrával při dětských představeních němého filmu v místním biografu. Prohloubený zájem o hudbu ji přivedl až ke studiu na Státní konzervatoři hudby v Praze. Studovala hru na klavír a později sborový zpěv, a intenzivně se začala zabývat „dalcrozovskou rytmikou“, kterou v Praze vyučovala Anna Dubská, studentka E. J. Dalcroze.

B. Viskupová při taneční výuce

V Praze se seznámila se slovenským lékařem MUDr. Pavlem Viskupem, za kterého se v roce 1939 provdala. Tehdejší doba příliš nepřála jejím hudebním zájmům. Až v roce 1957 ji skladatel Alois Hába přesvědčil, aby se věnovala hudební pedagogice. Božena Viskupová si vybrala hudebně pohybovou výchovu a začala vyučovat v LŠU v Praze 5. V šedesátých létech spolupracovala se skladatelem Iljou Hurníkem a hudebním pedagogem Vladimírem Pošem na aplikaci projektu Carla Orffa do českých podmínek. Příležitostně také navštěvovala Orffův institut v Salzburgu i dalcrozovské kurzy v Londýně. Především Dalcrozovy myšlenky ji podnítily k vytvoření vlastní metodiky hudebně-pohybové výchovy. Společně s Vladimírem Pošem uskutečnila řadu seminářů pro československé učitele. Například ve školním roce 1966/67 se začal na Pedagogické fakultě UK ověřovat orffovský systém hudebního vzdělávání šestiletých dětí. Tento tříletý experiment byl velmi pozitivně vyhodnocen v tehdejším odborném tisku. Paní Božena Viskupová přednášela v letech 1970–2000 v kurzech a v seminářích, které pořádala především Česká hudební společnost. Proškolila přibližně 21 470 učitelek a učitelů. Každoročně také pořádala se svými žačkami z 1. a 2. stupně LŠU celovečerní představení v divadlech Disk, Rokoko nebo ABC. V letech 1963–1978 účinkovaly její žačky spolu s Orchestrálním sdružením pražských učitelů na výchovných koncertech v Městské knihovně v Praze. Mnoho let také B. Viskupová učila ve Škole sborového zpěvu Bambini di Praga v Praze. Od konce 30. let též ráda navštěvovala Slovensko. Se svým manželem tam zapisovala písně z ústního podání lidových zpěváků. Některé zhudebnil slovenský skladatel Juraj Hatrík. Dne 2. prosince 2003 zazněly v podání studentů Prešovské univerzity v aule Karolina v Praze jako dárek k jejím tehdejším 90. narozeninám. Celoživotně také pracuje v rámci České obce sokolské. Od roku 1996 vedla B. Viskupová semináře hudebně-pohybové výchovy pro studenty Pedagogické fakulty UK v Praze. V roce 2012 obdržela na návrh katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UK v Praze ministerské vyznamenání – Medaili J. A. Komenského prvního stupně za celoživotní pedagogickou činnost.

Připomeňme
některá stěžejní díla Boženy Viskupové:

- VISKUPOVÁ, B. *Taneční výchova dětí*. Praha : UDLT, 1967.
- VISKUPOVÁ, B. *Hudebně pohybová rytmika*. Praha : ČSHS, 1970.
- VISKUPOVÁ,B. *Rytmické etudy*. Praha : Ústav pro hudebně výchovnou činnost, 1975.
- VISKUPOVÁ, B. *Rytmické skladby*. Praha : Sportpropag, 1981.
- VISKUPOVÁ, B. *Hudba a pohyb*. Praha : Edition Supraphon, Praha, 1987.
- VISKUPOVÁ, B. *Hudebně pohybové hry*. Praha : MŠ Praha 7, 1988.
- VISKUPOVÁ, B. *Hudebně pohybová výchova a zpěv*. Praha : SPN, 1989.
- VISKUPOVÁ, B. *Hudebně pohybové hry*. Praha : ČOS, 1997.
- VEREB, J.; VISKUPOVÁ, B. aj. *Rodinné písničky pro naše dětičky*. Praha : Rolino, 2006.

Paní profesorko, k nedávnému jubileu Vám za celou redakci časopisu Hudební výchova i širokou pedagogickou obec děkujeme za Vaši celoživotní práci. Přejeme Vám stálý optimismus, psychickou sílu a dobré zdraví.

–

PŘÁTI DNES TOBĚ CHCEME ANEB PAVEL JURKOVIČ OSMDESÁTILETÝ

Rafaela Drgáčová – mediální kontakty ČOS

Když si v internetovém vyhledávači zadáme jméno **Pavel Jurkovič**, dozvíme se, že je to český hudební pedagog, zpěvák, instrumentalista, skladatel, publicista a spoluautor učebnic a příruček hudební výchovy.

Budeme-li chtít vědět více, najdeme si i podrobnější životopisné údaje: narodil se 18. 8. 1933 ve Starém Poddvorově na jižní Moravě, odkud odešel ve dvanácti letech do Prahy a působil tu jako vokalista ve Schole cantorum u Břevnovského kláštera pod vedením Miroslava Venhody a Karla Riesingera. Potom se stal kantorem, dálkově studoval Pedagogickou fakultu UK v Praze a své vzdělání si doplnil na Orffově institutu v Salcburku, kde jej učili Carl Orff, Gunild Keetman a Wilhelm Keller, nositelé moderních postupů v hudební pedagogice. Jako zpěvák i hráč na mnoho nástrojů byl členem souboru Noví pěvci madrigalu a komorní hudby a též Pražských madrigalistů, se kterými procestoval mnoho zemí v Evropě i Americe. Spolupracoval se souborem Chorea Bohemica, s divadly Viola a Říše loutek a také s Českým rozhlasem i s Českou televizí, pro kterou vytvořil sérii pořadů o hudební výchově i historické hudbě.

Pro pořádek je třeba dodat, že Pavel Jurkovič pracoval též jako místopředseda Společnosti pro hudební výchovu a v roce 1995 založil Českou Orffovu společnost. Tím umožnil desítkám kantorek a kantorů na všech stupních škol kontakt s vynikajícími zahraničními lektory a s nejnovějšími didaktickými trendy postavenými na kreativitě a humanistickém pojetí výchovy. To vychází z odkazu významných světových pedagogů minulosti a zdůrazňuje celistvost utváření lidské osobnosti pomocí spojení pohybu, hudby a řeči – i proto je dodnes aktuální a nadčasové. Výše zmíněné principy tzv. elementární hudby byly před dvaceti pěti lety impulsem k založení letního hudebního kurzu „Rodina zpívá, hraje a tancuje“ v Pelhřimově, který Pavel Jurkovič, spolu s Jiřinou Rákosníkovou, léta vedl. Dodnes se do tohoto města sjíždějí na začátku prázdnin rodiny z celé republiky. Pavel Jurkovič je též kmenovým skladatelem sboru Pueri gaudentes a své zkušenosti ještě i teď lektorsky předává v řadách seminářů pro učitele hudební výchovy na všech typech škol nejen u nás, ale také v Rakousku a v Německu. V roce 1995 byl vyznamenán Orffovou nadací v Mnichově Pro merito (Za zásluhy), o rok později získal ocenění České hudební rady a v roce 2005 čestné občanství Prahy 7.

V sebelepším internetovém vyhledávači ale nenajdeme, **proč** si narozeniny této osobnosti připomíná zcela spontánně a s opravdovou úctou taková spousta lidí, proč se už na několika místech naší země konaly v předstihu bohatě navštívené gratulační koncerty sestavené z Jurkovičových, často již téměř zlidovělých, skladeb. Odpovědět na tuto otázku umí každý, kdo měl možnost vidět alespoň jednou Pavla Jurkoviče hrát, zpívat či učit a byl zasažen jeho láskyplným vztahem k hudbě, k dětem i k dospělým. Latinské přísloví *Verba docent, exempla trahunt (Slova hýbají, příklady táhnou)* tu totiž platilo beze zbytku a přitahovalo jako na vějičku další a další ptáčky – zpěváčky, kteří se učili úctě k lidové písničce i kvalitní vážné hudbě.

Přidejme se tedy i my k tomu oslavnému chóru štěbetavých zpěváčků a poděkujme jménem České Orffovy společnosti i všech ostatních kantorů a žáků za vše, čím nás Pavel Jurkovič za ta léta jako muzikant, hudební skladatel, kantor či publicista obohatil. Poděkujme na tomto místě i jeho ženě Ivě, bez jejíž podpory by jistě nevznikla ta úctyhodná řada písniček, skladeb a pořadů, které v průběhu času potěšily srdce a pozvedly ducha. Chopme se tedy pomyslných číší a popřejme našemu milému oslavenci vše nejlepší, hodně zdraví a radosti do dalších let pomocí slov čtyřhlasého kánonu, který má tu výhodu, že jej lze zpívat opravdu velmi dlouho, a to než se vystřídají všichni gratulanti…

Přáti dnes tobě chceme, pro tebe všechno cenné: zdraví, lásku, štěstí, mír!

–

Fotografie jsou ze zahájení Orffovského festivalu ve Stochově k poctě Pavla Jurkoviče. Autor Jacek Tarczynski, Polsko

KDYŽ SE V PORODNICI ZPÍVÁ

Anna Romanovská Fliegerová

Je 18:05. V kapli sv. Kříže Gynekologicko-porodnické kliniky U Apolináře se právě rozezpívává Trumpytárum, nevšední pěvecký spolek, jehož většinu tvoří lékaři zaměstnaní v této porodnici. Někteří z nich jsou na generální zkoušce ještě v bílém plášti, jak si jen odskočili z porodního sálu či dětské neonatologie. Dnes večer zazní Ceremony of Carols Benjamina Brittena za harfového doprovodu Kateřiny Englichové. O cestě, kterou sbor od svých prvopočátků před více než dvěma desítkami let prošel, jsem hovořila s jeho dvěma sbormistryněmi – Zuzanou Vlčinskou a Martinou Hanslovou – i se zpěváky samotnými.

„Zuzanko, založ nám sbor." „Ale já potřebuji kontemplovat..." „Klidně si kontempluj, hlavně když budeme moct zpívat." Tyto tři věty stály u zrodu sboru. Přibližně před dvaadvaceti lety takto oslovili Zuzanu Vlčinskou, první sbormistryni sboru, její spolužáci z gymnázia. Zpočátku se scházela hrstka kamarádů, se kterými Z. Vlčinská nacvičovala lidové písně. Jak sama vzpomíná: „Zpěv ani sbormistrovství jsem do té doby nestudovala a moc jsem nevěděla, jak na to." Za chodu se naučila dvouhlasé úpravě písní. Tyto dvojhlasy však obvykle byly jen základem pro další improvizaci, při které prý leckdy vznikalo něco mnohem lepšího. Při výběru písní kladla Z. Vlčinská důraz na porozumění textu, držela se tedy především oblasti slovanských jazyků (nevyjímaje však např. i makedonštinu či bulharštinu). Přínosným zdrojem hudebního materiálu byla také sbírka Františka Sušila *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*, z níž pochází svatební píseň *Do zahrádky kročila*. V refrénu této písně zaznívá slovo *Trumpytárum*, po němž své seskupení sboristé později pojmenovali.

Gynekologicko-porodnická klinika U Apolináře

Členové ansámblu se zpočátku scházeli čistě pro radost, společné muzicírování je bavilo a neměli žádné koncertní ambice. Postupem času se nicméně vytvořil rituál dvou veřejných vystoupení do roka – *Svatojánské zpívání na Petříně* a *Vánoční zpívání na Radnických schodech*. Sbormistryně vzpomíná na jeden z prvních koncertů: „Věřila jsem, že když budeme mít jako skupina dobře připravené písně, že se k nám kolemjdoucí se zpěvem přidají. Oni místo toho pozorně poslouchali a pak nám tleskali."

Když sbor v roce 1991 vznikl, měla Z. Vlčinská jen pár měsíců před maturitou. V průběhu dalších dvanácti let, kdy s Trumpytárem spolupracovala, vystudovala obor Hudební věda na FF UK, zúčastnila se dvouletého cyklu seminářů hudebně pohybové výchovy inspirovaných Orffovou školou u Pavla Jurkoviče a Libuše Kurkové a absolvovala také semestr muzikoterapie na PedF UK u Tomáše Procházky. Stejně, jako se v průběhu let vyvíjela ona, vyvíjel se i sbor, a jejich společné cesty se pomalu začaly rozcházet. Z. Vlčinská si zvolila směr muzikoterapeutický. V roce 2002 Trumpytárum opustila a dále se věnovala systematickému psychoterapeutickému výcviku v Institutu pro skupinovou terapii. Absolvovala také řadu dalších muzikoterapeutických a psychoterapeutických seminářů. V současné době je lektorkou České Orffovy společnosti a vede vlastní semináře tzv. *Prožitkového zpívání*, kde spojuje práci s tělem, dechem, hlasem a emocemi. Na svých webových stránkách o této metodě píše: „Základem prožitkového zpívání je kultivace melodického cítění, schopnosti hmatat tělem, cítit a slyšet emocionálně a energeticky založený tvar určité melodie a tuto schopnost pak využít ke komunikaci se světem a ke zpracování vlastních pocitů." Jak vzpomínají někteří členové Trumpytára, prvopočátky tohoto způsobu práce se rodily právě v jejich sboru. Tehdy to však ještě nebyla cílená terapie, ale spíše experimentování s některými jejími prvky.

Vánoční zpívání na Radnických schodech, prosinec 1998, Z. Vlčinská v popředí s bongy, fotoarchiv Z. Vlčinské

Z. Vlčinská, fotoarchiv Z. Vlčinské

V průběhu let se ve sboru vystřídalo mnoho nadšených zpěváků rozličných věkových skupin i profesí. Kolektiv zprvu tvořili mladí studenti s rozdílnými a leckdy ještě nevyjasněnými okruhy zájmu, časem se však vykrystalizovaly dvě hlavní profesní skupiny – lékaři a lingvisté. Z iniciativy as. MUDr. Zdeňka Žižky následně vzešla záštita Gynekologicko-porodnické kliniky U Apolináře. Sbor tím získal volný prostor k pravidelnému zkoušení v knihovně porodnice a dvakrát ročně také kapli sv. Kříže v prvním patře budovy pro své koncerty. V dnešní době je Trumpytárum složeno převážně z lékařů pracujících na klinice, jejich rodinných příslušníků a přátel.

Po odchodu Z. Vlčinské se členové sboru obrátili na Martinu Hanslovou. Ta se v únoru 2003 stala jejich druhou sbormistryní a pod jejím vedením zpívají dodnes. „Oslovili mě s tím, že zrovna nemají žádného sbormistra. Upřímně řečeno, přistoupila jsem na to proto, abych dirigování úplně nezapomněla," vzpomíná M. Hanslová, absolventka oboru HV – Sbormistrovství u prof. Jiřího Koláře na PedF UK. Po ukončení fakulty v roce 1998 se věnovala především studiu zpěvu na Ježkově konzervatoři a dále pak pěvecké kariéře. S Trumpytárem začala pracovat tradičním způsobem, přes zdokonalování hlasové techniky k rozvoji repertoáru, který dosud tvořily hlavně lidové písně. Zpěváci se tak seznámili s díly J. S. Bacha, G. F. Händela, W. A. Mozarta, B. Martinů, P. Ebena, Z. Lukáše, později i s černošskými spirituály, swingovými písněmi a v neposlední řadě i se skladbami současných autorů, z nichž někteří píší přímo pro toto seskupení. Zatím poslední nastudovanou a v prosinci 2012 také provedenou skladbou je Ceremony of Carrols Benjamina Brittena.

M. Hanslová si spolupráci s Trumpytárem ihned oblíbila. Inspirativní pro ni bylo, jako asi pro každého „profesionála", který se ocitne ve více či méně amatérském seskupení, především všudypřítomné nadšení pro věc, ochota scházet se pravidelně každý týden ke společnému muzicírování a také touha po růstu a zdokonalování. Jak se zmínili někteří členové sboru, náklonnost to byla záhy vzájemná. Jedna ze zpěvaček, primářka oční kliniky DuoVize MUDr. Lucie Valešová, na otázku ohledně motivace zpívat v Trumpytáru odpověděla: „Nemalou měrou, proč mám sbor ráda, je Martina, má v sobě neutuchající energii a také mnoho tolerance a laskavosti, mám z ní takový mateřský pocit a ráda se po primářské práci schoulím do polohy školního dítěte ve sboru."

Samotný nácvik skladeb sbormistryně popsala takto: „Zpěváci vesměs umějí noty uživatelsky, pouze jeden člen neumí vůbec – ten má svůj systém znaků, do kterého já nevidím. Pokud existuje nahrávka, mají ji k dispozici, aby mohli doma poslouchat, protože málokdo má možnost si melodii přehrát na klavír. Jinak učím 'nalévárnou'." Člen tenorové skupiny pan Tomáš Naxera k tomu dodává: „Jedno africké přísloví prý říká: Pokud dokážeš chodit, umíš tancovat, jestliže umíš mluvit, umíš i zpívat. Nevím, zda to platí i o mně, protože jsem hudební nedouk a z listu jsem schopen přečíst tak maximálně nadpis skladby. Při nácviku si vypomáhám převedením dílka do MP3 formátu a naučením se celé skladby nazpaměť. Ještě že máme tak tolerantní sbormistryni." O své motivaci docházet do sboru dále říká: „Vždycky jsem rád zpíval, ale postupem času jsem měl ke zpívání s kamarády méně a méně příležitostí. Doba je čím dál tím uspěchanější a nepřeje takovému prostému setkávání při kytaře jako dřív. (...) Zpívání ve sboru mě těší nejen pro zpívání samotné, ale i kvůli velice příjemné komunitě lidí, se kterými jsme naladěni na stejné vlně. Těší mě krásná atmosféra zkoušek i soustředění, líbí se mi repertoár, který zpíváme. A mám rád Jirkův srnčí guláš." Srnčí guláš pana doktora Jiřího Svárovského patří již tradičně ke koloritu víkendových soustředění, která se konají dvakrát do roka vždy nedlouho před termínem koncertu u někoho na chalupě.

Z odpovědí pana Naxery jsem záměrně citovala téměř doslovně, neboť nejenže se dotýkají obecných problémů naší společnosti, dnes a denně zmiňované uspěchanosti a z toho pramenícího nedostatku sociálních kontaktů, ale také výstižně dokreslují přátelskou atmosféru ve sboru. S Trumpytárem spolupracuji již několik let, společně jsme nastudovali např. *Poctu tvůrcům* Zdeňka Lukáše, *Tři písně posvátné* Bohuslava Martinů a několik dalších skladeb, kde sólové housle doprovázejí sbor. Každé naše hudební setkání je pro mě vždy zážitkem, ráda se k tomuto spolku pokaždé vracím a stejně jako pan Naxera mám ráda Jirkův srnčí guláš. Nejen členům Trumpytára, ale také nám všem bych přála, aby naše životy nebyly nekonečným úprkem. Abychom, budeme-li mít volnou chvíli, mohli jít, jak říká Antoine de Saint-Exupéry, „pomalým krokem ke studánce", nebo si s přáteli zazpívali v nějakém podobně obdivuhodném spolku, jakým je Trumpytárum.

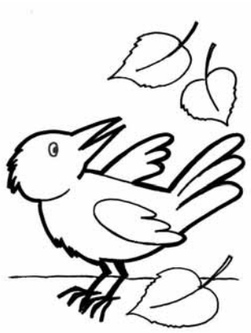
Vánoční koncert 2012, Trumpytárum, K. Englichová, M. Hanslová, foto Richard Beneš

M. Hanslová, 2012, foto Richard Beneš

–

Bibliografie

SAINT-EXUPÉRY, A. *Malý princ.* 3. vyd. Praha : Albatros, 1972. 100 s. ISBN 13-721-72.
VLČINSKÁ, Z. *Prožitkové zpívání.* [online] [cit.2013-1-3] Dostupné na www: http://www.prozitkovezpivani.cz/prozitkove-zpivani



„BROUMOVSKÁ KLÁVESA 2013“ OČAMI PREDSEDNÍČKY ŠTUDENTSKEJ POROTY

Veronika Savková

V nádhernom a malebnom zámku mestečka Mikulov na Morave sa v čase 2.–5. mája 2013 uskutočnila už po tretíkrát medzinárodná klavírna súťaž pre mládež pod taktovkou mladého nadšenca, pedagóga a koncertného pianistu MgA. Iva Kahánka. Okrem neho však vo veľkej, profesionálnej a hlavnej porote zazneli aj zvučné mená ako prof. Ivan Klánsky (predseda poroty), ktorý je známy „guru“ klavírnych súťaží, pedagóg, koncertný klavirista a víťaz prestížnej Chopinovskej súťaže vo Varšave., ďalej dr. Gabriela Konkol (pedagogička z Hudobnej akadémie z Gdaňska v Poľsku), MgA. Milan Langer (koncertný pianista a pedagóg Pražského konzervatória), prof. Noemi Maczelka (vedúca katedry pedagogiky z Univerzity Szeged), MgA. David Mareček (riaditeľ Českej filhármónie), MgA. Jan Simon (riaditeľ Centra umeleckých telies). Slovensko reprezentovala prof. Irena Medňanská (hudobná teoretička a pedagogička Katedry hudby Prešovskej univerzity v Prešove a Univerzity Rzeszow), a autorka textu (4 ročník HU-SJL (Prešovská univerzita v Prešove)), ktorá bola zároveň aj predsedníčkou Študentskej poroty.

Počas súťaže zazneli v prevedení súťažiacich vo veku 8–14 rokov klavírne diela z obdobia baroka alebo klasicizmu, romantizmu alebo skladby komponovanej po roku 1900. Dominovali najmä skladby z dielne J. S. Bacha, G. F. Händla, W. A. Mozarta, F. Chopina, J. K. Vaňhala a iných. V súťaži bolo možné získať aj cenu za prevedenie skladby od L. Janáčka, B. Martinů a V. Kalabisa, no ich tvorba zaznela v minimálnej miere. Dramaturgicky bola súťaž rôznorodá a pestrá, zameraná ako na techniku malých súťažiacich, tak aj na ich hĺbkové a intímne precítenia a vyznania pri interpretácií diel.

Nezainteresovaných by mohol vyviesť z miery nízky vek malých klaviristov a s tým spojená predstava získaných málo skúseností za pár rokov cvičenia na klavíri, ale opak je pravdou. Interpretácia súťažiacich sa vyznačovala buď pokornou hrou, alebo hrou s príliš veľkým sebavedomím. Tak či onak, súťažiaci si zvolili vo väčšine prípadov zodpovedajúce tempo a dynamiku, ktorým vďaka precíznej kontrole, príprave a samotnej interpretácií dosiahli očakávaný efekt, čím si zaslúžili uznanie oboch porôt čo najvyšším bodovaním. Navyše hráči mali k dispozícii úplne nové krídlo značky Yamaha, ktoré v priestrannej a historickej koncertnej sále vyznelo nádherne pri dynamických kontrastoch.

Nemožno nespomenúť medzinárodnú úroveň súťaže, ktorá oproti minulému roku výrazne vzrástla. Svoje výborné klavírne zručnosti a vedomosti ukázali nielen súťažiaci z Česka, ale aj zo Slovenska, Poľska, Bulharska, Rakúska, Maďarska, ba až z Kórey. Zastúpenie medzi laureátmi vo všetkých štyroch kategóriách bolo preto pestré a viacnárodné, dokonca najpestrejšia bola tretia kategória, kde druhú cenu získala Canqi Li, a prvú cenu získali Geonhee Lee a 12-ročný Slovák Martin Chudada zo Žiliny

Broumovská klávesa bola aj tento rok veľmi plodnou súťažou. Nielen objavením nových či sledovaním vývoja talentov z predošlých ročníkov, ale aj plodnou v získavaní nových poznatkov a skúseností v porotcovských radoch, najmä čo sa týka študentskej poroty, ktorá mala zastúpenie zo Slovenska (autorka článku, ktorá sa zúčastnila „porotcovania“ už druhýkrát), Česka a Maďarska.

Po vypočutí si všetkých štyroch kategórií a vyhlásení výsledkov nasledovala v posledný deň beseda medzi oboma porotami a súťažiacimi, ktorí sa mohli informovať o svojich kladoch a záporoch, prípadne získať nové rady a kroky, ako sa naďalej zdokonaľovať v hre na klavíri. Súťažiaci boli upozornení na spôsob svojom prezentácie už len tým, ako vstúpili na pódium (občas chýbal očný kontakt medzi klaviristom a obecenstvom), alebo ako z neho odchádzali (ak nedoznel ešte posledný tón a malý klaviristi už boli jednou nohou preč od klavíra). Rovnako sa upozorňovalo na chyby v rámci tempa, ktoré bolo príliš pomalé alebo rýchle, frázovanie, tvorbu oblúkov, znenia melódie, dynamiky a farby, tvorbu ozdôb a triol a podobne. Obe poroty sa zhodli v tom, že najťažším orieškom bola tretia kategória – ani nie tak pre väčší počet súťažiacich (16) ako kvôli tomu, že v nej dominovali veľmi vyrovnané výkony a ťažko bolo niekoho ukrátiť o zaslúženú cenu.

Besedu zakončila prof. Irena Medňanská, ktorá štatisticky uviedla, že sa súťaže zúčastnilo viac dievčat ako chlapcov a pripomenula poslanie dnešných základných umeleckých škôl a ich učiteľov. Jej záverečné slová zanechali u všetkých prítomných učiteľov, ktorí pripravovali svojich žiakov na Broumovskú klávesu, pocit konečného uznania, vďačnosti a pochopenia. Dlhý potlesk bol zaslúženou odmenou pre všetkých – pre súťažiacich, rodičov, učiteľov a porotcov.

–

GRATULUJEME ...

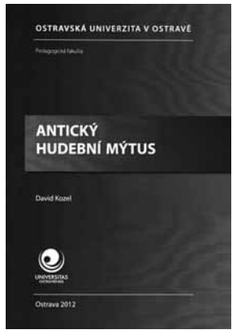
MgA. Tomáš Víšek, posluchač doktorského studia Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, zvítězil v hlavní kategorii mezinárodní klavírní soutěže Concours Musical de France v Paříži (ex-aequo s japonskou klavíristkou Ay Takahashi).

Z recenze
Latvijas Muzikas Informacijas Centras

„Český pianista byl největším překvapením soutěže. Tomáš Víšek z Prahy předvedl vynikající provedení s úžasným zvukem, jenž přiměl porotu nazvat jej „člověkem-orchestrem“. Výjimečný muzikant a zcela mimořádná osobnost, něco tak zvláštního, že jeho styl hraní se nelze naučit, ani jej vyučovat…“

Soutěž, probíhající od r. 1979 bez věkového omezení pod předsednictvím zakladatelky Ginette Gaubert, zve každoročně nejen klasické sólisty, ale též adepty z oblasti čtyřruční hry a jazzu. Více o této zajímavé soutěži, konající se v mnoha kategoriích, a to od nejútlejšího věku, naleznete (včetně podmínek) na www.concours-musical-de-france.com.

–



MONOGRAFIE O ANTICKÉM HUDEBNÍM MÝTU V KONTEXTU SOUDOBÉHO HUDEBNĚVĚDNÉHO BÁDÁNÍ

Jiří Kusák

Kozel, D. Antický hudební mýtus, Ostrava : Pedagogická fakulta OU v Ostravě, 2012, 108 s., ISBN 978-80-7464-172-5.

Monografie Mgr. Davida Kozla, Ph.D., reflektuje problematiku vlivu mytologie na hudbu. Vznikla jako zkrácená a přepracovaná verze disertační práce, která byla obhájena v rámci doktorského studijního oboru Hudební teorie a pedagogika na katedře hudební výchovy PdF OU v Ostravě. Autor si zvolil originální a atraktivní téma s interdisciplinárními průsečíky hudební teorie, hudební historiografie, (hudební) estetiky, teorie umění a psychologických aspektů hudebního umění. Z hlediska metodologického využívá metod analytické psychologie; interpretace mýtu realizuje pomocí teorie archetypů Carla Gustava Junga.

David Kozel chápe antický mýtus s hudebními prvky jako inspirační podnět hudebních kompozic – především instrumentální programní hudby, hudebního impresionismu a hudby 20. století.

Monografie je strukturována do čtyř hlavních kapitol se subkapitolami. První kapitolu *Mýtus, hudba, archetyp* považujeme za teoretické, kontextové uvedení do zkoumané problematiky, které přibližuje čtenáři vztah mýtu a hudby, teorii archetypů, významy hudebních archetypů a také reflektuje koncepci archetypální analýzy a interpretace kompozic. Ve druhé kapitole *Mytopoetická analýza antického hudebního mýtu* se autor zabývá mytologickou narací příběhů o Apollónovi, Dionýsovi, Orfeovi, Panovi, Sirénách; tyto mytologické postavy podrobuje interpretaci prostřednictvím estetických kategorií a archetypálně. Třetí kapitola reflektuje vybraná mytologická témata v kontextu hudebněhistorického průřezu – posloužily jako náměty hudebních skladeb. Ve čtvrté kapitole *Analýza a interpretace vybraných skladeb* nabízí autor čtenářům tři archetypální analýzy a interpretace kompozic I. Stravinského (Orpheus), V. Nováka (Pan) a C. Debussyho (Sirènes).

Text monografie je z hlediska formálního na velmi dobré úrovni, má přehlednou grafickou podobu. O kvalitě monografie, odborných kompetencích autora, a především o jeho hlubokém ponoru do zkoumané problematiky vypovídá prostudování velkého množství české a zahraniční odborné literatury, kterou dle vědecké etiky řádně cituje.

Domnívám se, že monografie může posloužit nejen jako materiál využitelný v hudebněvýchovném procesu, neboť nabízí nové pohledy pro výklad hudebních skladeb (např. v rámci poslechových činností), ale může být i doplňujícím „klíčem“ k uvědomění si hodnotové výpovědi jednotlivých kompozic.

Mgr. David Kozel, Ph.D., *je absolventem katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě (Ph.D. v oboru Hudební teorie a pedagogika), kde v současnosti působí jako odborný asistent (hudební teorie, hudební estetika). Autor se badatelsky zabývá archetypální analýzou a interpretací hudebního díla aplikací teorie C. G. Junga a problematikou vztahu mýtu a hudby v dimenzi strukturální a historické.*

–

DĚJINY KYTARY VLADISLAVA BLÁHY

Stanislav Pecháček

BLÁHA, V. Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje. 2. vyd. Brno : JAMU, 2012. 271 s. ISBN 978-80-7460-023-4.

Vladislav Bláha (1957), jeden z nejvýznamnějších současných kytarových virtuózů v Čechách, působí pedagogicky na brněnské konzervatoři a jako docent na Janáčkově akademii muzických umění. Na našem trhu se v loňském roce objevilo druhé vydání jeho obsáhlé monografie, přinášející zasvěcené a vědeckým bádáním podložené pojednání o historickém vývoji kytary ze všech možných úhlů pohledu. Autor si všímá vývoje kytary jako strunného drnkacího nástroje od nejstarších dob do současnosti, detailně popisuje změny v její konstrukci v různých historických obdobích; v novější době pak připojuje informace o jejích nejvýznamnějších stavitelích ve světě i u nás. Čtenář se seznámí i s vývojem notace (kytarové tabulatury, přechod k zápisu v notové osnově) a proměnami ladění. Paralelně probíhá po stejné časové ose přehled interpretů – kytaristů a skladatelů pro kytaru, včetně podrobných soupisů jejich skladeb. Kytarové interpretace si autor všímá i z hlediska pedagogického (nejvýznamnější učitelé a kytarové školy). V závěru jsou pak připojeny kapitoly o vývoji strun a jejich výrobcích a stručná historie flamenca v jeho spjatosti s kytarovým uměním.

Kniha přináší podle mého názoru dosud nejúplnější odborné pojednání o kytaře a kytarové hře v naší literatuře a zajisté se uplatní jako studijní materiál především u učitelů a studentů na konzervatořích a hudebních akademiích.

Doc. Mgr. Vladislav Bláha, ArtD., *je předsedou České kytarové společnosti o. s. a uměleckým ředitelem Mezinárodního kytarového festivalu a kurzů BRNO, pořádaného Českou kytarovou společností a TIC Brno, jejichž 22. ročník letos probíhal od 11. do 17. srpna. Festival je odbornými časopisy (Classical Guitar Magazine, Anglie; Soundboard, USA; Guitart, Itálie) řazen k předním světovým kytarovým festivalům. Součástí festivalu jsou i mistrovské kurzy pod vedením předních světových kytaristů a pedagogů, a již 7. ročník mezinárodní kytarové soutěže GUITARTALENT´13. Podrobnější informace k programu festivalu naleznete na* www.guitarcz.com (pozn. redakce).

–

Z HUDEBNÍCH VÝROČÍ (ČERVENEC–ZÁŘÍ 2013)

Petra Bělohlávková

2. 7. – Jarmila Gabrielová, 65. výročí narození české muzikoložky a pedagožky (1948)
3. 7. – Karel Ančerl, 40. výročí úmrtí českého dirigenta, houslisty a pedagoga (1908–1973)
5. 7. – Václav Trojan, 30. výročí úmrtí českého skladatele (1907–1983)
7. 7. – Georgine von Milinković, 100. výročí narození chorvatské operní pěvkyně (1913–1986); **Alena Veselá**, 90. výročí narození české varhanice a pedagožky (1923)
9. 7. – Bohumil Dušek, 90. výročí narození českého hudební teoretika, historika a pedagoga (1923–1981)
11. 7. – Ludmila Dvořáková, 90. výročí narození české operní pěvkyně (1923)
12. 7. – André Lavagne, 100. výročí narození francouzského skladatele (1913)
15. 7. – Jaroslav Volek, 90. výročí narození českého muzikologa, estetika a pedagoga (1923–1989); **Julian Bream**, 80. výročí narození anglického kytaristy a loutnisty (1933)
16. 7. – Jacques-Martin Hotteterre, 250. výročí úmrtí francouzského skladatele a flétnisty (1674–1763)
16. 7. – Jaroslav Krombholc, 30. výročí úmrtí českého dirigenta a skladatele (1918–1983)
22. 7. – Jaroslav Šaroun, 70. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1943)
23. 7. – Emil Leichner, 75. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1938)

* * *

5. 8. – Eugen Suchoň, 20. výročí úmrtí slovenského skladatele a pedagoga (1993); **Božena Viskupová**, 100. výročí narození české hudební a taneční pedagožky (1913)
7. 8. – David Popper, 100. výročí úmrtí českého skladatele a violoncellisty (1843–1913)
14. 8. – Giovanni Battista Somis, 250. výročí úmrtí italského skladatele a houslisty (1686–1763); **Václav Rabas**, 80. výročí narození českého varhaníka a pedagoga (1933)
18. 8. – Pavel Jurkovič, 80. výročí narození českého muzikologa, skladatele a hudebního pedagoga (1933)
20. 8. – Jan Křtitel Vaňhal, 200. výročí úmrtí českého skladatele a pedagoga (1739–1813); **Tomáš Fiala**, 80. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1933)
28. 8. – Robert Irving, 100. výročí narození anglického dirigenta (1913–1991)
29. 8. – Václav Drábek, 70. výročí narození českého muzikologa a pedagoga (1943–2008); **Jan Ekier**, 100. výročí narození polského klavíristy, skladatele a pedagoga (1913)
30. 8. – Jan Jiří Benda, 300. výročí narození českého skladatele a houslisty (1713–1752)

* * *

4. 9. – Ján Levoslav Bella, 170. výročí narození slovenského skladatele (1843–1936)
8. 9. – Carlo Gesualdo da Venosa, 400. výročí úmrtí italského skladatele (cca 1561–1613)
11. 9. – Francois Couperin, 280. výročí narození francouzského skladatele, varhaníka a cembalisty (1668–1733)
13. 9. – Luboš Sluka, 85. výročí narození českého skladatele (1928)
17. 9. – Ernest Zavarský, 100. výročí narození slovenského muzikologa (1913–1995); **Adolf Cmíral**, 50. výročí úmrtí českého skladatele a pedagoga (1882–1963)
24. 9 – Jan Krumlovský, 250. výročí úmrtí českého virtuóza na violu d'amore (1719–1763)
28. 9. – Vivian Fine, 100. výročí narození americké skladatelky (1913–2000)
29. 9. – Martin Turnovský, 85. výročí narození rakouského dirigenta českého původu (1928)
30. 9. – Theodor Pártl, 80. výročí narození českého sbormistra a hudebního pedagoga (1933)

–

ABSTRACTS

SLAVÍKOVÁ, M. Pedagogy supporting health of the child and the role of music education

Pedagogy and education reflect changes in society and changes in the lives of children. It is increasingly emphasized the educational aspect of education, training and developing personality protect children from negative influences. The article points out the possibilities of music education in terms of meeting the objectives of the Child friendly school. It presents the results of research to the active singing on the development of personality of younger pupils.

Keywords: *crisis of Man, health promotion, the child's personality, Child friendly schools, effect of singing.*

Doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc., Department of Music, Faculty of Education of the University of West Bohemia in Pilsen, e-mail: mslaviko@khk.zcu.cz

MIHULE, J. As an introduction to the history of music, namely the twentieth century

Jaroslav Mihule, who had been in the academic year 2012–2013 invited to teach history of 20th century music at the Faculty of Education of Charles University, wrote this essay as a programmatic introduction to his lectures on that subject. He views music as a vital need and an island of freedom, and believes that this idea makes a special demand on the teacher of the history of music: namely, to conceive the history of music as the history of musical thinking, paying special attention to the relationship of the immanent and referential aspects of every single composition and the attitudes of every composer. The essay also suggests a categorization principle by means of which it is possible to meaningfully organize the vast volume of the history of music.

Keywords: *history of music in the 20th century, listening to music, choosing compositions, historical continuum, developmental dynamics.*

Prof. PhDr. Jaroslav Mihule, CSc., Department of Music, Faculty of Education, Charles University, Prague, e-mail: jaro.mihule@seznam.cz

PECHÁČEK, S. Children's choral works of Jan Hanuš

Jan Hanuš, an important Czech author of the 2nd half of 20th century, composed for children choirs mainly in the 1970th and 1980th. Most of those cca 20 pieces are written on the verses of Václav Fischer and on folk poetry. More than half of them were published and are well accessible. The paper contains their chronological survey.

Keywords: *Jan Hanuš, choir, children's choirs, music education.*

Prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D., Department of Music, Faculty of Education, Charles University in Prague, e-mail: stanislav.pechacek@pedf.cuni.cz.

–

O HUDBĚ ANGLICKY – SOME MODERN DEVELOPMENTS (1ST PART)

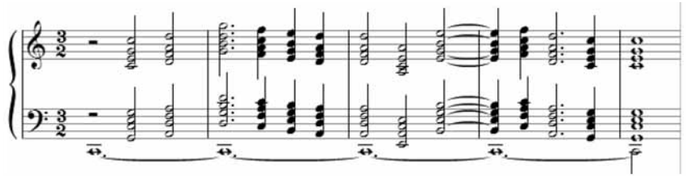
Stanislav Pecháček

The undermining of tonal harmony

When Berlioz used the Dies irae theme he was making a special dramatic effect by quoting an ancient melody which his listeners would have known and would have associated with death. Modal melodies were not part of the standard musical language of his day. Indeed, they are largely *irreconcilable* with the harmonic system of the entire tonal period. The modal system had been more and more compromised as harmony evolved throughout the centuries. When modal melodies were harmonized, accidentals began to be applied to notes because this suited the harmony better, in spite of the fact that accidentals often destroyed the characteristic modal contours of the music. Perhaps even more importantly, harmony began to produce melodic shapes of its own: the notes or chords arranged as melodies. By the early 17th century, modal melodies had almost completely given way to melodies which not only fitted more easily into progressions of chords but often grew out of them.

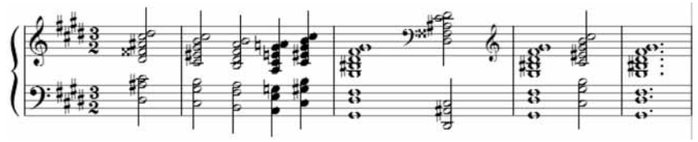
Yet the battle was to break out again. In the second half of the 19th century, composers in Russia began to react against the domination of their music by that of other countries. In seeking a way of composing which was distinctively Russian, they turned to their native folk music. Composers such as Borodin, Balakirev and Mussorgsky not only harmonized folksongs, they also incorporated them into original compositions and in a broader way adopted their characteristic idioms as a basis for a new musical style. The influence of folk music on professionally composed music inevitably affected not only melody but harmony too. Rather than *distort* the characteristic shapes of modal melodies, composers preferred to use familiar chords in new ways, devising new cadences and harmonic progressions.

Similar development took place in other countries and became part of a much wider exploration for new ways of writing music. Even composers who were not directly moved by folksong and plainsong were quick to recognize in them the *subtleties* of melodies not *geared* to chords, and the possibilities they suggested of harmonies not *governed* by old notions of cadences and other progressions. The passage from Debussy´s piano prelude, La Cathédrale engloutie, for example, uses traditional chords but in a quite new way – simply a *succession* of second-inversion chords moving completely parallel with the melody.



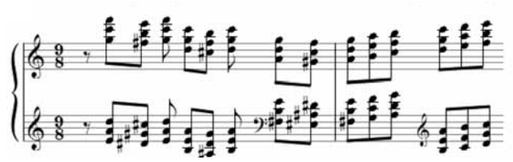
Plainsong melodies had been ´harmonized´ by the addition of parallel melodic lines as early as the 9th century (a technique known as organum), but such passages had never before been written in the tonal period.

Not only were established ideas of chordal progressions *jettisoned*. Also abandoned was an essential principle of harmony of the tonal period: that *discords* (e. g. the 7th in a dominant 7th chord) must be *resolved*. This can be seen in a later extract from the same prelude.

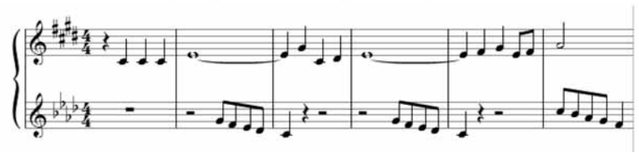


From here it was but a short step to the invention of chords no longer derived from triads made up of thirds. Skryabin and others constructed chords out of fourths, as in this passage from Bartók´s Sonata for two pianos and percussion.

Indeed, no combination of notes was thought to be *intrinsically* impossible although, as we shall see shortly, new scales and other developments were to lead to the replacement of the old system of harmony by new methods of organization.



First, however, another departure from traditional practices must be mentioned: polytonality – the use of more than one key simultaneously. Bitonality (the use of two keys at once) is simply one kind of polytonality, though the most common. Bartók again provides an illustration, the opening of his first Bagatelle for piano.



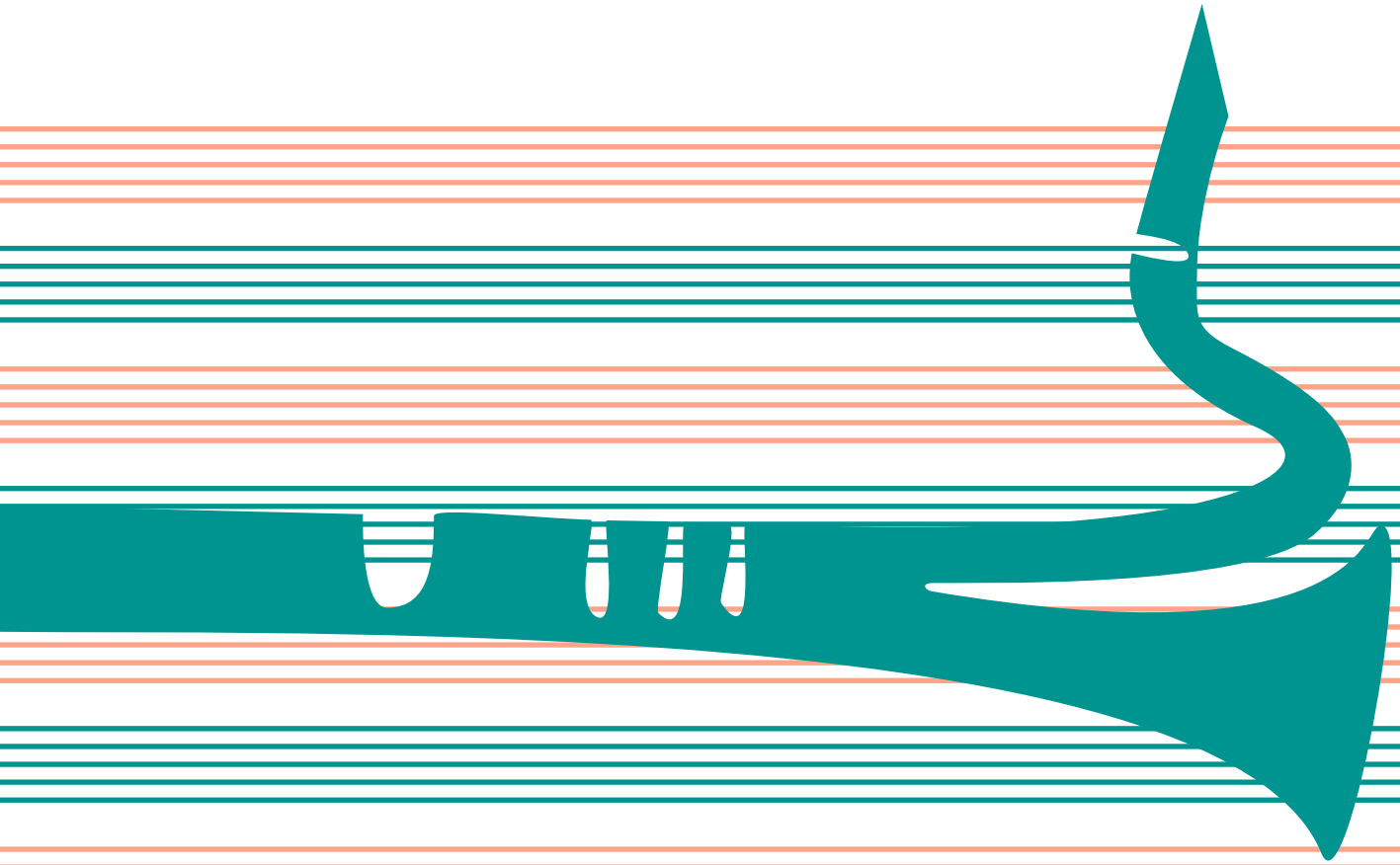
Bitonality is clearly signaled here by the different key-signatures, but these are not essential: the same effect can be achieved with a common key-signature (or none) by the addition of the necessary accidentals before the individual notes.

Vocabulary

undermine	oslabit, rozložit	discord	dissonance, disharmonie
irreconcilable	neslučitelný	resolve	zde: rozvést
distort	zkreslit, zkomolit	intrinsically	vnitřně, svou podstatou
subtlety	nuance, drobný rozdíl		
gear to	uzpůsobený, přizpůsobený		
govern	vládnout, ovládat		
succession	série, sled		
jettison	opustit, zanechat		

–

Text byl přejat ve zkrácené podobě z publikace TAYLOR, E. *The AB Guide to Music Theory. Part II*. London, UK : The Associated Board of the Royal Schools of Music. 1991. ISBN 1 85472 447 9.



ISSN 1210-3683
MK ČR E 6248
65 Kč