

# RANÉ BAROKO VI. KAREL ŠKRÉTA A ADAM MICHNA Z OTRADOVIC

Jaroslav Bláha

Klíčovým společným jmenovatelem uměleckého odkazu malíře Karla Škréty (1610–1674) a skladatele Adama Michny z Otradovic (1600–1676) je jejich postavení průkopníků českého barokního malířství a hudby. Jejich historický význam coby zakladatelů české barokní tradice je umocněn i nespornou kvalitou jejich uměleckého projevu, srovnatelnou s významnými osobnostmi evropského raného baroka. Ne náhodou je Adam Michna z Otradovic tak často srovnáván s Heinrichem Schützem z hlediska jejich adekvátní role ve formování národní tradice barokní hudby. O adekvátním postavení Karla Škréty v kontextu českého barokního malířství nelze pochybovat; je ještě zřetelnější a suverénnější.

Historická role zakladatelů české barokní tradice však není jediným společným jmenovatelem obou umělců na jejich cestě k osobitému malířskému a hudebnímu projevu vrcholné fáze jejich tvorby. Tím dalším je východisko rané fáze jejich tvorby z předchozí domácí tradice – tedy z pozdní renesance a manýrismu na dvoře Rudolfa II. Ovšem výsledky dosavadního bádání o roli domácí tradice na formování tvůrčího projevu obou sledovaných umělců jsou diametrálně odlišné. Nesporný vliv dvorských malířů Rudolfa II. a jeho proslulé sbírky, v níž byli bohatě zastoupeni i italská (především benátská) renesanční a manýrističtí malíři, na ranou tvorbu Karla Škréty je doložen přesvědčivými argumenty dlouhodobého badatelského úsilí a existencí bohatých archivních pramenů. O „rudolfinských“ kořenech počáteční fáze tvorby Adama Michny z Otradovic toho víme žalostně málo. Důvodů je hned několik. Tím prvním je propastný rozdíl dochovaných dobových informací o životě a tvorbě obou umělců, což částečně vyplynulo z předchozího textu. Mnohé však lze odvodit z komparační analýzy. Ta je ve srovnání raných obrazů K. Škréty s vrcholnou tvorbou předních dvorských malířů Rudolfa II., především van Aachena a Heintze st., důsledně uplatněná od prvních škrétovských badatelů až po precizní komparační analýzy současnosti. Bádání ohledně rané tvorby A. Michny se uspokojilo konstatováním, že „mistrovsky ovládal i techniku renesanční polyfonie“.<sup>1</sup>

Po komparační analýze, např. se skladbami Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdruzic, ani stopy. S tím zdánlivě souvisí rozdíl ve věhlasu dvorních malířů Rudolfa II. a postavení hudby na dvoře Rudolfa II. To je však zásadní omyl. Rudolfinská kapela, v jejímž čele stáli tak proslulí skladatelé jako Philippe de Monte či Jakobus de Kerle, patřila k nejlepším a nejvěhlasnějším hudebním tělesům v Evropě. Navíc časové souvislosti byly pro Michnu příznivější než pro Škrétu, který by o deset let mladší. To v důsledku znamená, že Škréta nemohl své velké vzory van Aachena a Heintze osobně poznat – zato Michnovi bylo v době smrti Kryštofa Haranta 21 let. Je sice pravda, že Michna působil v Jindřichově Hradci, tedy mimo centrum dění, ale bylo by naivní se domnívat, že neměl s Prahou kontakty.

Obdobná situace je i v konkretizaci italských vlivů na formování stylové vyhraněnosti Škréty a Michny. O italském pobytu Karla Škréty, patrně v letech 1630–1635, máme spolehlivé informace (především od teoretizujícího malíře Joachima Sandrarta, Škrétova přítele). Dokonce je téměř s jistotou potvrzeno, že nejdéle (do roku 1634) pobýval v Benátkách a v posledním roce „italského vandru“ vystřídal Bolognu, Florencii a hlavně Řím. Velice pečlivě je v dosavadní škrétovské odborné literatuře zpracován vliv konkrétních malířů, kteří Škrétu ovlivnili. Z jeho starších současníků to byli především Lodovico a Annibale Carracciové, Guido Reni (bolognská škola), Nicolas Poussin a Claude Lorrain (římská škola), ale i v Itálii působící zaalpští malíři jako Simon Vouet či Johann Liss ad. Vliv průkopníka barokního realismu Caravaggia, který je v řadě Škrétovských obrazů evidentní, byl patrně zprostředkovaný caravaggisty (Vouet, nizozemští malíři ad.) působícími v Itálii. V Benátkách a v Římě se Škréta vyrovnal i s vlivy významných osobností vrcholné renesance a manýrismu 16. století, především Tiziana, Tintoretta, Veroneseho, Michelangela ad. Všechny tyto vlivy dokázal asimilovat do naprosto osobitého a stylově rozmanitého malířského projevu v originální syntéze všech proudů barokního malířství.

Zatímco Škrétův italský pobyt je poměrně podrobně zmapován a především opřen o solidní dobové prameny, o zdroji italských vlivů na formování

charakteristického projevu Adama Michny z Otradovic nevíme v podstatě nic. Pouze z komparační analýzy partitur Michnových duchovních skladeb na latinské texty, které v tomto medailónku zastupuje Svatováclavská mše, a partitur benátského koncertantního stylu, jehož protagonistou byl Giovanni Gabrieli, je možné vyvozovat italské vlivy na formování hudebního projevu Adama Michny. Domněnky o návštěvě Říma roku 1638 i o kontaktech s Vídní jako transformační stanicí benátských vlivů jsou pouhé spekulace bez doložení v pramenech. Charakter výrazně české proveniencí nese Michnova písňová tvorba na české texty (převážně jeho vlastní) – zde reprezentovaná nejproslulejší Michnovou sbírkou Loutna česká.

Vývojové peripetie tvorby Karla Škréty a Adama Michny budeme demonstrovat na dvou dílech z různých vývojových období; zároveň budou tato díla názornou ukázkou formální a výrazové duality uměleckého projevu obou umělců. Dověšení rané fáze Škrétovy tvorby zastupuje obraz Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem v Miláně z roku 1648 (příloha 4, HV 1/2015, obr. 10). Zde se v osobité škrétovské asimilaci prosazují především charakteristické rysy barokního klasicismu: pečlivě vyvážená statická kompozice v dokonale promyšleném rytmu vertikál, horizontál a diagonál a střídání, ukázněná barevnost. Robustní postavy nemocných morem v levém dolním rohu obrazu prozrazují poučení z Michelangelových fresek v Sixtinské kapli – možná byly zprostředkované slavnými freskami A. Carracciho z Galerie Farnese. Poměrně mělký prostor ukazuje na patrně nepřímý vliv Caravaggia (nejspíše Vouet). Výsledkem je osobitá asimilace italských vlivů navýsost originální Škrétovy syntézy.

Obrácení sv. Pavla, asi 1659 (příloha 4, HV 1/2015, obr. 11), reprezentuje vrcholné období umělcovy zralosti. Strhující dynamická kompozice razantně lomených křivek vypjaté výrazové naléhavosti je demonstrativní ukázkou uplatnění principů dynamického baroka. Přesto jsou jako východisko uváděny stejnojmenné obrazy klasicisty Lodovika Carracciho (1587–88) a realisty Caravaggia (1600–01). Tento zdánlivý rozpor souvisí s mimořádnou Škrétovu schopností syntetického prolnutí různých proudů do jednotného

<sup>1</sup> Smolka, J. a kol.: *Dějiny hudby*, TOGGA, Brno, 2001, s. 262.



výtvarného názoru s rozmanitými modifikacemi podle námětu či dalších souvislostí. O tom svědčí i obraz Křest Kristův z téhož roku, kde Škréta propojil spirituální lyriku a klasicistní kompozici Q. Reniho s caravaggiovsky dramatickým temnosvittem. Toto srovnání je důkazem formového a výrazového dualismu, který je pro padesátá léta Škrétovy tvorby příznačný.

Východiskem Michnovy písňové tvorby na vlastní české texty je jeho studium na jindřichohradeckém jezuitském gymnáziu. Je všeobecně známo, že hudební vzdělání v jezuitském školství mělo vynikající úroveň. Stejně nesporný je zdánlivě překvapivý fakt, že jezuité podporovali češtinu, a není vyloučeno, že Michnovu písňovou tvorbu na české texty podporovali, dokonce možná i objednali. Jednohlasé či dvojhlasé písně s instrumentálním doprovodem ve sbírce Loutna česká (tiskem vyšla r. 1653) se vyznačují přehlednou a jednoduchou hudební strukturou, opřenou o zpěvnou, prostou melodii s pravidelnou periodicitou a generální bas.

Svatováclavská mše (asi konec 60. let) je vrcholným dílem Michnovy duchovní hudby na latinské texty. Společným jmenovatelem s jeho českou písňovou tvorbou je prostá, přehledná melodie. Ve srovnání s průzračnou homofonií dvojhlasých písní je kontrastem Svatováclavské mše dokladem Michnovy kompoziční virtuozity. Tu názorně demonstruje notová ukázka sborového šestihlasu vstupního Kyrie s těsnými nástupy hlasů v mistrovsky zvládnuté imitaci (příloha 4, HV 1/2015, obr. 12). Východiště z benátského koncertantního stylu se projevuje i flamboyantní zvukovou barevností v témbrovém kontrastu svítivých žesťů (trubky a pozouny) a lyrického zvuku smyčců a obdobném vokálním kontrastu sólových hlasů a sborů. Ve své formální a výrazové dramatickosti tudíž vykazuje Michnova Svatováclavská mše obdobné znaky jako Obrácení sv. Pavla Karla Škréty.

□

## OBSAH

### PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY

- Jiří Kusák: Z dějin regionální hudební výchovy v Ostravě v letech 1890–1918. Obecné, měšťanské, střední školy, učitelský ústav 56
- Gabriela Coufalová: Reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v hudební publicistice německy mluvících zemí v 50. a 60. letech 20. století – 1. část 58
- Jiří Kantor: Potřeba rozvoje hudebního vzdělávání žáků se speciálními vzdělávacími potřebami jako reakce na inkluzivní trendy 60

### NOTOVÁ PŘÍLOHA

Jiřina Jiříčková: Vločka, Mlsný sněhulák, Pečeme perníčky

### PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE

- Jitka Kopřivová: Hudební výlety po Evropě – IV. část „Francie“ 62
- Jan Prchal, Martin Grobár: Využití ICT technologií v běžné výuce hudební výchovy na základních školách 65

### JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY

- Jiřina Jiříčková: Z cyklu Zimní písničky 65
- Rafaela Drgáčová: Božena Viskupová – ohlédnutí za životem v tanci 69
- Eva Hubatová: Vzpomínka na osobnost hudební kultury 69
- Eva Hubatová: Hudební S.O.S. předalo cenu J. J. Ryby 70
- Libuše Tichá: Evgeny Kissin na hudebním gymnáziu 71
- Lenka Příbylová: Jan Vičar: Písně a melodramy (1977–2012) 72
- Ivana Ašenbrennerová: Marie Lišková: J. J. Ryba a sv. J. Nepomucký 74
- Jiří Bezděk: Křest významné knihy o Zdeňku Fibichovi 74
- Abstracts 73
- Obsah ročníku 75
- Petra Bělohávková: Z hudebních výročí (říjen–prosinec 2015) 76

### OBÁLKA

2. strana: Jaroslav Bláha: Rané baroko VI. Karel Škréta a Adam Michna z Otradovic
3. strana: Stanislav Pecháček: O hudbě anglicky – Primitive and Ancient Music II.

V čísle byly použity kresby Jolany Fenclové

### ŘÍDÍ REDAKČNÍ RADA

Předsedkyně: PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D. (PedF UK, Praha)

Členové: doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D. (PdF UJEP, Ústí nad Labem), prof. PhDr. Eleonóra Baranová, CSc. (PedF UMB, Banská Bystrica, SR), Mgr. Ivana Čechová (PedF UK, Praha), prof. Belo Felix, Ph.D. (PdF UMB, Banská Bystrica, SR), PaedDr. Jan Holc, Ph.D. (PedF JU, České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc. (PdF UHK, Hradec Králové), PhDr. Jiřina Jiříčková, Ph.D. (ZUŠ Mladá Boleslav), PhDr. Helena Justová (PedF UK, Praha), PhDr. Blanka Knopová, CSc. (PdF MU, Brno), doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc. (PedF UK, Praha), PhDr. Jiří Kusák, Ph.D. (PdF OU, Ostrava), prof. Mgr. art. Irena Medňanská, Ph.D. (FF PU, Prešov, SR), prof. PaedDr. Eva Michalová, CSc. (UMB, Banská Bystrica, SR), prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr. (PedF UK, Praha), prof. Mag. Dr. Franz Niermann (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Rakousko), doc. MgA. Jana Palkovská (PedF UK, Praha), prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D. (PedF UK, Praha), prof. UŠ dr. hab. Wiesława Aleksandra Sacher (Wydział Pedagogiki i Psychologii, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polsko), prof. Dr. Carola Schormann (Fach Musik, Leuphana Universität Lüneburg, SRN), doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc. (PdF ZU, Plzeň), doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc. (PedF UK, Praha), doc. Mgr. Art. PhDr. Jozef Vereš, CSc. (PdF UKF, Nitra, SR)

Vedoucí redaktorka: PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D.

Výkonná redaktorka: PhDr. Helena Justová

Grafická úprava a sazba: Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS. (zdenka.urb.art@gmail.com)

Vydává: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta – vydavatelství, vychází 4x ročně, časopis je vydáván za finanční spoluúčasti Nadace Českého hudebního fondu, roční předplatné 260 Kč plus poštovné a balné, jednotlivý výtisk 65 Kč + poštovné a balné

### Upozornění autorům:

Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e-mailovou adresu: casopisHV@gmail.com. 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. Rettigové 4, 116 39 Praha 1  
web: <http://khv.pedf.cuni.cz>

### Administrace, objednávky a fakturace:

e-mail: [viera.cernochova@seznam.cz](mailto:viera.cernochova@seznam.cz)

## FROM THE CONTENT

The introductory article of the last issue of this year, whose author is the head of the Music Education Department at the Faculty of Education, Charles University in Prague doc. Palkovská, says thank you to a previous chief editor doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc. for ten years of management of the *Music Education* magazine. At the same time, she informs the readers about doc. Váňová's decision to leave the post of the chief editor and pass the editorial baton further. During the last ten years, the magazine bolstered its position of a professional and specific periodical in the field of music pedagogy, thanks to which it ranked on the list of non-impacted reviewed magazines. The article by Jiří Kusák *From the History of Regional Music Education in Ostrava from 1890 to 1918. Comprehensive, Municipal, Secondary Schools, Institutes for Teachers* informs about significant development changes of Ostrava music education at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. The article deals with historic overview and frame characteristics of music education in Ostrava from 1890 to 1918 with the focus on comprehensive, municipal, secondary schools and institutes for teachers.

The first part of the article by Gabriela Coufalová *The Reflection of the Projects Focused on Composing of Children in Music Journalism in German Speaking Countries in the 1950s and 1960s of the 20<sup>th</sup> century* describes the projects dealing with creative activities of children and elementary composing in music education in German speaking countries, from the point of view of their reflection in the period professional music print of the 1950s and 1960s of the 20<sup>th</sup> century.

Jiří Kantor with his article *The Need of Development of Music Education of Pupils with Special Educational Needs as a Reaction to Inclusive Trends* reacts to current growing tendencies and gradually rising society demand for the realization of music education in pupils with special educational needs. The aim of the article is to introduce some sources which might help to systematize ground for the conceptualization of future scientific researches, and examples of musically-pedagogical conceptions which were proved to be effective when employed in the pupils with special educational needs. Jitka Kopřivová concludes with the last part of *Music Trips over Europe – 4<sup>th</sup> part "France"* her four-part series of articles focused on didactic processes in education of European music.

Jan Prchal a Martin Grobár inform about the new possibilities of the use ICT technologies in everyday music education at elementary schools. Rafaela Drgáčová and Eva Hubatová remember two significant personalities of music education – Božena Viskupová and Jaromír Klobouk. Eva Hubatová also informs about the award of J. J. Ryba's prize for a significant act in the field of music education and popularization of music to the pedagogue Lenka Pospíšilová. Libuše Tichá brings the interview with a piano virtuoso Evgeny Kissin who visited The Grammar and Music School of the Capital City of Prague in spring. The authors Lenka Přibyllová, Ivana Ašenbrennerová and Jiří Bezděk inform about three new books: *Jan Vičar: Songs and Melodramas (1977–2012)*, *Marie Lišková: J. J. Ryba and St. John of Nepomuk* and *Věra Šustíková: Zdeněk Fibich and Czech Concert Melodrama*. The issue finishes with the overview of music anniversaries in October, November and December 2015.

## AUS DEM INHALT

Im Leitartikel der letzten diesjährigen Ausgabe der Zeitschrift bedankt sich die Autorin, die Leiterin der Abteilung für Musikerziehung an der Pädagogischen Fakultät der Karlsuniversität Dozentin Palkovská, für die 10jährige Leitung der Zeitschrift Musikerziehung bei der Chefredakteurin Dozentin PaedDr. Hana Váňová. Gleichzeitig informiert sie die Leser über die Entscheidung von Dozentin Váňová, die Arbeit als Chefredakteurin zu beenden und den imaginären redaktionellen Staffetenstab weiterzureichen. Während der letzten 10 Jahre hat die Zeitschrift ihre Position als fachspezifisches Periodikum auf dem Gebiet der Musikpädagogik verstärkt. Auf Grund dessen wurde die Zeitschrift in die Liste der neimpakton... rezensierten Zeitschriften aufgenommen.

Der Artikel von Jiří Kusák „Aus der Geschichte der regionalen Musikerziehung Ostravas in den Jahren von 1890–1918. Allgemeinschulen, Bürgerschulen, Fachschulen, Lehrerinstitut“ informiert über grundsätzliche Entwicklungsveränderungen in der Ostrauer Musikerziehung während des Übergangs vom 19. zum 20. Jahrhundert. Der Beitrag beschäftigt sich mit einem historischen Überblick und einer Rahmencharakteristik der Musikerziehung in Ostrau in den Jahren von 1890–1918 mit dem Fokus auf Allgemeinschulen, Bürgerschulen, Fachschulen, und dem Lehrerinstitut. Der erste Teil des Beitrags von Gabriela Coufalová „Reflexionen zu Projekten mit Augenmerk auf das Komponieren von Kindern in der Musikpublizistik der deutschsprachigen Länder in den 50.er und 60.er Jahren des 20. Jahrhunderts“ stellt Projekte vor, die sich mit kreativen Tätigkeiten von Kindern und grundlegendem Komponieren im Rahmen der Musikerziehung beschäftigen und in den deutschsprachigen Ländern realisiert wurden und zwar aus der Sicht deren Reflexion in der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse der 50.er und 60.er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Jiří Kantor reagiert mit seinem Artikel „Die Notwendigkeit der Entwicklung der musikalischen Bildung von Schülern mit speziellen Bildungsanforderungen als Reaktion auf inklusive Tendenzen“ auf die gegenwärtig ansteigenden inklusiven Strömungen und die langsam steigende Nachfrage nach einer Realisierung musikalischer Bildung von Schülern mit speziellen Bildungsanforderungen in der Gesellschaft. Ziel des Artikels ist es, einige Quellen vorzustellen, die bei der Systematisierung der Ausgangspunkte für eine Konzeption der zukünftigen wissenschaftlichen Untersuchungen helfen können. Außerdem stellt er musikalisch-pädagogische Konzeptionen vor, bei denen eine Effektivität der Anwendung bei Schülern mit speziellen Bildungsbedürfnissen bereits dokumentiert wurde. Im letzten Teil mit dem Titel „Musikalische Ausflüge durch Europa – Teil IV. Frankreich“ beendet Jitka Kopřivová ihren vierteiligen Zyklus. Die Beiträge konzentrierten sich auf didaktische Methoden im europäischen Musikunterricht.

Jan Prchal und Martin Grobár machen uns mit neuen Methoden bekannt, wie man ICT Technologien während des üblichen Musikunterrichts an Grundschulen nutzen kann. Rafaela Drgáčová und Eva Hubatová machen uns auf zwei bedeutende Persönlichkeiten der Musikerziehung aufmerksam, auf Božena Viskupová und Jaromír Klobouk. Eva Hubatová informiert uns auch über die Verleihung des Preises J. J. Ryba an die Musikpädagogin Lenka Pospíšilová für bedeutende Verdienste auf dem Gebiet der Musikerziehung und für die Popularisierung der Musik. Libuše Tichá schreibt über ein Gespräch mit dem Klaviervirtuoson Evgeny Kissin, der im Frühjahr das Gymnasium und die Musikschule der Hauptstadt Prag besucht hat. Die Autoren Lenka Přibyllová, Ivana Ašenbrennerová und Jiří Bezděk informieren über drei Neuigkeiten auf dem Büchermarkt: Jan Vičar „Lieder und Melodramen (1977–2012)“, Marie Lišková „J. J. Ryba und der heilige Nepomuk“ und Věra Šustíková „Zdeněk Fibich und das tschechische Melodrama in Konzertaufführung“. Diese Ausgabe der Zeitschrift endet mit der Übersicht von Musikjubiläen im Oktober, November und Dezember 2015.



## PODĚKOVÁNÍ

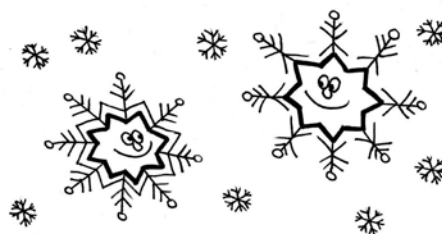
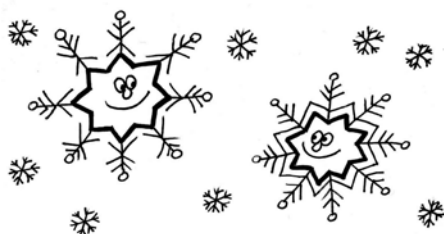
V tomto roce se rozhodla ukončit svou práci šéfredaktorky časopisu Hudební výchova paní doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc. Vedla redakční radu od roku 2006, kdy převzala tento post od prof. Jiřího Koláře.

Časopis, jehož první kroky se datují rokem 1953, výrazně posílil během jejího desetiletého působení svou pozici specifického, důležitého odborného periodika. Oslovuje jak učitele mateřských a základních škol, kterým přináší notový i metodický materiál pro jejich pedagogickou praxi, tak vědecké a pedagogické pracovníky a doktorandy, kteří zde publikují své ideje a výstupy svých výzkumů. Tato koncepce je především výsledkem jasného názoru paní doc. Váňové, a samozřejmě také její tvůrčí spolupráce s redakční radou a dalšími odborníky.

Během jejího působení se podařilo mnohé. Časopis byl zařazen do seznamu neimpaktovaných pozitivně hodnocených odborných časopisů, články v něm uveřejněné se mohou ucházet o bodové hodnocení v registru vědeckých publikací RIV. Paní docentka vytvořila tým recenzistů a zajistila vše, co je pro časopis v takové pozici důležité. Zároveň zachovala jeho autentičnost a význam pro pedagogickou praxi učitelů hudební výchovy. Díky ní překonal časopis četné krize a systémové změny posledních let a stal se stabilním a respektovaným odborným periodikem.

Jménem katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy, jménem odborníků, kteří v časopise publikují, jménem učitelů, pro které se stal časopis Hudební výchova partnerem v jejich pracovním životě, děkuji paní doc. Haně Váňové za dlouholetou, náročnou, velmi pečlivou práci a přeji jí další úspěchy v jejích nových pracovních úkolech.

*Doc. MgA. Jana Palkovská  
vedoucí katedry hudební výchovy*



Vážení čtenáři  
děkujeme za Vaši přízeň v roce 2015 a do nového roku 2016 Vám ze srdce  
přejeme pevné zdraví, hodně štěstí, spokojenosti a mnoho pracovních  
i osobních úspěchů.

*redakce časopisu Hudební výchova*

Omlouvám se čtenářům a předplatitelům za opožděné vydání  
tohoto čísla časopisu.

*PhDr. Petra Bělohlávková, Ph.D.  
vedoucí redaktorka časopisu Hudební výchova*

# Z DĚJIN REGIONÁLNÍ HUDEBNÍ VÝCHOVY V OSTRAVĚ V LETECH 1890–1918. OBECNÉ, MĚŠŤANSKÉ, STŘEDNÍ ŠKOLY, UČITELSKÝ ÚSTAV

Jiří Kusák

**Anotace:** Ostravská hudební výchova prošla v období 1890–1918 vývojovými proměnami, které souvisely se stavem, vývojem a koncepcemi nadregionální hudební výchovy. Ostravská hudební výchova vymezeného období se realizovala ve dvou liniích, a to v rámci odborné hudební výchovy na straně jedné, a v rámci obecných, měšťanských škol a středního školství na straně druhé. Samostatnou kapitolu tvoří hudebněvýchovné aktivity na slezskoostravském učitelském ústavu. Příspěvek se zabývá historickým nástinem a rámcovou charakteristikou hudební výchovy v Ostravě v letech 1890–1918 se zaměřením na obecné, měšťanské, střední školy a učitelský ústav.

**Klíčová slova:** Ostrava, region, dějiny hudební výchovy, školství, hudební kultura

## **Metodologické poznámky**

Studie vychází z dlouholetého hudebněvědného výzkumu v oblasti dějin regionální hudební výchovy v Ostravě. Výzkumná práce zahrnovala studium archivních pramenů, literatury, kritické zhodnocení dosavadních zpracování předmětu tématu, diferenciaci bibliografie podle obsažnosti a faktografické závažnosti. Z hlediska metodologického jsme ve studii využili především metodu filologicko-historického studia pramenů, metodu kritického srovnávání příbuzných projevů a metodu syntetickou.

Ostrava byla vždy považována za město průmyslové, kde z hlediska historického nenalzáme markantnější hudební tradici. Situace se ovšem změnila na počátku 20. století, kdy Ostrava zaujímala postavení jednoho z nejvýznamnějších center v českých zemích s vyspělou hudební kulturou.<sup>1</sup> Ostravská hudební výchova prošla v Ostravě ve sledovaném období vývojovými proměnami, které zásadním způsobem souvisely se stavem, vývojem a koncepcemi nadregionální hudební výchovy. Dále je třeba zdůraznit, že hudebněvýchovné aktivity v Ostravě musíme sledovat, analyzovat a kriticky hodnotit také v relaci s paralelně se rozvíjející ostravskou hudební kulturou období 1890–1918.

Počátky institucionální hudební výchovy v Ostravě v 90. letech 19. století a na počátku 20. století můžeme konfrontovat s dobovým kontextem a tendencemi umělecké (resp. hudební) výchovy. Na přelomu 20. století dochází k aktivaci hnutí za uměleckou výchovu, které bylo

významně posilováno příspěvky v pedagogických časopisech. Zmíněné příspěvky jednoznačně deklarovaly i jiné možnosti než pouze zpěv „jako jediný hudebněvýchovný prostředek a cíl ve škole“.<sup>2</sup>

Pro důsledné nastínění vývojových trendů ostravské hudební výchovy do roku 1918 a relevantní interpretaci historických faktů si musíme povšimnout interregionálních přesahů mimo Ostravu. Upozorňujeme zejména na situaci, kdy stav a úroveň hudební výchovy v Ostravě byly úzce spjaty s osobnostmi, které v dané době absolvovaly odborné studium, např. na brněnském mužském učitelském ústavu či varhanické škole (Kusák v monografii<sup>3</sup> o Emilu Hábovi nastiňuje koncepci, formy výuky a výstupní profil absolventa varhanické školy v Brně).

Z brněnských absolventů můžeme zmínit Karla Budíka, Antonína Hradila, Cyrila Metoděje Hrazdiru, Eduarda Marhulu, Edvarda Runda, Viléma Petrželku.<sup>4</sup> Uvedení absolventi brněnských školských institucí vytvořili společně s ostatními výraznými pedagogickými osobnostmi – Eduardem Bartoníčkem, Rudolfem Kadlečkem, Arthurem Könnemannem, Karlem Patočkou, Františkem Dvořáčkem, Adolfem Pospíšilem personální základ pro úspěšné etablování, rozvoj a společensky potřebnou modernizaci hudební výchovy v Ostravě.

Kromě zmíněného brněnského učitelského ústavu a varhanické školy měly značný vliv na proces zkvalitňování

hudební výchovy (v té době zpěvu) i regionální učitelské ústavy v Příboře a ve Slezské Ostravě (do roku 1918 Polské Ostravě).

Ostravská hudební výchova se v období 1890–1918 realizovala ve dvou liniích, a to v rámci (spolkových) hudebních škol na straně jedné, a v rámci obecných, měšťanských škol a středního školství na straně druhé. Samostatnou kapitolu tvoří hudebněvýchovné aktivity na slezskoostravském učitelském ústavu. V dalším textu se budeme zaměřovat jen na zmiňovanou druhou linii, tzn. obecné, měšťanské, střední školy a také učitelský ústav.

Ostravská hudební výchova, respektive celé ostravské školství, se rozvíjely v obtížné době národnostní konfrontace českého a německého obyvatelstva. Svědectvím mohou být např. protiněmecké články v denním tisku, které zdůrazňovaly české vzdělávání a vztah k mateřskému jazyku.

Nástin hudební výchovy na obecných a měšťanských školách období 1890–1918 je ve srovnání s odbornou hudební výchovou (reprezentovanou především Akademickou hudební školou Rudolfa Kadlečka, Musik-Bildungs-Anstalt Arthura Könnemanna a spolkovými hudebními školami) a středními školami do jisté míry problematický, neboť k seriózní interpretaci historických faktů máme k dispozici pouze omezené množství odkazů a reflexí.

I přesto lze zobecnit, že se ostravská hudební výchova na obecných a měšťanských školách snažila rozvíjet v intencích modernizačních trendů uplatňujících se v hudební výchově nadregionálního kontextu, ovšem nezapomínajících na primární základ hudební výchovy – lidové písně, což reflektuje článek přibližující dění na Konferenci učitelstva moravskoostravského okresu. Text příspěvku dokonce apeluje na učitele, aby se neomezoval pouze na učební hodiny, ale „i mimo dbá svého úkolu učitelského

<sup>1</sup> STEINMETZ, K., MAZUREK, J., KUSÁK, J., OLŠAROVÁ, P. *Ostrava hudební. Vývoj hudební kultury jednoho města v posledních 160 letech.* Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2014, s. 6. ISBN 978-80-7464-664-5.

<sup>2</sup> GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku.* Praha: Supraphon, 1973, s. 56.

<sup>3</sup> KUSÁK, J.: *Emil Hába. Interregionální průsečíky hudební kultury Moravy a Slezska 20. století.* Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2006, s. 27–28. ISBN 80-7368-188-9.

<sup>4</sup> MAZUREK, J. *Hudební život českých obyvatel Ostravy v období 1880–1918.* Spisy Ostravské univerzity, č. 119. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 1999, s. 39. ISBN 80-7042-142-8.

a zdárného působení vůbec“.<sup>5</sup> Máme tedy doklad o procesu uvědomování si důležitosti role učitele a jeho hudebněvýchovné činnosti i v mimoškolním prostředí.

Z denního tisku je také zřejmé, že ostravské obecné a měšťanské školy spolupracovaly v rámci dobročinných hudebněvýchovných aktivit. Dne 2. a 3. dubna 1910 uspořádal Spolek ku podporování žactva obecných a měšťanských škol v Moravské Ostravě dětskou zpěvohru Krakonoš (text: B. Plumlovská, hudba: B. Vendler), která tak měla poprvé premiéru na Moravě. Do té doby byla úspěšně uváděna v Národním divadle v Praze.<sup>6</sup> Na zmíněných ostravských představeních zpěvohry Krakonoš doprovodil žáky (blíže neurčený) smyčcový orchestr.

Hudební výchova v Ostravě se také realizovala na ostravských středních školách v rámci nepovinného zpěvu. Ve vztahu ke spolkovým hudebním školám (rozvíjejícím odbornou hudební výchovu) můžeme nalézt analogii, a to pedagogické působení absolventů brněnských školských institucí, zvláště žáků Leoše Janáčka. Mazurek upozorňuje na vliv Janáčka a jeho žáků v oblasti hudební výchovy (zpěvu) v ostravském prostředí. Velmi zajímavým faktem je, že ostravská hudební výchova nehledala primárně inspirační zdroje v aktuálních hudebněvýchovných koncepcích (Max Battke, Émile Jaques-Dalcroze), dokonce ji neovlivňovaly ani tehdejší zahraniční hudebněpedagogické trendy.<sup>7</sup>

Gregor sice akcentuje vliv rakouských a německých hudebních pedagogů na profilaci celonárodní hudební výchovy, zvláště konání sjezdů v Berlíně (1903, 1904, 1906, 1908, 1911) a s nimi souvisejících kurzů, v rámci nichž k nám pronikaly moderní impulzy hudebněvýchovné teorie a praxe<sup>8</sup>, ale ve srovnání s výše uvedenými fakty ostravská hudební výchova směřovala jinou cestou – totiž v pojetí ostravské hudební výchovy krystalizovala spíše snaha o sepětí s osobností Janáčka, o navazování na jeho tvůrčí práci v širším slova smyslu. Hudební výchova v Ostravě reflektovala „Janáčkem prosazovanou perfektnost a všestrannost hudební přípravy (včetně uplatnění nejnovějších

především psychologických poznatků), projevující se nejen v hudebněpedagogické, ale i skladatelské, folkloristické a hudebně-kritické činnosti jeho žáků“.<sup>9</sup>

Zahájení institucionální hudební výchovy (v kontextu středních škol se jednalo o nepovinný zpěv) v Ostravě v oblasti ostravského středního školství zařazujeme do roku 1897, kdy se v Ostravě otevřelo matiční reálné gymnázium. Na gymnáziích se vyučoval tzv. nepovinný zpěv, v rámci kterého studenti měli možnost získat zásluhou významných externích vyučujících základní pěvecké, respektive hudební dovednosti. V hudebněvýchovném kontextu středoškolského prostředí se zasloužili o profilaci zkoumaného předmětu Karel Patočka, Eduard Marhula a později také Eduard Bartoníček, Karel Budík, Gabriel Decker.

Z důvodu komparace a komplexnějšího náhledu na zkoumanou problematiku můžeme uvést také bohaté aktivity v oblasti orchestrální hry u německé komunity žijící v Ostravě. Např. v roce 1909 Alois Capello inicioval vznik Orchestru středoškolských studentů (Orchester deutscher Studenten der Ostrauer Mittelschulen).<sup>10</sup> V orchestru zřejmě působili i čeští instrumentalisté.<sup>11</sup> Tuto tezi potvrzuje i zmínka o přihlášení zhruba čtyřiceti studentů místních středních škol do orchestru, který měl zahájit svoji činnost dne 3. října 1909.<sup>12</sup> Na základě uvedených faktů lze tedy usuzovat, že existence studentského orchestru měla zásadní význam pro rozvoj středoškolské hudební výchovy jak českého, tak německého obyvatelstva Ostravy v daném období 1890–1918.

V rámci ostravských středních škol rozvíjela hudebněvýchovnou činnost také škola spolku Dobromila (spolek Dobromila založen v roce 1897).<sup>13</sup> Škola dobročinného spolku Dobromila zorganizovala ve sledovaném období – podobně jako matiční gymnázium – hudební

akademie, večírky a plesy, na kterých účinkovaly studující dívky.

Pro kvalitativní rozvoj hudební výchovy ve sledovaném období 1890–1918, ale také následně v meziválečném a protektorátním období, měly zásadní úlohu učitelské ústavy, které mohly poskytnout adekvátní hudební vzdělání budoucím pedagogům. Učitelské ústavy poskytovaly čtyřleté studium, jejichž kurikulum bylo výrazně orientováno také na hudební přípravu studentů, kteří měli ve výuce možnost seznámit se s aktuálními hudebněpedagogickými a didakticko-metodickými otázkami.

V roce 1904 došlo v Ostravě ke zřízení českého učitelského ústavu, který v následujících letech rozvíjel výraznou hudebněvýchovnou činnost. První zpráva c. k. ústavu na vzdělávání učitelů v Polské Ostravě zdůraznila význam vzniku instituce nejen pro český národ, ale také pro potřeby regionu. „Každý národ a každá země v mocnářství našem má nyní své učitelské ústavy. Trojjazyčné Slezsko dočkalo se svého českého ústavu učitelského po dlouhém usilování a mnohých překážkách na Polské Ostravě.“<sup>14</sup>

Vznik učitelského ústavu můžeme z hlediska dobových potřeb regionální hudební výchovy a aspirací pedagogů (ve vztahu k hudební výchově a hudební pedagogice) považovat za výrazný počín v systému dobového ostravského školství.

## Závěry

Na základě uvedeného historického nástínu hudebněvýchovných aktivit v Ostravě období 1890–1918, podloženého hlubším studiem relevantních archiválií, dobového denního tisku a dalších zdrojů, můžeme uvést několik sumarizačních závěrů.

V období 1890–1918 se v Ostravě rozvíjely hudebněvýchovné aktivity na obecných, měšťanských a středních školách a učitelském ústavu.

Značným problémem zkoumaného období ovšem zůstalo postavení nepovinného zpěvu na středních školách, jehož řešení se přesunulo také do dalších etap historického vývoje hudební výchovy v Ostravě.

Výsledky činnorodé hudebněvýchovné práce na ostravských školách můžeme doložit konáním hudebních akademií, slavností a dalších příležitostných akcí s hudebním programem, které výrazně obohatily hudební život ostravského

<sup>14</sup> První zpráva c. k. ústavu na vzdělávání učitelů v Polské Ostravě za dobu od šk. roku 1905–06 do šk. roku 1908–09, Polská Ostrava 1909.

<sup>5</sup> Ostravský denník, 17. 7. 1905, s. 8.

<sup>6</sup> Ostravské listy, 25.3. 1910, s. 4.

<sup>7</sup> MAZUREK, J. *Hudební život českých obyvatel Ostravy v období 1880–1918*. Spisy Ostravské univerzity, č. 119. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 1999, s. 42. ISBN 80-7042-142-8.

<sup>8</sup> GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973, s. 60.

<sup>9</sup> MAZUREK, J. *Hudební život českých obyvatel Ostravy v období 1880–1918*. Spisy Ostravské univerzity, č. 119. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 1999, s. 42. ISBN 80-7042-142-8.

<sup>10</sup> Blíže STEINMETZ, K., MAZUREK, J., KUBEŠOVÁ, H. *Kapitoly z historie německé hudební kultury v Ostravě 1860–1945. Osobnosti, instituce, reflexe*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2013, s. 89–94. ISBN 978-80-7464-397-7.

<sup>11</sup> MAZUREK, J. *Hudební život českých obyvatel Ostravy v období 1880–1918*. Spisy Ostravské univerzity, č. 119. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 1999, s. 44. ISBN 80-7042-142-8.

<sup>12</sup> CAPELLO, A. Das Studentenorchester. In *Theater – und Musikblätter* 3, 1909–1910, č. 4, s. 57.

<sup>13</sup> Do roku 1930 došlo k několika reorganizacím a změně názvu školy.

obyvatelstva, a doplnily v daném období 1890–1918 skutečně sborové, orchestrální, komorní koncerty, operní, baletní a operetní představení.

Zmíněné akce generované školskými institucemi byly většinou kladně přijímány ostravskou veřejností, jejichž reflexe nalézáme v dobovém denním tisku.

□

#### **Prameny a literatura**

*Ostravské listy* (1910)

*Ostravský denník* (1905)

*Theater – und Musikblätter* (1909–1910)

GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973, 235 s.

KUSÁK, J. *Emil Hába. Interregionální průsečky hudební kultury Moravy a Slezska 20. století*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2006, 160 s. ISBN 80-7368-188-9.

MAZUREK, J. *Hudební život českých obyvatel Ostravy v období 1880–1918*. Spisy Ostravské univerzity, č. 119. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 1999, 85 s. ISBN 80-7042-142-8.

MAZUREK, J., STEINMETZ, K., ADÁMKOVÁ, H., BÁCHOREK, M., KUSÁK, J., NAVRÁTIL, M., NEUWIRTHOVÁ, A., ZEDNÍČKOVÁ, Š. *Ostravská*

*hudební kultura od konce 19. století do současnosti*.

Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, 298 s. ISBN 978-80-7368-776-2.

*První zpráva c. k. ústavu na vzdělávání učitelů v Polské Ostravě za dobu od šk. roku 1905–06 do šk. roku 1908–09*, Polská Ostrava 1909.

STEINMETZ, K., MAZUREK, J., KUBEŠOVÁ, H. *Kapitoly z historie německé hudební kultury v Ostravě 1860–1945. Osobnosti, instituce, reflexe*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2013, 137 s. ISBN 978-80-7464-397-7.

STEINMETZ, K., MAZUREK, J., KUSÁK, J., OLŠAROVÁ, P. *Ostrava hudební. Vývoj hudební kultury jednoho města v posledních 160 letech*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2014, 260 s. ISBN 978-80-7464-664-5.

## **FLEXE PROJEKTŮ ZAMĚŘENÝCH NA KOMPONOVÁNÍ DĚTÍ V HUDEBNÍ PUBLICISTICE NĚMECKY MLUVÍCÍCH ZEMÍ V 50. A 60. LETECH 20. STOLETÍ<sup>1</sup> – 1. ČÁST**

Gabriela Coufalová

**Anotace:** Předkládaný text přibližuje projekty týkající se kreativních činností dětí a elementárního komponování v rámci hudební výchovy realizované v německy mluvících zemích, a to z pohledu jejich reflexe v dobovém odborném hudebním tisku 50. a 60. let 20. století.

**Klíčová slova:** kreativita, elementární komponování, hudební periodika, německy mluvící země.

Témata rozvíjení kreativity dětí, elementární komponování, nazývané dnes také *composing in the classroom*, záměrně uspořádávání zvuků do vlastních dětských kompozic, a to vše v rámci běžné výuky hudební výchovy ve všeobecně vzdělávacích institucích, bylo v hudebních periodikách v bývalém Československu v období 50. let 20. století zmiňováno spíše okrajově,<sup>2</sup> podobně jako v tisku zahraničním. Již od období 60. let 20. století však považuje zahraniční hudební publicistika toto téma za natolik naléhavé, že se počet publikovaných textů k tématu rozvíjení kreativity a elementárního komponování postupně zvyšuje, až v následujících dekádách ně-

kolika násobně převyší československou produkci.

Předkládaný text by měl přiblížit projekty týkající se kreativních činností dětí realizované v německy mluvících zemích, a to z pohledu jejich reflexe v dobovém odborném hudebním tisku. V německy mluvících zemích, tedy v Německu, Rakousku a Švýcarsku, vychází i v období 50. a 60. let 20. století poměrně velké množství hudebních periodik, z nichž byly pro rešerše k tématu rozvíjení hudební kreativity a komponování dětí ve třídách vybrány následující: z bývalé Německé spolkové republiky to jsou: *Musik im Unterricht* (Mainz: Schott, 1956–1968), *Musik und Bildung* (Mainz: Schott's B. Söhne, 1969), *Die Musikforschung* (Kassel: Bärenreiter, 1948–1969), *Neue Zeitschrift für Musik* (Mainz: Schott, 1960–1969). Z časopisů vycházejících na území bývalé Německé demokratické republiky byla rešeršována následující periodika: *Musik und Gesellschaft* (Berlín: Henschelverlag, 1951–1969), *Musik in der Schule: Zeitschrift für Theorie und Praxis des Musikunterrichts* (Berlín: Volk und Wissen, 1950–1969). Z rakouských časopisů vybíráme časopis *Musikerziehung* (Víděň: Österreichischer Bundesverlag, 1947–1969), *Österreichische Musikzeitschrift* (Víděň: H. Bauer-Verlag, 1946–1969), *Studien zur*

*Musikwissenschaft* (Víděň: Breitkopf und Härtel, 1945–1969) a *Orff-Schulwerk-Informationen* (Salzburg: Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg, 1965–1969). Z území Švýcarska pak zmiňujeme alespoň časopis *Dissonanz. Die neue schweizerische Musikzeitschrift. / Dissonance. La nouvelle revue musicale suisse*. *Dissonance*, jehož texty se však vybraného tématu ve stanoveném období nedotkly.

### **50. léta: Zpěv lidových písní – instrumentální činnosti – snahy o „tvůrivé dítě“**

Témata článků k hudební výchově jako by se za posledních více než 60 let změnila jen málo. První číslo rakouského časopisu *Musikerziehung* z roku 1950 uveřejňuje text Maxe Haagera s apelem hned v titulu „*Musikerziehung tut not!*“ – tedy „*Hudební výchova v nouzi!*“. „*Das erste, die Geburt schöpferischer Menschen ist, soweit sich dies heute beurteilen läßt, unserem Zutun entzogen.*“<sup>3</sup> Ve stejném čísle tohoto časopisu se v textu „*Jede Musikerziehung sei*

<sup>1</sup> Předkládaná studie je zkrácenou verzí textu pro publikaci *Hudební pedagogika jinak*, která bude vydána v roce 2016 jako jeden z výstupů projektu GAČR *Výzkum post-indeterministických kompozičních metod: komponování v hudebních animačních programech a v hudební výchově* (r. č. 408/09/0121).

<sup>2</sup> Viz dvoudílnou studii Jaromíra Synka, která sleduje stejné téma se zaměřením na projekty reflektované v tehdejším českosloveném odborném tisku:

SYNEK, J. *Komponování ve třídách – reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v české hudební publicistice od 50. let 20. století – 1. díl*. In *Opus musicum*, roč. 43/2011, č. 3, s. 46–57. ISSN 00862-8505. SYNEK, J. *Komponování ve třídách – reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v české hudební publicistice od 50. let 20. století – 2. díl*. In *Opus musicum*, roč. 43/2011, č. 4, s. 44–53. ISSN 00862-8505.

<sup>3</sup> HAAGER, M. *Musikerziehung tut not! In Musikerziehung*, 1950/1951, s. 23–26; s. 23. („*Pokud to mohu dnes posoudit, pak je to nejdůležitější, tedy zrození tvořivého člověka, našemu počínání vzdáno.*“) (překlady všech následujících německých citací pochází od autorky článku)

allumfassend!<sup>4</sup> věnuje Heinrich Jacobs složkám hudební výchovy, za jejíž nedílnou součást považuje improvizaci cvičení: „In jeder Musikerziehungsstunde soll der Schüler ausgiebig und gründlich sein Instrument, sein Fach lernen; aber auch muß er sich planmäßig mit allgemeiner Musiklehre, Harmonielehre, Musikgeschichte, Gehörbildung, Formenlehre beschäftigen. Improvisationsübungen und Liedbegleitung müssen genau so gut betrieben werden wie Volkslied-Singen und Partiturlernen.“<sup>5</sup> Autoři se v tomto období sice rádi zmiňují o kreativitě a improvizaci, většinou se zde ale nevyskytují žádné další podrobnosti, jak tyto rozvíjet. Fantazii a prožitky v hudební improvizaci zdůrazňuje ve svém textu Anna Lechner: „Ebenso wie das Kind die Elemente des sprachlichen Ausdrucks durch Selbstschaffen im freien Aufsatz kennen lernt, ebenso wie wir im Zeichenunterricht nicht mehr das Abzeichnen, sondern die gestaltenden Kräfte des Kindes zum Ausgangspunkt des Bildungserfolges machen, so dringt das Kind durch selbstständiges Umgehen mit den tonalen und rhythmischen Elementen tiefer in den Sinn der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten ein.“<sup>6</sup> Pomocí těchto improvizacních cvičení rozvíjíme „[...] eine musikalische Grundkraft des Kindes, die musikalische Phantasie. Wir wollen durch die 'Erziehung zum Ausdruck' die 'Erziehung zum eigenen Erleben' fördern“.<sup>7</sup> Autorka tedy uznává důležitost zážitku a improvizace, zároveň je však rozhodně skeptická k výsledkům této činnosti: „Auf keinen Fall wird in den Kindern das Gefühl geweckt, daß sie komponieren können, so wie es niemandem einfallen wird, dem freien Aufsatz eine literarische Bedeutung beizumessen oder die Kinderzeichnung als Gemälde zu betrachten. Es wäre auch ein Fehlurteil, dieses

<sup>4</sup> „Každá hodina hudební výchovy nechtí je komplexní!“

<sup>5</sup> JACOBS, H. Jede Musikerziehung sei allumfassend! In *Musikerziehung*, 1950/1951, s. 52–63; s. 52. („V každé hodině hudební výchovy se má žák řádně učit hře na svůj nástroj i celém oboru; musí se ale také plánovitě zabývat hudební teorií, harmonií, dějinami hudby, intonací a sluchovou analýzou a naukou o hudebních formách. Improvizacní cvičení a doprovody lidových písní se musí pěstovat stejně tak jako zpěv lidových písní či čtení partitury.“)

<sup>6</sup> LECHNER, A. Musikpädagogik im Rahmen heutiger Erziehungsprobleme der Pflichtschule, In *Musikerziehung*, 1953/1954, s. 308–313; s. 309. („Stejně jako se dítě seznamuje s elementy jazykového projevu prostřednictvím psaní vlastních volných textů, stejně jako v kreslení považujeme za vzdělávací úspěch, když dítě opouští obkreslování a začne samostatně tvořit, právě tak proniká dítě pomocí samostatného zacházení s tonálními a rytmickými elementy hlouběji do smyslu hudebních výrazových možností.“)

<sup>7</sup> Ibid; s. 309. („[...] hudební fantazii jako základní hudební schopnost dítěte. Chceme prostřednictvím 'výchovy k vlastnímu vyjádření' podpořit 'výchovu k vlastnímu prožitku'.“)

*Improvisieren als 'Inspiration' anzusehen, es ist vielmehr die Abwandlung einer tonalen Erinnerung, wie wir sie auch im Volkslied finden.*<sup>8</sup> Dále autorka zdůrazňuje základní princip, který by měla hudební výchova respektovat – tedy nutnost postupovat od hudebního zážitku k poznání, jelikož ve středu zájmu hudební výchovy „[...] steht nicht die Musiktheorie, sondern die gestaltende Kraft des Kindes.“<sup>9</sup>

Německá periodika 50. let se k našemu tématu prakticky vůbec nevyjadřují.

## 60. léta: Západ ve znamení Schulwerku a prvních kreativních projektů pod ostrou kritikou hudebních periodik Východu

Období 60. let 20. století se vyznačuje velkým množstvím zpráv týkajících se Carla Orffa, jeho *Schulwerku* a metod využívaných zejména v improvizacních cvičeních v rámci instrumentálních činností dětí různého věku.<sup>10</sup> V oblasti kreativních činností a elementárního komponování můžeme pozorovat alespoň některé „náznaky“. Východoberlínský časopis *Musik und Gesellschaft* se nejvíce věnuje souhrnným zprávám o stavu hudební výchovy v NDR, v nichž se vyskytují občasně zmínky o nedostatečnosti výuky v oblasti improvizace a kompozice. Nejedná se však většinou o komponování samotných dětí, nýbrž např. o spolupráci skladatelů s hudebními školami, pro něž jsou komponovány nové skladby. Ty mají zajímavé obsazení a při jejich následné realizaci spolupracují skladatelé, pedagogové i žáci, kteří si „[...] im persönlichen

<sup>8</sup> Ibid; s. 309. („V žádném případě bychom v dětech neměli probouzet pocit, že umí komponovat, stejně tak jako nikoho nenapadne přisuzovat zvláštní literární význam slohové práci nebo posuzovat jako uměleckou malbu dětský obrázek. Bylo by chybné považovat toto improvizování za 'invenční', je to spíše jakési obměňování tonální vzpomínky, jak to známe např. z lidové písně.“)

<sup>9</sup> Ibid; s. 312. („[...] není hudební teorie, nýbrž tvořivá schopnost dítěte.“)

<sup>10</sup> Např. v textech v periodikách ze SRN: WERDIN, E. Betrachtungen über japanische Musikerziehung. In *Musik im Unterricht*, 1966, Heft 4, s. 132–136.

Lehrgänge für Orff-Instrumentarium. In *Musik im Unterricht*, 1966, Heft 5, s. 180.

SCHWEIZER, G. Studententage der Frankfurter Schulmusikabteilung in Rüdeshheim. In *Musik im Unterricht*, 1965, Heft 1, s. 27–28.

Texty v rakouských časopisech: KORDA, V. Der Musikunterricht in der Mittelschule – Unterrichtsmittel und Lehrbehelfe. In *Musikerziehung*, 1960/1961, s. 137–139.

POŠ, V. Das Orff-Schulwerk in der ČSSR. In *Musik und Bildung*, November 1969, s. 492–496.

Orffově „Schulwerku“ je také věnován celý sešit 9 časopisu *Österreichische Musikzeitschrift* z roku 1962, kde je kromě aktuálních textů zveřejněn také seznam článků týkajících se tohoto tématu uveřejněných v letech 1949–1961.

oder brieflichen Gedankenaustausch mit den Komponisten über die neu entstandenen Werke [...] sprechen“.<sup>11</sup> To může být zajímavou zkušeností i inspirací pro skladatele i děti, stále se však jedná „pouze“ o interpretaci skladatelem vytvořené kompozice, nikoliv o samostatnou tvořivou kompoziční činnost dětí. První „zárodky“ tohoto projektu se datují již do roku 1958, kdy Johannes Paul Thilman „[...] mit seinem 'Lichtenberger Konzert' den Startschuß für eine enge Zusammenarbeit zwischen den Komponisten und der Musikschule Berlin-Lichtenberg abgegeben hatte“.<sup>12</sup> Během dalších let se projektu účastní další členové *Verband der Deutschen Komponisten*<sup>13</sup> se svými kompozicemi.<sup>14</sup>

Zapojení skladatele do výukového procesu je v této době považováno spíše za raritu, jak naznačuje text Hanse Hansky „Wie kommt ein Komponist überhaupt zu einer Schule?“ pro východoněmecký časopis *Musik und Gesellschaft*.<sup>15</sup> Na příkladu Joachima Werzlaua je zde líčena spíše aktivní práce ve vznikající skladbou, která se stává základem pro výuku hudební teorie nejenom ve třídě, ale také pro ostatní učitele a dokonce i rodiče, je nacvičována sborově i v rámci instrumentálních činností. Ačkoliv se jedná o velmi tendenční text, který glorifikuje socialistické školství, a píseň sama údajně vzniká na základě prosby dětí o novou pionýrskou píseň, nelze samotnému učiteli/skladateli upřít moderní přístup k výuce hudební výchovy a snahu aktivizovat všechny zúčastněné. Důležitost osobnosti skladatele při zapojování dětí do tvořivých procesů v rámci hudební výchovy zdůrazňuje mj. také Werner Felix v textu *Erziehung zur Musik*: „Aber nicht nur die Musikerzieher [...] tragen die Verantwortung für die musische Bildung des Volkes, auch die Tätigkeit der Interpreten, besonders aber die schöpferische Tätigkeit der Komponisten hat

<sup>11</sup> STEINBECK, K. Komponist und Volksmusikschule – Weitere Ergebnisse der Zusammenarbeit. In *Musik und Gesellschaft*, 1960, s. 163–164; s. 163. („[...] v osobním či písemném kontaktu vyměňují se skladateli své názory na nově vznikající díla.“)

<sup>12</sup> Ibid; s. 728. („[...] odstartoval svým lichtenbergským koncertem spolupráci mezi skladateli a hudební školou v Berlíně-Lichtenbergu.“)

<sup>13</sup> Svaz německých skladatelů.

<sup>14</sup> Například Kurt Schwaen (*Eine kleine Abendkantate für Frauenchor, Streicher und Blockflöten; Reisequintett für Pioniere*) či Herbert Kirmße (*Übungsstücke für zwei Trompeten*). Podle STEINBECK, K. *Komponist und Musikschule*. In *Musik und Gesellschaft*, 1962, s. 728–729; s. 728.

<sup>15</sup> HANSKA, H. Das Lied der „34“ – Ein Komponist als Lehrer. In *Musik und Gesellschaft*, 1962, s. 559–562; s. 559. („Jak se vlastně dostane skladatel do školy?“)



ihren pädagogischen Aspekt, dem wir große Bedeutung beizumessen haben.“<sup>16</sup>

Bez povšimnutí odborného hudebního tisku nemohou samozřejmě zůstat konference ISME – o té v pořadí čtvrté, konané ve Vídni v roce 1962, informuje Elisabeth Toncourt-Schaeftlein v rakouském časopise *Musikerziehung*. K nejzajímavější částem patří zmínka o konaném čtyřhodinovém kurzu *Improvisation in der Musikerziehung*<sup>17</sup> prof. Bresgena ze salzburského Mozarteu: „Es handelt sich dabei nicht um Improvisation im strengen Wortsinn, denn die kann nur individuell sein, sondern darum, daß das Schöpferische in jedem Menschen da ist – vor allem im Jugendlichen – und sich betätigen will“<sup>18</sup> A dále autorka pokračuje: „Und nun wurden verschiedene

<sup>16</sup> FELIX, W. Erziehung zur Musik. In *Musik und Gesellschaft*, 1964, s. 659–663; s. 663. („Ale nejenom hudební pedagogové nesou zodpovědnost za muzické vzdělání celého národa, nýbrž také interpreti a zvláště pak tvořivá činnost skladatelů má svůj pedagogický aspekt, jemuž přikládáme velký význam.“)

<sup>17</sup> Improvizace v hudební výchově

<sup>18</sup> TONCOURT-SCHAEFTLEIN, E. Gedanken einer Musikerzieherin zur Veranstaltungen der IV. Konferenz der ISME in Wien (I). In *Musikerziehung*, 1961/1962, s. 189–193; s. 190. („Nejedná se přitom o improvizaci v přesném významu tohoto slova, neboť ta by musela být pouze individuální, nýbrž o to, že ono 'tvořivé' je přítomno v každém člověku – a především v mladém – a chce se projevit.“)

solcher Improvisationswege – aufgezeigt: im Rhythmischen stark vom Sprachrhythmus ausgehend, im Melodischen der Sprachmelodie, aber auch dem Sinngehalt des Textes folgend, im Harmonischen vom Dudelsack zu schweifenden Begleitstimmen, aber auch ganzen Akkordverschiebungen, wie sie in den alpenländischen Jodlern vorkommen, weiterführend.“<sup>19</sup> Podobný kurz s použitím Orffova instrumentáče pak v rámci konference proběhl také za řízení prof. Dr. Egona Krause, který „[...] bei dieser Vorführung in erster Linie das Formempfinden zu wecken versucht: er selbst stellte die musikalische Frage, die Kinder antworteten. [...] Dies ist alles sehr positiv und für Menschen, die das noch nie gehört oder selbst versucht haben, verblüffend.“<sup>20</sup>

Jak se dozvídáme z textu Wilhelma Kellera pro rakouský časopis *Musikerziehung* z roku 1964/1965, obsahují osnovy pro předmět

<sup>19</sup> Ibid; s. 190. („A nyní byly odhaleny různé způsoby improvizace: v oblasti rytmu vycházejí zejména z rytmu lidské řeči, v oblasti melodie z melodie řeči, ale také z obsahu textu, v oblasti harmonie od dudáckých kvint k jednoduchému doprovodu, nebo k posunům celých akordů, jak je známe z alpského jódlování.“)

<sup>20</sup> Ibid; s. 192. („[...] se při své prezentaci pokouší probudit 'cit' pro hudební formu: pracuje s principem hudební otázky, na níž děti odpovídají. [...] Vše je velmi pozitivní a pro všechny, kdo něco takového dosud neslyšeli, velmi překvapující.“)

hudební výchova pouze obecné formulace týkající se hudební výchovy. Autor sám zde v oblasti „vytváření hudby“ požaduje, aby každý žák sám složil jednoduchou jednoduchou melodii; „[...] wenn jeder Schüler pro Schuljahr nur eine Melodie produzierte, ergäbe sich bei einer Klassenfrequenz von 30 Schülern am Ende einer achtjährigen Schulzeit eine Liedersammlung von 240 Liedern pro Klasse.“<sup>21</sup> Také zdůrazňuje, že by měl být každý žák schopný nejenom samostatné improvizace (např. mezihry v rytmickém rondu v jasné struktuře předvětí–závětí), nýbrž by se měl aktivně účastnit také skupinových instrumentálních improvizací, kde hraje celá skupina střídána sólisty na principu koncerta grossa.<sup>22</sup>

□

<sup>21</sup> KELLER, W. Das musikalische Bildungsziel der Höheren Schule. In *Musikerziehung*, 1964/1965, s. 67–70; s. 68. („[...] pokud vyprodukuje každý žák i jen j e d n u melodii ročně, mohlo by vzniknout při počtu 30 žáků ve třídě na konci jejich 8-leté školní docházky písňová sbírka o počtu 240 písní.“)

<sup>22</sup> Ibid; s. 68.

## POTŘEBA ROZVOJE HUDEBNÍHO VZDĚLÁVÁNÍ ŽÁKŮ SE SPECIÁLNÍMI VZDĚLÁVACÍMI POTŘEBAMI JAKO REAKCE NA INKLUZIVNÍ TRENDY

Jiří Kantor

**Anotace:** Vzhledem k silícím inkluzivním tendencím lze v následujících letech očekávat vzrůstající společenskou poptávku po realizaci hudebního vzdělávání žáků se speciálními vzdělávacími potřebami. Cílem tohoto příspěvku je představit některé zdroje, které u nás mohou podnítit rozvoj dané oblasti a pomoci systematizovat východiska pro konceptualizaci budoucích výzkumných šetření. Příspěvek prezentuje příklady hudebně pedagogických koncepcí, které jsou v České republice známé a u kterých byla dokumentována efektivita jejich aplikace u žáků se speciálními vzdělávacími potřebami. Dále se zabývá problematikou výzkumu účinných metodických strategií a postupů a nabízí některá doporučení pro tvorbu teorie a její aplikace v praxi.

**Klíčová slova:** speciální vzdělávací potřeby, speciální hudební výchova, hra na nástroj.

### 1. Úvod

Žáci se speciálními vzdělávacími potřebami (dále SVP) mají přirozenou potřebu i právo participovat na hudebním vzdělávání. Někteří žáci se SVP jsou dokonce schopni v budoucnosti pracovat jako profesionální hudebníci, umělci nebo učitelé a přispívat takto společnosti, ve které žijí. Formy a možnosti hudebního vzdělávání se odvíjí od legislativních systémů jednotlivých

zemí, typický je však postupný přechod k inkluzivním formám vzdělávání a participaci žáků se speciálními vzdělávacími potřebami v běžném vzdělávacím proudu (Adamek, Darrow, 2010).

Významnou součástí hudebního vzdělávání je výuka ve hře na nástroj. V této oblasti je však situace v České republice (dále ČR) stále poměrně neuspokojivá. Jako podstatný problém se ukazuje nedostatečná odbornost učitelů a absence specializovaných metodik

(Šteffková, 2015). Z některých studií vyplývá, že tento problém je jedním z hlavních zdrojů exkluze žáků se SVP také v zahraničních zemích, např. v USA (Martiros, 2012), kde je však nabídka vzdělávacích příležitostí pro tyto žáky mnohem širší než u nás.

Výjimku z populace osob se SVP představují osoby se zrakovým postižením – hudební vzdělávání těchto žáků má v ČR dlouhodobou tradici, jak je patrné z mnoha teoretických i metodických

materiálů (jedním z mnoha příkladů je stať Josefa Smýkala *Zvláštnosti a metody rozvoje hudebních schopností nevidomých dětí*, která vyšla jako příloha Defektologických listů roku 1978).

V tomto příspěvku budou stručně představeny vybrané hudební vzdělávací koncepce, které považujeme za jeden z potenciálních zdrojů pro rozvoj výuky hry na hudební nástroje a hudební vzdělávání žáků se SVP. Při výběru hudebně pedagogických koncepcí byla sledována dvě základní kritéria:

- jedná se o hudební vzdělávací koncepcce, u kterých je v literatuře dokumentována efektivita jejich aplikace u žáků se SVP – díky splnění tohoto kritéria je možné očekávat praktickou upotřebitelnost analyzovaných zkušeností směrem ke skupině žáků se SVP;
- jedná se o koncepcce, které nejsou zcela cizí v našem kulturním prostředí – díky splnění tohoto kritéria je možné zajistit, že se případný přenos příkladů dobré praxe může díť na základě zkušeností jednotlivých učitelů, nikoliv pouze teoreticky.

## 2. Prezentace jednotlivých hudebně pedagogických koncepcí

K metodikám, které výrazně ovlivnily domácí výuku, patří hudebně pedagogická koncepce **Orffův Schulwerk**, která je u nás známá díky adaptaci na české kulturní prostředí z konce šedesátých let od Ilji Hurníka a Petra Ebena (1969) a také díky propagační práci České Orffovy společnosti. Metodika Orffova Schulwerku se objevuje prakticky jako ojedinělý teoretický koncept ve starších domácích publikacích zaměřených na speciální hudební výchovu (např. Valenta, Krejčířová, 1997), je tedy dobře známý. Přínos Orffova Schulwerku pro rozvoj hudebnosti žáků se SVP spočívá v důrazu na rytmickou složku hudby, ve spojení hudby s pohybem, v improvizacích na rytmické, jednoduše ovladatelné nástroje atd. S Orffovým Schulwerkem úzce souvisí muzikoterapeutický model *Orffova muzikoterapie*, jejíž zakladatelkou je Gertrude Orff. V rámci tohoto modelu se využívají strategie facilitující hru na nástroj i u žáků s těžkým stupněm SVP, např. technika responzivní interakce.

Hudebně pedagogická koncepce **Shinichio Suzukio** (Suzuki, 1983) je další z metod, které jsou u nás známé. Obdobně jako Orffův Schulwerk nevznikla tato metoda primárně pro žáky se SVP, ale byla u nich úspěšně aplikována. V případě Suzukio

metody výuky hry na housle se jednalo o žáky s tělesným a zrakovým postižením. Metoda je vytvořena tak, že umožňuje výuku již u velmi malých dětí – začíná se od receptivních programů, postupně se přechází k aktivní hře na nástroj, vyučuje se prostřednictvím imitace, čtení not se nechává až na pozdější dobu atd. Právě tyto charakteristiky metody jsou velmi vstřícné vůči metodickým zvláštnostem výuky žáků se SVP.

Na základě hudebně-pedagogické koncepce Zoltána Kodályho vznikla na konci 50. let 20. století americká metodika s názvem **Vzdělávání prostřednictvím hudby** (Education Through Music, dále ETM). Její autorkou je Mary Helen Richardson. Ta musela modifikovat hudební materiál (z původního maďarského kulturního prostředí na americkou folkovou scénu). Do ETM byly zapracovány také poznámky samotného Kodályho. Před složitými úkoly (např. učení not) se Richardson snažila žáky vést ke společnému zpěvu, poslechu hudby a posilovala jejich motivaci pomocí hudebních her (Bennett, 1987). Ukázkou specifických postupů v ETM jsou adaptace Kodályho imitačních technik, tzv. *signály rukou*. Jedná se o charakteristické pohyby prstů, otáčení zápěstí a jiná cvičení na posílení extenze a flexe. Tyto signály vnášejí do společné hudební zkušenosti vizuální a kinetický prvek, který se využívá např. při práci s dětmi se sluchovým nebo s tělesným postižením. Pro děti, jejichž motorické postižení znemožňuje užívat signály rukou, byly vytvořeny signály paží (Lathom, 1974).

Pro hudební vzdělávání žáků se SVP se používá také **Dalcroseho hudebně pedagogická koncepce** (Peters, 2000), která vychází z úzkého spojení hudby a pohybu. Zajímavostí je, že sám Dalcrose vyučoval hudbu nevidomé studenty v Barceloně. Vytvořil speciální eurytmická cvičení pro pomoc lidem se zrakovým postižením, která vedla k rozvoji prostorové orientace, prohloubení dotykového vnímání, uvědomění si hranic vlastního těla a především ke zvýšení a rozvoji sluchových dovedností. Již na počátku 20. století se používala ve speciálních zařízeních některá eurytmická cvičení při práci s lidmi se zrakovým, sluchovým, mentálním i tělesným postižením (Mihule, Kovařík, 1989).

V Německu je rozšířená **metodika Wernera Probsta**, který prostřednictvím poznatků pedagogů v 90. letech 20. století zkoumal možnosti výuky hry na nástroj u žáků se SVP. Cílem bylo připravit žáky na výuku v běžných hudebních školách, k čemuž se využívaly dvouleté vzdělávací moduly. Kromě výuky hry dle notové

předlohy využíval Probst také výuku podle nehupební grafické předlohy, hru z paměti a improvizovanou hru v rámci vymezených tónů (Probst, 1991). Doplnkovou metodou pro individuální výuku je skupinová hra na nástroj, která nabízí možnosti společného muzicírování žáků intaktních i žáků se SVP. Metodu Wernera Probsta a její aplikace popisuje Štefková (2015).

Mezinárodně se stala známá také publikace **Therapy in Music for Handicapped Child** (Nordoff, Robbins, 2004), která byla původně vydána roku 1971 (v roce 1973 vyšla s předmluvou Benjamina Brittena). Autoři, známí jako zakladatelé muzikoterapeutického modelu *Kreativní muzikoterapie*, v ní na základě své praxe popsali rozmanité hudební aktivity a jejich modifikace pro žáky se SVP. Obsáhle část se věnuje také metodickým postupům hry na hudební nástroje a přesahům hudebního vzdělávání do oblasti edukační, stimulační, psychoterapeutické atd.

Ačkoliv mnohaletá práce Nordoffa a Robbinse se týkala primárně klinické oblasti, základ jejich metodiky je úzce spojen oblastí hudebně pedagogickou. Autoři popsali koncept tzv. *hudebního dítěte*, jehož aktivizace je základem participace žáků na aktivních hudebních činnostech (improvizačních i interpretačních), a to včetně žáků s těžkým stupněm SVP (Nordoff, Robbins, 1980). Práce Nordoffa a Robbinse významně ovlivnila českou muzikoterapeutickou scénu, částečně díky několika osobním návštěvám Cliva Robbinse v Praze.

Metodickou podporu učitelů v ČR umožnil bezesporu moderní projekt **Slyšet jinak**, který navázal na koncepcce britsko-německého projektu *Response* a rakouského *Klangnetze*. Vzhledem ke speciálním vzdělávacím potřebám žáků je v tomto projektu důležitých několik charakteristik – posun k osobní hudební kultuře žáků a jejímu rozvoji, akcentace interindividuálních specifík osobnosti žáka při vytváření hudby, široký koncepční rámec pro rozvoj kreativity, využití postupů pro elementární komponování (Kopecský, Synek, Zouhar, 2014), netradiční hudební nástroje, včetně předmětů denní potřeby (Coufalová, Medek, Synek, 2013). Domácí zkušenosti s aplikací této koncepce u žáků se SVP popisuje sborník z konference *Slyšet jinak '03* (Zouhar, Medek, Synek, 2003).

## 3. Doporučení pro rozvoj hudebního vzdělávání žáků se speciálními vzdělávacími potřebami v České republice

Jednotlivé pedagogické koncepce, které byly představeny v předchozí části, vytvářejí

teoretický rámec pro opodstatnění přístupu učitele k žákovi se SVP a nabízejí rozmanité metodické strategie a postupy pro realizaci výukových situací. Při srovnání jednotlivých metodik lze vidět, že tyto postupy jsou v některých případech obdobné, zatímco v jiných případech se lze setkat s originálními příklady. Právě toto srovnání napříč různými hudebně pedagogickými koncepcemi považujeme za užitečnou možnost pro tvorbu teoretického zázemí v oblasti hudebního vzdělávání žáků se SVP.

Jak ukazují zahraniční příspěvky a publikace z této oblasti, hlavní pozornost výzkumníků již nespočívá v popisu jednotlivých pedagogických koncepcí, ale ve výzkumu účinných strategií a postupů, které jsou opodstatněné z hlediska cílů výuky, speciálních potřeb žáka a dalších faktorů determinujících edukační situaci (Hammel, Hourigan, 2011). Taktéž je podstatná kongruence edukační teorie s filosofií a hodnotami jednotlivých vzdělávacích systémů (v případě žáků se SVP jde především o akcentaci inkluzivní podoby vzdělávání a jejich východisek).

Z hlediska výzkumu účinných strategií a metodických postupů se v zahraniční literatuře objevují např. témata týkající se modifikace notačních systémů (McCord a Fitzgerald, 2006), fyzické přístupnosti a úpravy nástrojů pro žáky se SVP (např. Darrow, 2012), využití moderních technologií (Magee et al., 2014), evaluace vzdělávacích programů atd. Tato (a samozřejmě další témata) představují potenciální oblasti pro výzkum, který by byl užitečný také v domácích podmínkách. Vlastní výzkum účinných strategií a postupů v hudebním vzdělávání žáků se SVP je však v ČR málo rozvinutý.

Při předběžné analýze hudebně vzdělávacích koncepcí v předchozí části byly identifikovány některé okruhy, které z hlediska výuky hry na nástroj u žáků se SVP považujeme za vhodné pro hlubší analýzu. Ta by mohla přinést systematizaci komplexnější a logicky uspořádané teorie pro budoucí vývoj metodických postupů. Tyto okruhy jsou následující:

- úpravy hudebního materiálu vzhledem k funkčním omezením žáků se SVP;
- modifikace notačních systémů z hlediska kódování, abstrakce, symbolizace atd.;
- úpravy přístupnosti hudebních nástrojů, využití počítačové techniky a moderních technologií vzhledem ke specifickým potřebám žáků;
- analýza možností využití různých forem vzdělávání (individuální, skupinová výuka, hra v souborech atd.) a modifikace

obsahu vzdělávání vzhledem ke speciálním potřebám (identifikace smysluplných edukačních cílů a modifikace kurikula);

- analýza úpravy techniky hry na nástroj a sdělování instrukcí žákovi;
- organizace vyučovacích hodin a využití rozmanitých her a cvičení pro motivaci žáka, pro rozvoj dílčích hudebních schopností (např. reprodukce rytmických figur) atd.;
- způsoby evaluace výuky žáků se SVP.

Domníváme se, že některé odpovědi na tato témata mohou spočívat právě v analýze metodických postupů hudebně pedagogických koncepcí představených v předchozí části. Další možnosti, které by přispěly k tvorbě teorie založené na saturovaných datech, představuje popis příkladů dobré praxe, realizace rešeršních prací na základě analýzy zahraniční literatury a výzkumných studií, popř. přímo realizace výzkumných šetření na daná témata. Získané závěry by mohly pomoci vytvořit dostatečnou databázi dat, na základě které by mohly být koncipovány hypotézy pro další výzkum. Tyto aktivity lze realizovat např. v rámci projektů zaměřených na podporu inkluze, které jsou v současné době koncipovány na vysokoškolských pracovištích.

#### 4. Závěr

Hudební vzdělávání žáků se SVP představuje v ČR oblast, které je zapotřebí věnovat velkou pozornost z důvodů společenské naléhavosti, ale také vzhledem k mezinárodním úmluvám, které ČR zavazují k rozvoji inkluzivního vzdělávacího prostředí a k umožnění přístupu k hudebnímu vzdělávání pro žáky s různými stupni SVP. V oblasti speciální hudební výchovy se jeví jako nejproblematictější výuka hry na hudební nástroje, ve které se čeští žáci se SVP setkávají patrně s největším deficitem vzdělávacích příležitostí. Možnost pro aktuální rozvoj této oblasti spatřujeme v identifikaci účinných strategií a metodických postupů. Na základě závěrů tohoto příspěvku konstatujeme, že potenciál pro další analýzy se nachází v oblasti vybraných hudebně pedagogických koncepcí a popisujeme témata, která by mohla pomoci konceptualizovat cíle pro tyto analýzy. Taktéž jsou zde uvedeny další možnosti pro rozvoje teorie, které se mohou stát východisky pro rozšíření nabídky vzdělávání učitelů v praxi i studentů v pregraduálních vysokoškolských programech.

Příspěvek byl vytvořen v rámci projektu IGA\_PdF\_2015\_020 „Netradiční pohledy na kvalitu života osob se specifickými potřebami“.

□

#### Literatura:

- ADAMEK, M., S., DARROW, A., A. *Music in Special Education*. 2.vyd. Silver Spring: AMTA, 2010. ISBN 13: 978-1-884914-26-3.
- BENNETT, P. (1987). From Hungary to America: The Evolutions of Education through Music. In *Music Educators Journal*. 74 (1), 36–60. ISSN 0027-4321.
- COUFALOVÁ, G., MEDEK, I., SYNEK, J. *Hudební nástroje jinak: netradiční využití tradičních hudebních nástrojů a vytváření jednoduchých hudebních nástrojů*. 1.vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013. ISBN 978-80-7460-037-1.
- DARROW, A., A. (2012). Adaptive Instruments for Students with Physical Disabilities. In *General Music Today*. 25 (2), 44–46. ISSN 1048-3713.
- HAMMEL, A., HOURIGAN, R. *Teaching Music to Students with Special Needs*. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-539541-9.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola. II, Pentatonika*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1969.
- KOPECKÝ, J., SYNEK, J., ZOUHAR, V. *Hudební hry jinak: hry se zvuky a elementární komponování: [slyšet jinak]*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. ISBN 978-80-7460-066-1.
- LATHOM, W. (1974) Application of Kodály Concepts in Music Therapy. In *Journal of Music Therapy*. 11 (1), 13–20.
- MAGEE, W. L. et al. *Music Technology in Therapeutic and Health Settings*. 1.vyd. London: Jessica Kingsley Publishers, 2014. ISBN 978-1-84905-273-3.
- MARTIROS, M. *The Perceptions of Piano Teachers Regarding the Inclusion of Children with Disabilities in the Piano Studio*. Madison, 2012. Disertační práce. The University of Wisconsin – Madison.
- MCCORD, K., FITZGERALD, M. (2006). Children with disabilities playing musical instruments. *Music Educators Journal*, 92(4), 46–52. ISSN 0027-4321.
- MIHULE, J., KOVAŘÍK, V. *Hudební výchova 2 – hudba a její svět*. 1.vyd. Praha: SPN, 1989. ISBN 80-7235-211-3.
- NORDOFF, P., ROBBINS, C. *Therapy in Music for Handicapped Child*. 3.vyd. Barcelona Publishers, 2004. ISBN 978-1891278198.
- NORDOFF, P., ROBBINS, C. *Creative Music Therapy*. 1. vyd. New York: John Day Books, 1980. ISBN 1-56159-239-0.
- PETERS, J. S. *Introduction to Music Therapy*. 2. vyd. Illinois: Charles Thomas Publisher, 2000. ISBN 0-398-07043-1.
- PROBST, W., BEIERLEIN, J. *Instrumentalspiel mit Behinderten: ein Modellversuch und seine Folgen*. 1. vyd. New York: Schott, 1991. ISBN 37-957-0214-3.
- SUZUKI, S. *Nurtured by love: the classical approach to talent education*. 2.vyd. Princeton, N.J.: Summy-Birchard, 1983. ISBN 0874875846.
- ZOUHAR, V., MEDEK, I., SYNEK, J. *Slyšet jinak '03*. Brno: Masarykova univerzita, 2003. ISBN 80-85429-94-2.
- ŠTEFFKOVÁ, K. *Výuka hry na hudební nástroj u žáků se specifickými vzdělávacími potřebami*. Olomouc, 2015. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta.
- VALENTA, M., KREJČÍŘOVÁ, O. *Psychopedie – kapitoly z didaktiky mentálně retardovaných*. 1.vyd. Olomouc: Netopejř, 1997. ISBN 80-902057-9-8.

# HUDEBNÍ VÝLETY PO EVROPĚ – IV. ČÁST „FRANCIE“

Jitka Kopřivová

**Anotace:** Příspěvek je poslední částí čtyřdílného cyklu, který je věnován didaktickým postupům při výuce evropské hudby. Aktuální hudební cesta vede do Francie a přeneseně i do Španělska. V praktické části je didakticky zpracován prožitkový poslech přede hry k operě „Carmen“ za doprovodu na Orffovy nástroje. Navazující teoretický úsek popisuje život a dílo francouzského skladatele G. Bizeta.

**Klíčová slova:** evropská hudba, Francie, Španělsko, Georges Bizet, didaktické postupy.

Poslední výlet cyklu nás zavede do Francie a přeneseně i do Španělska, kde se v Seville okolo roku 1820 odehrává příběh opery „Carmen“ francouzského skladatele G. Bizeta. I tentokrát je článek rozčleněn do dvou úseků – praktické a teoretické sekce. Praktická část didakticky zpracovává operu, teoretická se věnuje skladateli G. Bizetovi.

## Praktická část

Opera francouzského skladatele G. Bizeta měla premiéru 3. března 1875 v Paříži, a ačkoli ji sám skladatel považoval za velmi zdařilou, setkala se v den svého prvního uvedení s neúspěchem. Pravděpodobně i díky svému naturalistickému realismu a osudové tragičnosti, která byla dosud pro směr „opéra comique“ zcela atypická, se dostavil úspěch opery později. „Carmen“, která vznikla dle stejnojmenné novely francouzského spisovatele Prospera Mériméeho (1803–1870), chválili současníci jako C. Debussy, F. Nietzsche, C. Saint-Saens, P. I. Čajkovskij či J. Brahms. Dnes tvoří opera neodmyslitelnou součást repertoáru předních divadelních scén na celém světě.

Dříve než přistoupíme k prožitkovému poslechu přede hry opery, seznámíme žáky s jejím obsahem. Můžeme zvolit metodu vlastní rešerše na internetu, výklad učitele či četbu z knihy „Průvodce operní tvorbou“ Anny Hostomské<sup>1</sup>. Následně diskutujeme ve třídě o hlavních postavách opery, jejich osudech, technické náročnosti interpretace rolí a hlasových oborech. Učitel přehraje nejznámější úseky opery studentům, během kterých mohou mladší studenti nakreslit vybrané hrdiny na bílé čtvrtky. Přehled hlavních postav zachycuje i následující grafika:

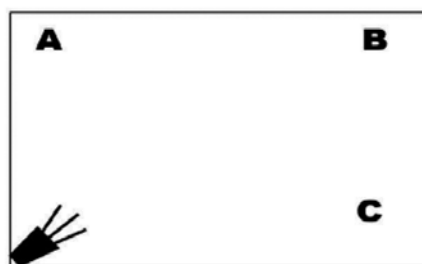
Carmen	Don José	Micaela	Escamillo
<ul style="list-style-type: none"> <li>cikánská dívka</li> <li>mezzosoprán</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>voják</li> <li>tenor</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>snoubenka Dona Josého</li> <li>soprán</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>toreador</li> <li>baryton</li> </ul>

Prožitkový poslech zpracovává pouze první část přede hry opery – část „Allegro giocoso“, která je komponována ve formě ronda (AABACA). Notový zápis (nejen) přede hry naleznete v internetové notové databázi ISMLP Petrucci Music Library. Níže uvedená partitura zdůrazňuje především party bicích nástrojů. V úpravě pro Orffovy nástroje jsou použity tyto nástroje: triangl, rolničky, dřevěný blok, činely a velký buben, který lze nahradit i jakýmkoli menším bubínkem. Přípravu aktivního poslechu rozčleníme do jednotlivých metodických kroků, které realizujeme v delším časovém rozpětí několika vyučovacích hodin v kratších úsecích. Návrh didaktického postupu:

1. Při opakovaném poslechu části „Allegro giocoso“ z přede hry opery Carmen žáci správně seřadí kartičky s označením jednotlivých částí ronda (AABACA) dle formy skladby.



2. Třídou rozdělíme do tří skupin, které nesou označení jednotlivých částí „A“, „B“, „C“. Každá skupina stojí na opačném konci třídy a pohybuje se pouze na hudbu svého hudebního úseku.



3. Žáky rozdělíme do tří skupin a nacvičíme s nimi nástrojové činnosti během prvního dílu „A“ pomocí hry na tělo dle popisu aktivit v grafice. Posléze rozdáme některým žákům nástroje a hrajeme s nahrávkou. Během ostatních dílů „B“ a „C“ se žáci pohybují volně místností.

Orffovy nástroje	Hra na tělo
Dřevěný blok	<ul style="list-style-type: none"> <li>Dlaň jedné ruky držíme před sebou. Druhou rukou střídavě pleskáme do stehna a do připravené dlaně.</li> <li>Tlesknutí</li> <li>Dupnutí</li> </ul>
Činely	
Velký buben	

4. Žáky rozdělíme do dvou skupin a procvičujeme s nimi instrumentální aktivity během částí „B“ a „C“. Rytmus si osvojíme nejprve hrou na tělo, poté s nástroji. Nakonec doprovázíme nahrávku v úsecích „B“ a „C“, během dílu „A“ se žáci pohupují na místě.

Orffovy nástroje	Hra na tělo
Tgl.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tlesknutí</li> <li>Třeme dlaně o sebe</li> <li>Pleskáme o stehna střídavě pravou a levou rukou</li> </ul>
Tgl.	
Rol.	



<sup>1</sup> Hostomská, A. *Průvodce operní tvorbou*. Praha : Svoboda-Libertas, 1993.

5. Závěrem rozdělíme třídu do pěti skupin a přistoupíme ke hře celé partitury.

### Předehra k operě Carmen

Partitura pro Orffovy nástroje

Jitka Koptířová

*Allegro giocoso*  $\text{♩} = 116$

Triangl  
Rolničky  
Dřevěný blok  
Činely  
Velký buben

Tgl.  
Rol.  
Dř. Bl.  
Čin.  
V. B.

Tgl.  
Rol.  
Dř. Bl.  
Čin.  
V. B.

Tgl.  
Rol.  
Dř. Bl.  
Čin.  
V. B.

Tgl.  
Rol.  
Dř. Bl.  
Čin.  
V. B.

Tgl.  
Rol.  
Dř. Bl.  
Čin.  
V. B.

Tgl.  
Rol.  
Dř. Bl.  
Čin.  
V. B.

Tgl.  
Rol.  
Dř. Bl.  
Čin.  
V. B.

### Teoretická část

Teoretický úsek didakticky zpracovává život a dílo francouzského skladatele G. Bizeta.<sup>2</sup>

### Pracovní list

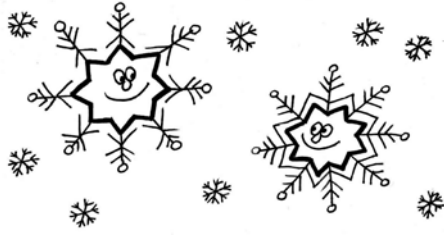
Zadáni: Doplň text o skladateli pomocí slov v nápovědě.

#### Francouzský skladatel Georges Bizet

Georges Bizet se narodil 25. října roku \_\_\_\_\_ v Paříži jako Alexandre César Léopold Bizet, avšak o dva roky později přijal při křtu jméno Georges Bizet. Pocházel z hudebnické rodiny, jeho strýcem byl slavný učitel zpěvu François \_\_\_\_\_ (1811–1871). Již ve věku \_\_\_\_\_ let se stal Bizet žákem pařížské konzervatoře, poté v \_\_\_\_\_ letech napsal svou 1. symfonii C Dur, se kterou se však široká veřejnost seznámila až v roce 1933. Roku 1857 vyhrál s jednoaktovou operetou „Le docteur Miracle“ cenu Jacquese \_\_\_\_\_. Ve stejném roce získal i cenu Prix de Rom (Římskou cenu) udělovanou formou stipendijních pobytů francouzskou Akademií krásných umění (Académie des Beaux-Arts). Během svého tříletého pobytu v Římě zkomponoval Bizet operu „Don Procopio“ a liturgické dílo „\_\_\_\_\_“ (1858). Kromě opery „Carmen“ jsou známy i Bizetovy opery „Les pêcheurs de perles“ (1863), „La jolie fille de Perth“ (1867) či „Djamileh“ (1872), avšak opera popisující vášnivý příběh ve španělské Seville patří s přehledem k nejslavnějšímu dílu G. Bizeta. Skladatel zemřel 3. \_\_\_\_\_ 1875 v 36 letech následkem srdeční příhody poblíž Paříže. Shodou okolností v den šestého výročí svatby.

Nápověda: Delsarte – června – 16 – Offenbacha – 1838 – 10 – Te Deum

<sup>2</sup> Při tvorbě pracovního listu byly použity informace z webových stránek de.wikipedia.org



# VLOČKA

Hudba: Jiřina Jiřičková

Text: Kateřina Bartošová Fialová

Housle

Zpěv

*mf*

F C B C

F C B C F C<sup>7</sup>

Ma-lá bí - lá vlo - čka pa-da-la z o - blo - hy,

F C B Gmi C

za - ví - ra - la oč - ka, bá - la se ne - ho - dy.

Gmi Dmi Gmi C F

Bá - la se, že na zem spa-dne, po - čí - ta - la vte - ři - ny.

B Dmi B Dmi Gmi

Při - stá - ní však mě - la sna - dné

B<sup>6</sup> F B Dmi

do sně - ho - vé pe - ři - ny. Při - stá - ní však mě - la sna - dné

B Dmi B<sup>6</sup> F

do sně - ho - vé pe - ři - ny.

F C F C

*mf* *mp*

Ma - lá bí - lá vlo - čka, ma - lá bí - lá vlo - čka,

F C F

*p* *pp*

ma - lá bí - lá vlo - čka. Sních.



# MLSNÝ SNĚHULÁK

Hudba: Jiřina Jiřičková

Text: Kateřina Bartošová Fialová

## Tleskání



Es B As B Es

1. Má-me do-ma sně-hu-lá-ka, je to pě-kně ml-sný kos.  
2. Če-ká-me, co zba-ští pří-ště, už ne-zap-ne kal-ho-ty,

Es B As B Es

Co je slad-ké, to ho lá-ká, do hrn-ců nám str-ká nos.  
sní-dá tři le - do-vé tři-ště, k to-mu zmrz - lé ja-ho-dy.

## Refrén

As B Es B

Dáv - no mu ne - sta - čí ram - pouch ze stře - chy,

As B B<sup>7</sup> Es

kaž - dý den po - sva - čí zmrz - ku so - ře - chy.

## Tleskání





# PEČEME PERNÍČKY

Hudba: Jiřina Jiříčková

Text: Kateřina Bartošová Fialová

Předehra - zobcová flétna



Zpěv



1. Lu - cin - ka o - lí - zne lží - ci, co na ní zbyl slad - ký med,
2. Roz - vá - le - né tě - sto vo - ní sko - ři - cí a hře - bí - čkem,
3. Z tě - sta vy - ska - ku - je ko - čka, o - lí - zne si vou - sků pár,



- va - jí - čka s mou - kou pak smí - sí, per - ní - čky bu - dem' mít hned.  
bu - dou do - bré ja - ko vlo - ni, já - sá Má - ťa s Hon - zí - čkem.  
za ní ry - bka, hvě - zda, vlo - čka, for - mi - čky da - ly jim tvar.

Refrén



Má - me re - cept od ba - bič - ky, je to stří - bro ro - din - né,



ka - ždý, kdo je jed - nou zku - sil, ne - má chuť už na ji - né.

Dohra - zobcová flétna



# Z CYKLU ZIMNÍ PÍSNÍČKY

Jiřina Jiříčková

Příloha tohoto čísla Hudební výchovy obsahuje tři písně pro děti mladšího školního věku s názvy Vločka, Mlsný sněhulák a Pečeme perníčky. Písně jsou součástí cyklu *Pět zimních písniček*, které v roce 2012 na poetický text Kateřiny Bartošové Fialové napsala Jiřina Jiříčková. Písníčky byly věnovány přípravnému oddělení dětského pěveckého sboru Jiříčky, který autorka písničky vede, a jež také tyto písně jako první uvedl na svém adventním koncertě v prosinci téhož roku v mladoboleslavském Městském divadle.

Písníčky mají jednoduchý text i melodii, takže jsou mladším dětem snadno srozumitelné a děti si je lehce pamatují. Ke zpěvu lze vedle klavírního doprovodu využít housle či zobcové flétny, vítaný je doprovod kytary. V písničce Mlsný sněhulák je zapsaný rytmický dvojhlas. Zde je možná hra na vlašské oříšky a kokosové skořápky, v dalších písničkách lze pak využít rytmický a zvukomalebný doprovod podle vlastního uvážení. V písni Vločka hezky se docílí hezké nálady písně například použitím zvonků či chimes.

Pět zimních písniček je možné chápat jako „instruktivní“ písně. Při jejich zpěvu se děti při správném vedení učí vyrovnávat hlasové polohy, rozšiřují svůj hlasový rozsah. Písně se dětem dobře zpívají a děti je tak dokáží přednést s opravdovým prožitkem. Publikované zimní písně naleznou uplatnění u přípravných sborů, v hodinách hudební nauky na základních uměleckých školách i při zpěvu při výuce hudební výchovy na základních školách. □

## VYUŽITÍ ICT TECHNOLOGIÍ V BĚŽNÉ VÝUCE HUDEBNÍ VÝCHOVY NA ZÁKLADNÍCH ŠKOLÁCH

Jan Prchal, Martin Grobár

**Anotace:** Hudební výchova – využití ICT technologií v běžné výuce hudební výchovy na základních školách.

**Klíčová slova:** hudební pedagogika, hudební výchova, Leo Kestenberg, Eberhard Preussner, hudebně pedagogická konference, interkulturní dialog, srovnávací hudební pedagogika, tradice v hudební výchově.

**Klíčové kompetence:** 1. Základní vzdělávání

**Očekávaný výstup:**

1. základní vzdělávání → Umění a kultura → I. a II. stupeň → Hudební výchova → orientuje se v průběhu melodie, analyzuje její části
2. základní vzdělávání → Umění a kultura → I. a II. stupeň → Hudební výchova → rozliší jednotlivé úseky skladeb a seřadí je do logického celku → vytváří elementární hudební nebo zvukové kompozice
3. základní vzdělávání → Umění a kultura → II. stupeň → Hudební výchova → ověřuje komunikační účinky vybraných, upravených či samostatně vytvořených zvukových souborů v různých souvislostech; nalézá vhodnou formu pro jejich prezentaci

**Mezioborové přesahy a vazby:** Záznam zvuku, jeho editace, fyzika.

**Průřezová témata:** Nejsou přiřazena žádná průřezová témata.

**Organizace řízení učební činnosti:** Skupinová, individuální

**Organizace prostorová:** Školní třída (ideálně vybavená PC), individuální domácí práce.

Současné ICT technologie a jejich využití ve výuce hudební výchovy mají své zastánce i odpůrce. Jeden názorový proud vyzdvihuje pozitivita jejich integrace do hudebně výchovného procesu a upozorňuje především na motivační přínos této integrace – současné technologie jsou žákům blízké a propojení s běžně jimi užívanými médii (počítač, notebook, smartphone, tablet) rozšiřuje spektrum možností aktivního zapojení žáků do procesu výuky a poskytuje nový druh kreativity a aktivit. Nezanedbatelný je i argument, že tento přístup vychází z reálného aktuálního stavu současného „hudebního prostoru“, pracuje ve značné míře s hudebním materiálem žákům blízkým (motivace!), reflektuje lépe

jejich potřeby a přání. Důležitým faktorem je i fakt, že není nutná předběžná dovednost hry na hudební nástroj a možnosti využití i mimo vyučovací proces jako takový. Zastánci tradičního pojetí výuky předmětu naopak argumentují nebezpečím pozvolného opouštění tradičního modelu činnosti pojetí hudební výchovy a ztráty tradičně pojištěné hudebnosti jako takové.

Je prokazatelné, že využívání současných technologií funguje jako velmi dobrá motivace k aktivním činnostem, otázkou však zůstává, zda lze tyto činnosti považovat za projev hudební kreativity jako takové. Tento článek nemá přinést na tuto otázku odpověď, nicméně autoři textu se domnívají, že je nezbytné pojem hudební

kreativity nově definovat a tyto projevy do něho zahrnout.<sup>1</sup>

Hudebně pedagogická veřejnost se dělí na základě výše uvedeného na dvě části a důvod tohoto názorového rozdělení nemusí být nutně podmíněn věkem. Důvody mohou být různé – počínaje formou a obsahem jejich studia a přípravy na praxi po technické zázemí konkrétního pracoviště. Dosavadní zkušenosti dokazují, že i v podmínkách běžně organizované základní školy lze tyto přístupy úspěšně realizovat, záleží především na přístupu konkrétního pedagoga.

<sup>1</sup> Grobár, M. Současná hudební technologie a rozvoj kreativity. *Aura musica* 6/2014. Příspěvek na konferenci Hudební výchova pro třetí tisíciletí, Ústí nad Labem, 7. 11. 2014.

Zaměříme se nyní na několik konkrétních příkladů využívání ICT technologií ve výuce. Velmi často uváděnými jsou příklady **využívání notačních programů** (Finale, Sibelius a některých dalších). Používání jakéhokoli notačního programu vyžaduje alespoň elementární znalost hudební teorie a pracuje především s notovým zápisem. Jeho znalost v této míře nepatří ke očekávaným výstupům RVP ZV a již z tohoto důvodu je využití notačních programů žáky diskutabilní.<sup>2</sup> Pro pedagogy je naopak využívání notačního programu velmi přínosné – počínaje přípravou po grafické stránce profesionálních notových materiálů pro zrakovou oporu při činnostech vokálních nebo (byť na elementární úrovni) činnostech instrumentálních (př.1). Notační program Sibelius umožňuje vytváření pracovních listů různého druhu (př. 2 a 3) a kreativnímu uživateli poskytuje možnosti vytváření atraktivních rytmických a melodických diktátů<sup>3</sup> (př. 4), podkladů pro poslechové kvízy, webové prezentace partitur a v neposlední řadě pro vytváření doprovodů pro vokální činnosti a jejich export (WAV), i když pro tuto činnost lze využívat vhodnějších hudebně produkčních programů typu Cubase, Logic, Sonar aj. Této problematice se věnoval ve své diplomové práci Mgr. Ondřej Musil (PDF MU Brno).<sup>4</sup>


## Práce s dostupnými (volně stažitelnými) programy – Webaudio Drum Machine


V řadě studií byl prokázán rozvoj hudební kreativity od první manipulace s hudebními skladbami, přes vytváření samplů (vzorků) až ke skutečné kompozici, a to bez znalosti hry na hudební nástroj. Ve většině studií prezentují jejich autoři z důvodu motivačního hudbu v současné době populární. Technologie se k žákům dostanou i bez přispění pedagoga a jde tedy především o to, jak jich využít k rozvíjení žákovy hudebnosti. Pro motivování žáků je velmi důležitý první kontakt s danou technologií. Složitě prostředí programu a obtížná ovladatelnost předurčuje spíše neúspěch než úspěch. Příkladem zcela jednoduchého prostředí je např. webová aplikace **Webaudio Drum Machine**, která umožňuje vytvořit jednoduchý čtyřtaktový rytmický motiv bicích nástrojů. Na této aplikaci lze demonstrovat základní hypotézu použití hudebně-technických prostředků, totiž že nejprve je nutné osvojit si základní dovednosti a základní teoretické


# RONDO

Př. 1: Rytmické rondo – partitura (J. Prchal)

Pozorně poslouchej a sleduj jednotlivé rytmy!

Úkol 1: Který z rytmů A – B – C – D hraje tento nástroj? 

Úkol 2: Který z rytmů A – B – C – D hraje tento nástroj? 

Úkol 3: Který z rytmů A – B – C – D hraje tento nástroj? 

<sup>2</sup> Zcela jiná situace je v ZUŠ.

<sup>3</sup> Rytmický diktát kontrolní následný – žáci upozorní na chyby oproti zápisu. Rytmický diktát vyhledávací – žáci vyhledávají znející cvičení/příklad.

<sup>4</sup> Musil, O. Notační program Sibelius ve výuce HV. *Aura musica* 6/2014. Příspěvek na konferenci Hudební výchova pro třetí tisíciletí, Ústí nad Labem, 7. 11. 2014.

Př. 2 a 3: Pracovní listy (O. Musil)

← Př. 4 Rytmický diktát vyhledávací (J. Prchal) – žáci určí rytmus, který hraje určený nástroj (v mixážní konzoli pedagog vyruší zvuk ostatních nástrojů). Program Sibelius umožňuje zvolit velké množství hudebních nástrojů ve velmi dobré zvukové kvalitě.

znalosti. V případě aplikace WebAudio Drum Machine žákům nejprve vysvětlíme princip jejího fungování. Na tabuli nakreslíme tabulku složenou z jednoho řádku a dělenou na čtyři políčka, označená číslem. Pak libovolně zapíšeme do těchto polí značky – v tomto případě to bude hvězdička.

Po zápisu přistoupíme k provedení, žáci interpretují hvězdičku tlesknutím. Přitom učitel neukazuje do příslušných polí skokem, ale zobrazuje plynule průchod jednotlivými políčky. Ve chvíli, kdy ukazuje na značku, žáci tlesknou. Všichni zároveň nahlas počítají: “raz, dva, tři, čtyř.”

1	2	3	4
	*	*	

Ve druhé fázi hry rozdělíme políčka na poloviny a doplníme libovolně další značky. Následně opět žáci zápis realizují – nyní je nutné počítat: “Pr-vá, dru-há, tře-tí, čtv-r-tá.” a na tuto skutečnost žáky upozorníme.

1	2	3	4
*	*	*	*

Třetí fáze rytmické průpravy spočívá v dalším dělení doby. Teprve nyní můžeme upozornit na skutečnost, že provádíme dělení doby na čtyři části a také v tomto případě bude nutné přistoupit k úpravě deklamací. Nyní budeme říkat: “Pr-vá do-ba, dru-há do-ba, tře-tí do-ba, čtv-r-tá do-ba.” Příklad provedeme.

1	2	3	4
*	*	*	*

Poslední fází je přidání dalšího řádku, který přiřadíme jinému zvuku, např. dupnutí. Při interpretaci můžeme rozdělit skupiny žáků a následně každé přiřadit jeden řádek, nebo lze provést příklad tak, že každý žák interpretuje zápis samostatně.

1	2	3	4
*	*	*	*
	*		*

V této hře je použito zjednodušeného grafického záznamu (notografie). Značky zapsané do polí představují noty, ve své podstatě každá nota představuje informaci k interpretaci příslušného zvuku či tónu a stejně tak i libovolné znaky.

Ve své pedagogické praxi jsem zjistil, že tento způsob zápisu je žáky rychle interpretován a žáci ho chápou lépe než klasický

notový zápis. Na principu zjednodušeného notového zápisu fungují mnohé současné hudební technologie. Aplikace WebAudio Drum Machine<sup>5</sup> představuje pouze ukázkou zjednodušeného prostředí. Políčka zde představují kolečka a učitelovo ukazování je nahrazeno tlačítkem Play. Tato aplikace má obrovský úspěch také z hlediska zvukového provedení zápisu – žáci nemusejí tleskat, ale aplikace provede zvukovou interpretaci samostatně.

K této aplikaci přistupujeme až v této fázi, tedy po úplném zvládnutí předchozí hry, kdy jsme simulovali fungování programu.

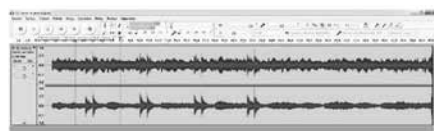
Prostředí počítačového programu do velké míry předurčuje primární motivaci žáka pro práci s ním. Stejně důležitá je však také metodika pedagoga, s jakou daný technický prostředek využívá.



### Možnosti využití programu AUDACITY6

Volně dostupná aplikace může velmi dobře a efektivně posloužit při práci se zvukem jako takovým. Pomocí tohoto programu můžete zaznamenat libovolné zvuky, importovat a exportovat WAV, AIFF, mp3 soubory a další.

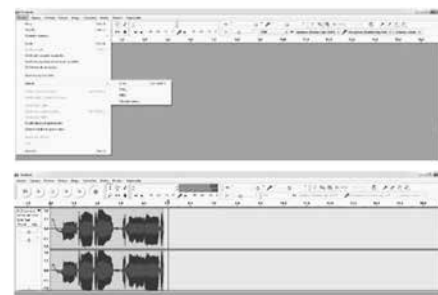
Program má přehledné a intuitivní prostředí a lze jeho pomocí jednoduše zvukové nahrávky upravovat, stříhat, mixovat.



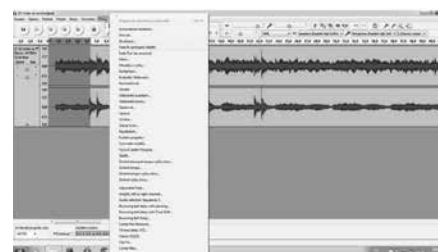
<sup>5</sup> <http://chromium.googlecode.com/svn/trunk/samples/audio/shiny-drum-machine.html>

<sup>6</sup> Audacity je volně dostupný zvukový editor a rekordér, freeware, který je šířen pod licenci GPL. Program tedy lze využívat pro osobní nebo podnikové účely, dále jej šířit, nebo upravovat. Tento zvukový editor a rekordér lze využívat pro Windows, Mac OS X a GNU/Linux. Audacity umožňuje přímé nahrávání zvuku, převod nahrávek z pásků a desek do digitálního záznamu, editaci zvukových souborů ve formátech Ogg, MP3, AIFF a WAV, změny rychlosti a ladění nahrávek, stříhání, rozdělování a míchání nahrávek a mnoho dalšího.

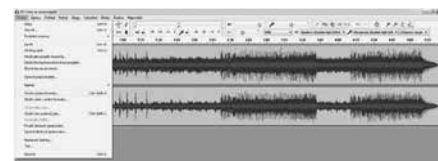
Lze použít jakoukoli nahrávku, zvukový soubor vytvořený ve výše uvedených programech nebo si pomocí mikrofonu vytvořit nahrávku vlastní.



S tímto programem lze také editovat zvukové soubory použitím oříznutí, kopie, míchat audiostopy nebo použít různé efekty a vytvářet tak zvukové ukázky pro receptivní činnosti v hodinách HV, ukázky pro poslechové kvízy a v neposlední řadě editovat ukázky pro užití v prezentacích.



Velmi jednoduše lze transportovat je do různých formátů (např. z wav. exportovaného z programu Sibelius do MP3, tedy souborů kapacitně menších).



S použitím programů tohoto druhu se otevírá široké pole pro kreativní práci se zvukem<sup>7</sup> nebo projevy elementární kompozice. Tyto aktivity mohou, ale nutně nemusejí být vázány na výuku hudební výchovy jako takovou (pořizování zvukových souborů „v terénu“, následný stříhání a zpracování na domácích PC).

Další efektivní možnost využití ICT technologií ve výuce hudební výchovy představují programy a aplikace s didaktickými hrami a programy. Některé nalezneme jako součást elektronické verze učebnic, jiné lze zakoupit a pochopitelně je možné je i vytvářet. Rád bych na závěr upozornil na jeden projekt, který je v současnosti ve fázi

<sup>7</sup> Projekt České ucho – garant dr. Lenka Dohnalová, Česká hudební rada, projekt Zvuková mapa Liberce – garant dr. Jan Prchal, ZŠ a ZUŠ Jablonoňová, Liberec.

ověřování, ale nepochybuji, že si brzy najde cestu k řadě pedagogů.



Projekt **Sluchohry**<sup>8</sup> je součástí doktorské práce **Mgr. Martina Grobára**, která mj. ověřuje motivační aspekt grafického a komunikačního prostředí hudební aplikace. Program již ve fázi ověřování prokázal pozitivní motivaci žáků a aktivizaci k hraní a užívání i v mimoškolním prostředí.

Sluchohry obsahují čtyři hudebně didaktické hry, které jsou zaměřeny na rozvoj poslechových dovedností, smyslu pro hudební formu a v neposlední řadě hudební paměti, představivosti a analýzy.

Každá z her má tři úrovně náročnosti, přináší informaci o úspěšnosti pokusů, možnost daný úkol libovolně opakovat, průběžné bodování a pracuje s hudebními ukázkami různých žánrů – s tématy z hudby klasické i populární. Ve výsledné fázi bude mít pedagog možnost hudební ukázky měnit.

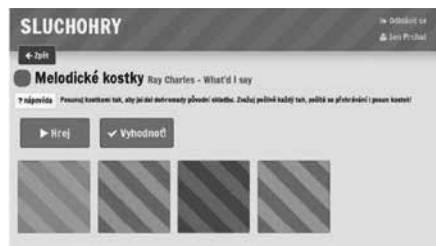


**Hudební pexeso** – princip samozřejmě není nový, jedná se o klasický test hudební paměti. To, co je nové, je právě ono využití v technickém zařízení (tablet, mobil aj.) Další výhodou pexesa je jeho možné zapojení jako didaktické hry v kolektivní hudební výchově.

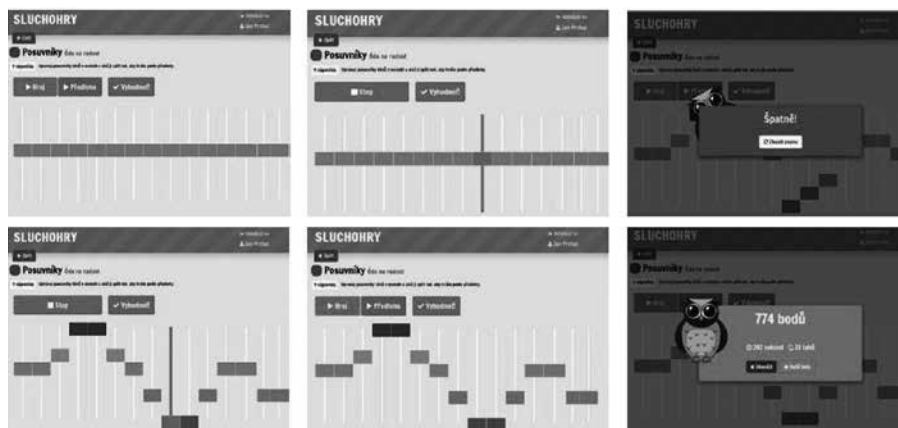


**Melodické kostky** – nabízejí části hudebních témat nebo písní rozdělené

na jednotlivé úseky v přeházeném pořadí. Daný úkol nabízí k poslechu použitou část skladby v původní podobě a hráč přetahováním kostky = úseky řadí do správného pořadí.



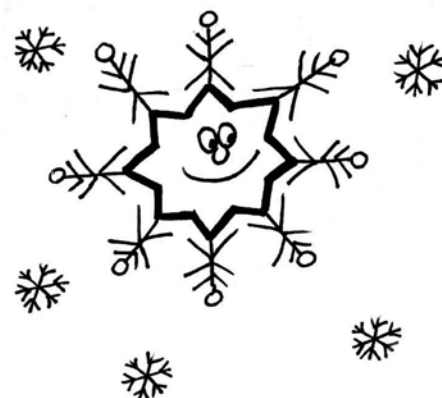
**Posuvníky** – pracují s krátkými úseky melodií skladeb a písní a grafickým znázorněním jejich průběhu. Po poslechu ukázky hráč posouvá jednotlivými kostkami (tóny) do polohy odpovídající správné výšce.



Sluchohry jsou příkladem efektivního využití ICT technologií v hudební výchově obecně – jejich využití je možné jak v kolektivní, tak individuálně pojímané výuce s přesahem do činností mimoškolních.

Tento text si nekladl za cíl kompletně mapovat možnosti implementace současných technologií do výuky hudební výchovy, pouze naznačil některé možnosti a přístupy, které ICT technologie předmětu hudební výchova – a tedy pedagogům a žákům – nabízejí. Je pouze na nás, jak je uchopíme.

Výše uvedené příklady ukazují integraci hudební technologie do klasického činnostního pojetí hudební výchovy, obohacují ji a aktualizují pro naši současnou mládež. Domnívám se, že v tomto pojetí představuje využití hudební technologie správný směr, kterým se může hudební pedagogika inspirovat.



<sup>8</sup> Sluchohry – Mgr. Martin Grobár a Ing. Jan Fibek.



# **BOŽENA VISKUPOVÁ** **OHLÉDNUTÍ** **ZA ŽIVOTEM V TANCI**

Rafaela Drgáčová

*Chvála tance – svatý Augustin*

*Chválím tanec, neboť on člověka osvobozuje od tíže věcí, spojuje osamělého se společenstvím. Chválím tanec, který všechno požaduje a všemu prospívá, zdraví a jasnému duchu i pohyblivé duši: tanec je proměnou prostoru, času, člověka, který je trvale v nebezpečí se rozpadnout, stát se celým mozkem, vůlí nebo pocitem. Tanec naopak žádá celého člověka, který je zakotven ve svém středu. Který není posedlý žádostivostí po lídech nebo věcech a démonií opuštěnosti ve vlastním Já. Tanec žádá člověka osvobozeného a plynoucího v rovnováze všech sil. Chválím tanec. Ó, člověče, nauč se tančit, jinak si andělé v nebi neví s tebou rady.*

V sobotu 29. srpna 2015 zemřela ve věku 102 let paní profesorka Božena Viskupová, která celým svým životním zaměřením vedla studenty a pedagogy k „chvále tance“ pomáhajícímu překračovat hranice vlastního Já, jak o tom píše v úvodním textu tohoto ohlédnutí svatý Augustin, jeden z nejvýznamnějších učitelů, teologů a filozofů pozdního římského císařství.

Paní profesorka Božena Viskupová po celý svůj dlouhý život obohacovala s nevyčerpatelným nasazením hudební výchovu dětí a mládeže, školila tisíce českých

a slovenských pedagogů mateřských, základních i pedagogických škol, tvořila osnovy výuky taneční práce ve školách a psala metodické příručky, z nichž stále studují studenti středních a vysokých škol. Výčet její celoživotní práce je téměř nevyčerpatelný a zahrnuje výchovnou, odbornou a uměleckou práci v oblasti všeobecného a odborného hudebního vzdělávání. Mohl by ale pokračovat v oblastech sběratelství lidových písní, práci v České hudební společnosti a také v oblastech mezinárodní spolupráce – za to všechno jí byla v roce 2011 MŠMT udělena Medaile J. A. Komenského I. stupně.

Paní Božena Viskupová vystudovala hru na klavír a sborový zpěv na Státní konzervatoři v Praze, kterou ukončila absolutoriem v roce 1945. Současně studovala problematiku „dalcrozovské rytmiky“ u A. Dubské, která převzala své vědomosti a dovednosti od svého učitele E. J. Dalcroze. Velký vliv na její pedagogickou orientaci měl hudební skladatel Alois Hába, který ji v padesátých letech nasměroval k pedagogickému působení na LŠU, v té době si paní Božena Viskupová vybrala jako svůj hlavní předmět zájmu hudebně pohybovou výchovu. V šedesátých letech dvacátého století si všiml jejich pozoruhodných uměleckých a pedagogických výsledků hudební skladatel Ilja Hurník a spolu s Vladimírem Pošem ji vybilil ke spolupráci. V roce 1966 odjela na mezinárodní hudebně výchovný kurz do Orffova institutu v Salcburku, kde se setkala se zahraničními



*Fotografie prof. Boženy Viskupové společně s doc. PaedDr. Milošem Kodejškou při slavnostním převzetí Medaile J. A. Komenského (zdroj iForum UK v Praze).*

výukovými trendy a poznala, že její práce je velmi blízká principům Orff Schulwerku.

Po návratu do vlasti se plně zaměřila na experimentální ověřování těchto principů a pod hlavičkou Pedagogické fakulty UK v Brandýse nad Labem se zasadila o jejich zavádění do vyučovatelské praxe. Je třeba též vyzvednout výsledky její mnohaleté spolupráce s Pavlem Jurkovičem, Petrem Jistelem a dalšími významnými osobnostmi hudební pedagogiky v rámci České hudební společnosti, jejíž pokračovatelkou je od roku 1995 Česká Orffova společnost. Jménem této společnosti děkujeme za vše dobré, co paní profesorka Božena Viskupová vykonala za celá ta dlouhá léta na poli hudebně pohybové výchovy, a věříme, že si s ní, aspoň podle slov svatého Augustina, budou díky její celoživotní vášni pro pohyb a tanec andělé v nebi už vědět rady... □

# **VZPOMÍNKA** **NA OSOBNOST** **HUDEBNÍ KULTURY**

Eva Hubatová

PhDr. Jaromír Klobouk (1915–2004) patřil k významným osobnostem západočeské hudební kultury. U příležitosti 100. výročí od jeho narození se 10. listopadu 2015 v plzeňském hotelu Continental konal vzpomínkový večer. Na vynikajícího pedagoga, sbormistra a zakladatele Ženského pěveckého sboru na katedře hudební výchovy (nyní katedra hudební kultury) zavzpomínala řada vzácných hostů (viz foto č. 1). V průběhu slavnostního večera vystoupily Dívčí akademický sbor a Plzeňský akademický sbor.



*Fotografie (zleva):*

*doc. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D., proděkan pro vědu a umění PdF ZČU v Plzni a vedoucí skladatelského oddělení na plzeňské konzervatoři, Mgr. et Mgr. Romana Feiferlíková, Ph.D., z katedry hudební kultury PdF ZČU v Plzni, syn Jaromíra Klobouka Tomáš Klobouk, profesorka plzeňské konzervatoře Ludmila Kotnauerová, literární vědec prof. PhDr. Viktor Viktora, CSc., jeden z bývalých Kloboukových kolegů dr. Miroslav Mrázek, doc. PaedDr. Daniela Mandysová z katedry hudební kultury PdF ZČU v Plzni, hudebníci Jaroslav Krček a Zdeněk Bláha, zpěvák a herec Josef Zima*

□

# HUDEBNÍ S.O.S. PŘEDALO CENU JAKUBA JANA RYBY

Eva Hubatová

Na letošní rok připadá 250. výročí od narození významného českého hudebního skladatele a pedagoga Jakuba Jana Ryby (\*26. října 1765 – †8. dubna 1815). K jeho poctě proběhl v Českém muzeu hudby v Praze slavnostní večer, při kterém byla poprvé v historii předána cena Jakuba Jana Ryby. „**Za významný počin v oblasti hudební výchovy a za popularizaci hudby**“ cenu v podobě varhanní píšťaly od Hudebního S.O.S. obdržela PaedDr. Lenka Pospíšilová. Předání se kovalo v rámci koncertu, který byl vyvrcholením edukační konference učitelů mateřských škol „Orff a Komenský jedno jest“, pořádané VOŠ, SOŠP a Gymnáziem Prahy 6, za finanční podpory hlavního města Prahy.

Součástí slavnostního večera byl křest „Zpěvníku pro předškoláčky DO-RE-MI 1“ autorky PhDr. Marie Liškové. Úvodní část třídílného souboru publikací přináší výběr známých i méně tradičních písniček, které jistě najdou uplatnění při práci v mateřských a základních uměleckých školách a dalších předškolních zařízeních. Inspiraci v něm naleznou i rodiče, kteří chtějí své děti vést k aktivnímu vztahu ke zpěvu.

K velmi vzácným hostům patřil doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., národní koordinátor Evropské asociace učitelů všeobecné hudební výchovy (EAS) pro ČR, docent Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, který od r. 2007 připravuje Visegradské hudební semináře a konference v oblasti komparace hudebních systémů vzdělávání zemí V4 s ostatními zeměmi EU. Od r. 2011 také připravuje Festival národů v oborech dětský zpěv a tanec, který má velký ohlas zejména v zemích východní a jižní Evropy. Mimo to je organizátorem českých a slovenských doktorandských konferencí, které napomáhají hudebně-výchovné praxi.

Dalším z významných osobností byl hudební skladatel, pedagog a publicista doc. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D., proděkan pro vědu, umění a projekty Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni, vedoucí oddělení skladby a dirigování na plzeňské konzervatoři a školitel doktorandů na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

Mezi další vzácné hosty patřily Mgr. Zdeňka Kšířová z MŠMT, Ing. Pavlína



Fotografie (zleva):

ředitel VOŠ, SOŠP a Gymnázia Prahy 6 PhDr. Mgr. Pavel Drtina, Ing. Ludmila Kořenářová z nakladatelství SPN a.s., PaedDr. Lenka Pospíšilová, PhDr. Marie Lišková, Mgr. Zdeňka Kšířová, moderátorka večera Mgr. Pavla Sovová, Ph.D. a recenzentka zpěvníku PhDr. Helena Karnetová z Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové



Fotografie (zleva): Dr.h.c. prof. Dr. Ing. Václav Liška, LL.M., MBA, doc. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D., doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., a PhDr. Marie Lišková

Gucká z Magistrátu hl. m. Prahy a vedoucí odboru školství Prahy 1 Mgr. Michaela Vencová. Spolek Svatobor reprezentoval Dr.h.c. prof. Dr. Ing. Václav Liška, LL.M., MBA, vedoucí katedry společenských věd Fakulty stavební ČVUT v Praze.

Koncertní sál rozezněla barokní hudba v podání ansámblu PhDr. Kateřiny Hurníkové, Ph.D., i hudba současnosti Anny Mlinarikové a jejího Bandu.



□ PaedDr. Lenka Pospíšilová, historicky první držitelka ceny Jakuba Jana Ryby

Foto: Eva Hubatová

# EVGENY KISSIN NA HUDEBNÍM GYMNÁZIU

Libuše Tichá

Jeden z největších žijících pianistů současnosti je mimo jiné znám svou uzavřeností a plachostí. Jeho kontakt s publikem a obdivovateli se odehrává výlučně prostřednictvím koncertních pódíí. O to neuvěřitelněji se jeví skutečnost, že tento světově proslulý umělec nabídl vedení Gymnázia a hudební školy hlavního města Prahy možnost uskutečnit setkání se studenty a pedagogy, na kterém nejen zahrál, ale také odpovídal na dotazy. Setkání se uskutečnilo 4. března 2015 v komorním sále školy, který byl zaplněn do posledního místa, atmosféra byla napjatá až k prasknutí, studenti byli dychtiví a plní očekávání. Na úvod se Kissin představil u klavíru, zahrál Chopinův Valčík h moll a Pochod ze suity z Prokofjevovy opery Láska ke třem pomerančům. Intenzita hudebního zážitku byla ještě umocněna prostředím komorního sálu, ve kterém mají posluchači těsný kontakt s umělcem a kromě výsledného zvuku mohou zřetelně vnímat a pozorovat i proces tvoření. V případě Kissina musíme konstatovat, že i prostě znějící melodie Chopinova Valčíku vytváří s obrovským zaujetím a duševním napětím, mimika a gesta odrážejí velikou angažovanost a soustředěnost umělce. Poučné a inspirující bylo pozorovat také práci hracího aparátu; hraje nejen prsty a pažemi, ale doslova celým tělem, to vše v souladu s veškerým hudebním děním. Citlivost a zároveň i jistota a pevnost provedení byly neuvěřitelným způsobem zkombinovány do dech beroucího výsledku. Za své vystoupení byl pianista odměněn bouřlivým potleskem a ihned poté se rozběhla beseda. Většinu dotazů kladli studenti gymnázia a nutno konstatovat, že všechny dotazy i odpovědi byly zajímavé a pootevíraly průhled do umělcova myšlení a uvažování. Odpovědi byly často velmi prosté, jako Kolumbovo vejce, o to však cennější a poučnější. Zpočátku Kissin odpovídal trochu váhavě a ostýchavě, ale v průběhu besedy, když viděl obrovské zaujetí a nadšení studentů, se velmi uvolnil a mluvil pak daleko živěji, obsáhleji a vášnivěji. Bylo zřejmé, že studenti si ho svou otevřeností, nadšením a opravdovým zájmem zcela získali.



## **Jak studujete nové skladby?**

Otevřu si text, hraji jej a skladba sama už mi ukáže cestu, jak ji uchopit, poznat a nacvičit. U zvláště těžkých skladeb tato cesta trvá déle než u ostatních.

## **Co vás vedlo k rozhodnutí věnovat se klavíru?**

To nebylo žádné rozhodnutí. Co mé vědomí a paměť sahají, hrál jsem na klavír odjakživa, už mé nejranější dětství je spojeno s hrou na klavír. Asi v tom hrají roli geny.

## **Cvičila s vámi v dětství matka – učitelka klavíru?**

Ano, cvičila se mnou pravidelně a často, ale nikdy mě neučila.

## **Cvičil jste jako malý hodně hodin?**

Ne, zpočátku jsem vůbec necvičil hodně, jen asi čtyři hodiny denně. Teprve později jsem zjistil, že mám-li nacvičit vše, co potřebuji, nestačí to a musím cvičit mnohem delší čas.

## **Posloucháte nahrávky jiných pianistů?**

Ano, ale ne ihned v počátku studia nové skladby. Nejprve se se skladbou důkladně seznámím z notového zápisu, prostuduji si ji a vytvořím si vlastní představu její interpretace. Následuje detailní práce na jejím nastudování. Teprve poté si svou představu zkonfrontuji s interpretacemi ostatních pianistů.

## **Máte pianistické vzory?**

Nemám. Ale když slyším hrát třeba Marthu Argerich, nebo Daniela Barenboima, řeknu jim, že se mi jejich hra líbí. U skladeb různých autorů obdivuji interpretace různých pianistů. V případě Chopina je to Arthur Rubinstein, u Brahmsa Julius Katchen, u Beethovenovy sonáty Hammerklavier Emil Gilels, v případě Ravelovy skladby Gaspar de la Nuit Samson Francois.

## **Jak se připravujete v den koncertu?**

Celý den se věnuji chystanému koncertu. Dopoledne si u klavíru projdu pomalu celý

program, to mi zabere asi 2–4 hodiny. Odpoledne pak odpočívám. Těsně před koncertem si projdu některá těžká místa, např. těžké běhy, pasáže, skoky, složité harmonické postupy, komplikované polyfonní plochy, to mi trvá asi 45–50 minut.

## **Máte trému?**

Nemám rád termín tréma, strach z pódia. Nemám strach, ale určitá míra trémy je pro koncertní vystoupení nezbytná. Časem jsem přišel na dvě okolnosti, které přiměřenému zvládnutí trémy pomáhají: 1. Dobře se na koncert připravit, nepodcenit přípravu, věnovat se studiu uváděného repertoáru s plnou zodpovědností a zaujetím. 2. V den koncertu se zbytečně nerozptylovat jinými činnostmi. Plně se koncentrovat na interpretovanou hudbu nejen během koncertu, ale i v době bezprostředně koncertu předcházející.

## **Dám vám těžkou otázku: jaký je váš nejmilejší autor?**

To je naprosto lehká otázka – Fryderik Chopin.

## **Která hudba vám přináší nejhlubší zážitky?**

To je ta nejtěžší otázka, kterou mohu dostat.

Po této odpovědi se Kissin odmlčel a pohroužil do svých myšlenek.

Po sérii otázek a odpovědí ukončil pianista setkání Gershwinovou hudbou, plnou radosti, energie na jedné straně a jímavé lyriky na straně druhé. Studenti odměnili Mistra dlouhotrvajícím potleskem a ovacemi, které nebraly konce. Celá akce měla naprosto neuvěřitelnou atmosféru. U všech zúčastněných jistě zanechala hluboký dojem, dodala jim inspiraci a přinesla zážitek na celý život.

□



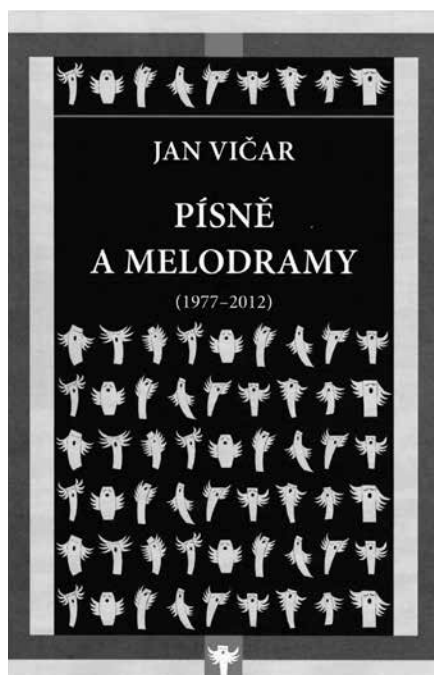
# JAN VIČAR: PÍSNĚ A MELODRAMY (1977–2012)

Lenka Příbylová

V současně době nalezneme jen velmi málo nových vydání kvalitních hudebních publikací s tak širokou repertoárovou nabídkou určenou pro interprety i hudební badatele, jako je tomu v případě citované práce Jan Vičara. Osobnost autora zajisté není třeba obšírně představovat, neboť jeho jméno je v hudebním světě pojmem. Jako vysokoškolský pedagog je profesorem na katedře teorie a dějin hudby na Hudební a taneční fakultě AMU v Praze a na katedře muzikologie Univerzity Palackého v Olomouci. Pedagogicky působí též v zahraničí. Věnuje se hudební vědě a kompozici, vytvořil přibližně šedesát skladeb různých hudebních žánrů a druhů od děl orchestrálních až po kompozice pro dětské sbory. Často se nechává inspirovat folklórem či různými oblastmi populární hudby. Předložený sborník navazuje na předcházející publikace zahrnující tvorbu pro ženské, mužské a smíšené sbory, na Vičarovy hudební materiály rovněž vydané Univerzitou Palackého v Olomouci.

Jak konstatují letopočty připojené k názvu práce, autor zde nabízí značně retrospektivní pohled na svou tvorbu. Již úvodní text nazvaný „Pisničkářem a cestovatelem“ promlouvá o skladatelových kompozičních počátcích na cestě za hudebním dílem. Sborník obsahuje deset souborů, a to písňových cyklů či souborů melodramů, případně samostatně zkomponovaných děl vytvořených v časovém rozmezí let 1977–2012. Skladby jsou řazeny chronologicky podle roku svého dokončení, nacházíme zde rovněž údaje o jejich premiérovém provedení, předcházejícím tiskovém vydání či zvukových nahrávkách.

První skladbou jsou „Variace na téma olomouckého orloje“. J. Vičar zde i v dalších skladbách neuvádí pouze notový materiál, ale každá kompozice je vybavená detailně zpracovaným pojednáním o vzniku, interpretačním uplatnění a jeho frekvenci, rovněž o použitém kompozičním principu, se zařazením anglického překladu zhudebněného textu. Uvedené variace z roku 1977, napsané na téma hánácké lidové písně „Daleká, široká je cesta po Holomóc“ pro soprán, klavír a bicí, skutečně citují píseň hranou vždy v poledne olomouckým orlojem. J. Vičar považuje



tuto skladbu za svůj první písňový cyklus, který vytvořil v prvním roce studia kompozice na brněnské JAMU. Cituje zde rovněž použitý kompoziční záměr variací tak, jak tento text vytvořil podle zadání Zdeňka Zouhara, svého hlavního brněnského vyučujícího skladby a hudební teorie. Datem ukončení kompozice i teoretického výkladu je 30. červen 1977. Skladba je vedle samostatně citovaného textu vybavená též přehledem notace použitého souboru bicích nástrojů a patřičnými vysvětlivkami týkajícími se příkladně typů paliček u jednotlivých nástrojů. Dalším zařazeným souborem je „Japonský rok“, cyklus třinácti písní pro soprán, flétnu, klavír a piano připravené na slova japonského básníka Macua Bašó v překladu Miroslava Nováka a Jana Vladislava z roku 1979. Soubor je publikován v podobě faksimile tiskového vydání z roku 1984 (Panton – P 2310). Písňový cyklus byl inspirován skladatelovou návštěvou v Japonsku v roce 1979. V obsáhlém průvodním textu se čtenář seznámí s celým příběhem genese a rovněž úspěchů koncertního provádění cyklu. Text je doplněn zněním předlohy – třinácti haiku Macua Bašó – v původním japonském zápisu. S využitím tohoto originálu v japonštině J. Vičar cyklus v roce 2012 upravil pod názvem „Nippon no Shiki“ („Japonská roční období“).

Takto je možné postupovat dále, seznámat se s hudebně velmi netradičně

orientálně pojatými zpěvy inspirovanými příkladně návštěvou Babylonu.

V českém interpretačním prostředí již nesporně zdomácněl cyklus písní pro dětský nebo střední hlas a klavír na texty Ivana Janíka, Jiřího Žáčka a Josefa Bezděčky s názvem „Šestero písní rozmarných“. Jednotlivé písně vznikaly postupně k různým příležitostem, soubor byl kompletován v roce 2003. Cyklus je jedním slovem půvabný, kompozičně přináší prvky z oblasti populární hudby, detaily často jazzově laděné, vtipné texty písní jsou blízké dětskému světu. Písně je logicky možné interpretovat individuálně, celý cyklus je však navíc promyšlen a vyladěn schématem základních tonálních vztahů, tempovými i výrazovými kontrasty. Písně lze též ad libitum obohatit hrou na další hudební nástroje, příkladně velký buben, zobcovou flétnu a podobně. Ovšem řada skladeb tohoto cyklu dostala možnost ještě jiné „životní“ aktualizace, na přání Věry Šustíkové, iniciátorky a ředitelky Mezinárodního festivalu koncertního melodramu v Praze, je autor upravil do podoby melodramů. Sbíрка „Melodrámký“ na texty Jiřího Žáčka a Jindřicha Balíka vznikla v roce 2004 a opět díky vtipným textům (příkladně v melodramech „Ufo, ufo, ufoň“, či „Juchů, já mám skřítku v uchu“) a také kompozičně výrazově spontánně pojatému klavírnímu partu vnesl cyklus nového ducha do světa melodramů. Autorka této recenze se shodou okolností zúčastnila premiéry trojice z těchto melodramů, kdy s nimi dne 14. prosince 2004 vystoupil Vlastimil Harapes za klavírní spolupráce Daniela Wiesnera právě na koncertě pořádaném v rámci 7. Mezinárodního festivalu melodramu v Praze. Premiéra se setkala s velkým ohlasem publika. Cyklus byl následně rozšířen o další skladby, zejména o melodram (Polo)vodník se zkrácenou verzí Vodníka Karla Jaromíra Erbena, kdy příkladně Vodník vedle měsíčku žádá též o svit žárovku.

Ostatně ve vtipu veršů J. Žáčka nachází J. Vičar zalíbení a inspiraci i dále. V roce 2009 vytvořil na jeho texty cyklus pro dětský nebo střední hlas „Hánýskovy písničky“. Na závěr předložené publikace je ještě zařazen cyklus z roku 2010 pro basbaryton (nebo mezzosoprán) a klavír s názvem „Čtyři písně na slova Jiřího Žáčka“.

A ještě dvakrát J. Žáček. J. Vičar se ve svém komentáři svěří, že ho zaujaly Žáčkovy „havlíčkovsky“ laděné básně z jeho posledního tvůrčího období, jejich hudebnost se rozhodl melodickou linkou pouze „zdůraznit“. Cyklus „Písňe ze suterénu“ je zde zrealizovaný ve dvou podobách. Jako cyklus-scéna pro basbaryton, fagot, rozhlasový přijímač a drozda z parku (rok 2008) a následně jako melodramatický cyklus-scéna pro herce, hoboj, fagot, rozhlasový přijímač a rovněž drozda z parku (rok 2010). Nacházíme zde evidentně novinkový kompoziční útvar s nádechem ironie a společenské satiry, jak o tom promlouvají texty typu „Častuška o referendu“ či

citace z Haškových „*Osudů dobrého vojáka Švejka*“. Interpretace předpokládá spojení s připraveným CD obsahujícím patřičné zvukové efekty, očekávaný herecký projev konkretizují též režijní poznámky zařazené v textu.

Co říci závěrem. Předloženou publikaci s citovanou bohatou paletou písňových a melodramových cyklů je nutné uvítat a velmi kladně ocenit, a to z hlediska autora kompozičního invenčního bohatství a rovněž zvolené textové pestrosti. Slova chvály si zaslouží též precizní zpracování doprovodných textových komentářů. Interpretům se takto nabízí jinak zejména u soudobých autorů obtížně dostupný notový materiál

s inspirací pro četnou koncertní realizaci. Publikace je provedena ve velmi kvalitním grafickém zpracování.

V závěru připojíme informaci o tiskové realizaci, neboť příprava a vydání publikace byly umožněny díky finanční podpoře udělené roku 2012 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy v rámci Institucionálního rozvojového plánu, programu V. Excellence, Filozofické fakultě UP v Olomouci: Podpora akademických pracovníků Filozofické fakulty Univerzity Palackého.

□

VIČAR, Jan. *Písňe a melodramy (1977–2012)*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, 283 s. ISBN 978-80-244-3316-5.

## **ABSTRACT**

**KUSÁK, J. *Of the History of Regional Music Education in Ostrava between 1890–1918 Primary Schools, Secondary Schools, Colleges, Teachers' Institute***

**Abstract:** Music education in Ostrava went through many development transformations between 1890 and 1918. These transformations were based on the condition, development and conceptions of the supra-regional music education. In this period, music education in Ostrava was realized in two lines, namely as part of specialized music education and within primary and secondary schools and colleges. Music education activities at the Teachers' Institute are a separate issue. The paper deals with the historic outline and general description of regional music education in Ostrava between 1890 and 1918 focussing on primary schools, secondary schools, colleges and the Teachers' Institute.

**Keywords:** Ostrava, the region, the history of music education, the education, the music culture

*PhDr. Jiří Kusák, Ph.D., Department of Music, Faculty of Education, University of Ostrava, e-mail: jir.kusak@osu.cz*

**COUFALOVÁ, G. *Reflections on projects focused on children's composing in music magazines in german speaking countries in the 1950s and 1960s (Part 1)***

**Abstract:** The development and stimulation of children's creativity, elementary composing, making music in the classroom, creating of own graphic scores

and performing of own compositions are the topics, which were in the former Czechoslovakia in the 1950s and 1960s not so often published like in the foreign countries. The following text deals with the reflections on these and thematically related in music magazines in german speaking countries in the 1950s and 1960s. We researched the most important journals from the former Federal Republic of Germany, German Democratic Republic and from Austria and Switzerland.

**Keywords:** creativity, elementary composing, making music in the classroom, german speaking countries, music magazines chybí adresa

*Mgr. Gabriela Coufalová, Ph.D., Department of Music, Faculty of Education, Palacký University in Olomouc, e-mail: gabrielacoufalova@centrum.cz*

**KANTOR, J. *The development of musical education for pupils with special educational needs as a reaction to inclusion trends***

**Abstract:** Due to increasing inclusion tendencies a rising societal demand for the realisation of musical education in pupils with special educational needs may be expected in the coming years. This contribution aims to introduce several resources that may foster the development of the given area in the country and help systematise the theories for the conceptualisation of future research enquiries. The contribution offers examples of such musical education conceptions that are common in

the Czech Republic and the application of which has been documented to be effective in pupils with special educational needs. It further addresses the issue of research of effective methodological strategies and procedures and proposes several recommendations for the formation of theories and their application in praxis.

**Keywords:** special educational needs, special musical education, playing a musical instrument

*Mgr. Jiří Kantor, Ph.D., Institute of Special Education Studies, Faculty of Education, Palacký University in Olomouc, e-mail: jiri.kantor@upol.cz*

**KOPŘIVOVÁ, J. *Musical trips to Europe – Part IV. "France"***

**Abstract:** The four-part series is devoted to teaching European music. The fourth musical journey points to France but the main topic comes from Spain. The theoretical part of the article describes the knowledge about the composer Georges Bizet, which is didactically processed. The practical part contains experiential listening of overture to opera "Carmen" with rhythmic accompaniment on Orff instruments.

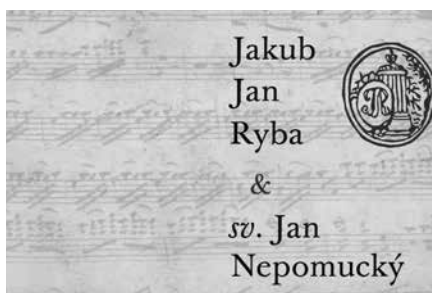
**Keywords:** European music, France, Carmen, Orff instruments, Georges Bizet, teaching practices.

*Mag. art. et Mgr. Jitka Kopřivová, BA., Department of Music, Faculty of Education, Charles University in Prague, e-mail: jitka.koprivova@pedf.cuni.cz*

## MARIE LIŠKOVÁ: J. J. RYBA A SV. J. NEPOMUCKÝ

Ivana Ašenbrenerová

Publikace nás provádí životem skladatele J. J. Ryby a jeho dílem. Od dětských krůčků, přes studentská léta až po dospělost. Jeho touhy realizovat se v hudebním světě a celoživotní realita v podobě venkovského učitele ho provázely celý život. Dnešní učitelé by se divili, s čím vším se musel mladý Ryba v roli kantora vypořádat. Jako velký klad považuji i to, že je zde podán životní příběh v souvislostech – život učitele a skladatele, společenské poměry, historické okolnosti... Publikace tak tvoří kompaktní celek, který vypovídá o osobnosti i době v níž žila.



Věřím, že bude zajímavá nejen pro hudebníky, ale i pro učitele hudební výchovy a ostatní pedagogy, kteří v ní leckdy najdou moudra kantorského řemesla. Škola, výchova, literatura a především hudba – to jsou hlavní pilíře publikace, která je logicky

členěna a psána velice čtivou a poutavou formou. Místopisné i duchovní spojení se sv. Janem Nepomuckým doplňuje tematicky celou práci, která je doplněna vkusnými ilustracemi.

Celý spisek je dílem kompaktním a hlavně záslužným počinem. Nejen pro laickou veřejnost, která se čtivou formou dozví podstatné informace ze života skladatele, ale zejména pak pro hudbymilovné posluchače.

□

LIŠKOVÁ, Marie. *J. J. Ryba a sv. J. Nepomucký*. 1. vyd. Zlín : Academia Economica, s.r.o., 2015. 64 s. ISBN 978-80-87492-42-0.

## KŘEST VÝZNAMNÉ KNIHY O ZDEŇKU FIBICHOVI

Jiří Bezděk



Zdeněk Fibich (1850–1900) vedle Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka doplňuje trojici českých skladatelů 2. pol. 19. století, označovaných za zakladatele české národní hudby. Výrazně zasáhl do všech hudebních oborů a český repertoár obohatil o umělecky hodnotný scénický i koncertní melodram.

Tématu koncertního melodramu zasvětila celý svůj profesní život PhDr. Věra Šustíková, Ph.D., která vydala zcela mimořádnou publikaci, aspirující na české muzikologické dílo roku: „Zdeněk Fibich a český koncertní melodram“.

Na snímku Evy Hubatové, pořízeném při křtu knihy dne 3. 9. 2015 v divadle Viola, je autorka PhDr. Věra Šustíková, Ph.D., s kmotrem knihy, významným českým muzikologem, skladatelem a pedagogem prof. PhDr. Janem Vičarem, CSc.

Jiří Bezděk

□

ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2014. 295 s. ISBN 978-80-244-4263-1.



# HUDEBNÍ VÝCHOVA – OBSAH 23. ROČNÍKU, 2015

## Původní vědecké statě a výzkumné zprávy

Coufalová, G. Reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v hudební publicistice německy mluvících zemí v 50. a 60. letech 20. století – 1. část	4/58
Drgáčová, R. Ohlédnutí za odkazem P. Jurkoviče	1/5
Dytrtová, K. Audiovizuální výstavní projekt a zvukové doprovodné programy	3/41
Kmentová, M. Funkční ovlivňování témbrového a fonemického sluchu předškolních dětí	2/23
Kantor, J. Potřeba rozvoje hudebního vzdělávání žáků se speciálními vzdělávacími potřebami jako reakce na inkluzivní trendy	4/60
Kolář, M. Jan Kasal – významný sbormistr, pedagog a skladatel	2/26
Kološtová, M. Múzy Bela Felixa – k 75. narozeninám emeritního profesora Bela Felixa	3/37
Králová, E. Procházková, M. Relaxačně hudobné aktivity v primární edukácii	1/6
Kusák, J. Z dějin regionální hudební výchovy v Ostravě v letech 1890–1918. Obecné, měšťanské, střední školy, učitelský ústav	4/56
Nedělka, M. Výtvarné umění a hudba (rozhovor s Jaroslavem Bláhou)	3/39
Pecháček, S. Ctírad Kohoutek a jeho tvorba pro dětské sbory	1/9
Pecháček, S. Dětská sborová tvorba Viktora Kalabise	3/43
Prchal, J. Hudební výchova pro 3. tisíciletí	1/1
Prchal, J. Pavel Jurkovič	1/4
Romanovská-Fliegrová, A. V korunách sakur	2/26
Tichý, V. Inovativní prvky v práci s kinetickou složkou v hudbě první poloviny 20. století – podněty pro analýzu	2/21
Váňová, H. Pravdy Ladislava Daniela	2/19

## Původní didaktické studie

Jenčková, E. Hudební dovádění s ráčkem	1/13
Jenčková, E. Podzimní ježkování	3/47
Kopřivová, J. Hudební výlety po Evropě – I. část „Anglie“	1/11
Kopřivová, J. Hudební výlety po Evropě – II. část „Norsko“	2/28
Kopřivová, J. Hudební výlety po Evropě – III. část „Rakousko“	3/45
Kopřivová, J. Hudební výlety po Evropě – IV. část „Francie“	4/62
Prchal, J., Grobár, M. Využití ICT technologií v běžné výuce hudební výchovy na základních školách	4/65
Selčanová, Z. Melodram v české škole	2/29

## Jubileá, zprávy, recenze, stálé rubriky

Ašenbrennerová, I. Marie Lišková: J. J. Ryba a sv. J. Nepomucký	4/74
Bezděk, J. Křest významné knihy o Zdeňku Fibichovi	4/74
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (leden–březen 2015)	1/18
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (duben–červen 2015)	2/35
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (červenec–září 2015)	3/53
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (říjen–prosinec 2015)	4/76
Bezděk, J. Jan Grossmann – Sluchová analýza	1/17
Drgáčová, R. Božena Viskupová – ohlédnutí za životem v tanci	4/69
Fulka, V. Recenzia na zborník „Hudba–Integrácie–Interpretácie 17“	2/33
Hubatová, E. Hudební S.O.S předalo cenu J. J. Ryby	4/70
Hubatová, E. Vzpomínka na osobnost hudební kultury	4/69
Chaciński, J. Zpráva o mezinárodní hudebně pedagogické konferenci konané na Akademii Pomorska ve Slupsku	3/49
Jiříčková, J. Z cyklu Zimní písničky	4/65
Kljunić, B. Rejchovo „Pojednání o melodii“ v českém překladu	3/52
Kopřivová, J., Sovová, P. „Rozezpívané zahrady“ v Plzni	3/51
Lišková, M. Ocenění Pavla Jurkoviče in memoriam	2/31
Motl, M. Lidský hlas z pohledu anatomie, fyziologie, foniatrie a vyšetřovacích metod	2/34
Pecháček, S. Jubileum Antonína Šimečka	1/16
Příbylová, L. Jan Vičar: Písně a melodramy (1977–2012)	4/73
Šrámková, K. Reflexe Evropského studentského fóra EAS v Rostocku	2/33
Vašíčková, K. Mezinárodní kytarový festival a kurzy Brno '15	2/36
Tichá, L. Evgeny Kissin na hudebním gymnáziu	4/71

## Notové a obrazové přílohy

Kohoutek, C. Zimní ukolébavka, Sněhuláček, Žabí svatba	1/A–D
Kasal, J. Komáři se ženili, Louka široká, Co je ti, Krumlovskej zámeček	2/A–D
Kalabis, V. Námořnická, Pochodujeme přes hory, Pasáček	3/A–D
Jiříčková, J. Vločka, Mlsný sněhulák, Pečeme perníčky	4/A–D
Bláha, J. Obrazová příloha k cyklu Hudba a obraz	1/E–H

## Abstracts

Abstracts č. 1/23	1/18
Abstracts č. 2/23	2/36
Abstracts č. 3/23	3/54
Abstracts č. 4/23	4/73

## Obálka

Bláha, J. Rané baroko III. Petrus Paulus Rubens (1577–1640) a Jan Pieters Svelinck (1562–1621)	1/2. s. obálky
Bláha, J. Rané baroko IV. Johann Liss a Heinrich Schütz	2/2. s. obálky
Bláha, J. Rané baroko V. Francesco Borromini a Girolamo Frescobaldi	3/2. s. obálky
Bláha, J. Rané baroko VI. Karel Škréta a Adam Michna z Otradovic	4/2. s. obálky
Pecháček, S. O hudbě anglicky – Percussion	1/3. s. obálky
Pecháček, S. O hudbě anglicky – Phrases and Cadences	2/3. s. obálky
Pecháček, S. O hudbě anglicky – Primitive and Ancient Music	3/3. s. obálky
Pecháček, S. O hudbě anglicky – Primitive and Ancient Music II.	4/3. s. obálky



# Z HUDEBNÍCH VÝROČÍ (ŘÍJEN–PROSINEC 2015)

Petra Bělohávková

**01. 10.** – **Paul Dukas**, 150. výročí narození francouzského skladatele, kritika a pedagoga (1865–1935, 17. 5. – 80. výročí úmrtí); **Věra Lejsková**, 85. výročí narození české klavíristky a pedagožky (1930)  
**05. 10.** – **Zdeněk Tomáš**, 100. výročí narození českého pěvce, sbormistra, dirigenta a pedagoga (1915–1999)  
**08. 10.** – **Heinrich Schütz**, 430. výročí narození německého skladatele a varhaníka (1585–1672)  
**09. 10.** – **Camille Saint-Saens**, 180. výročí narození francouzského skladatele, klavíristy, varhaníka a dirigenta (1835–1921)  
**12. 10.** – **Artur Nikisch**, 160. výročí narození německého dirigenta maďarského původu (1855–1922); **Luciano Pavarotti**, 80. výročí narození italského operního pěvce (1935–2007)  
**14. 10.** – **La Monte Young**, 80. výročí narození amerického skladatele (1935)  
**24. 10.** – **Alessandro Scarlatti**, 290. výročí úmrtí italského skladatele (1660–1725); **Luciano Berio**, 90. výročí narození italského skladatele (1925–2003)  
**25. 10.** – **Johann Strauss ml.**, 190. výročí narození rakouského skladatele a kapelníka (1825–1899); **Zdeněk Pololánik**, 80. výročí narození českého skladatele, varhaníka a pedagoga (1935); **Zdeněk Hnát**, 80. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1935)  
**26. 10.** – **Domenico Scarlatti**, 330. výročí narození italského cembalisty, varhaníka, kapelníka a skladatele (1685–1757); **Jakub Jan Ryba**, 250. výročí narození českého

kantora, varhaníka a skladatele (1765–1815; 8. 4. – 200. výročí úmrtí)

**29. 10.** – **Bohuslav Čížek**, 75. výročí narození českého muzikologa (1940)

\*\*\*

**01. 11.** – **Guido Adler**, 160. výročí narození rakouského muzikologa, skladatele a publicisty (1855–1941)

**06. 11.** – **Jiří Antonín Benda**, 220. výročí úmrtí českého skladatele a kapelníka (1722–1795); **Edgard Varèse**, 50. výročí úmrtí amerického skladatele a dirigenta francouzského původu (1883–1965)

**16. 11.** – **Paul Hindemith**, 120. výročí narození německého skladatele, violisty, dirigenta, hudebního teoretika a pedagoga (1895–1963)

**17. 11.** – **Jaroslava Modrochová**, 80. výročí narození české sbormistryně a metodičky (1935)

**19. 11.** – **Jan Václav Hugo Voříšek**, 190. výročí úmrtí českého skladatele, klavíristy a varhaníka (1791–1825)

**21. 11.** – **Henry Purcell** (10. září 1659, Westminster – 21. listopadu 1695, Westminster), nejvýznamnější anglický hudební skladatel období baroka

**22. 11.** – **Ivan Pařík**, 70. výročí narození českého dirigenta (1945)

**27. 11.** – **Arthur Honneger**, 60. výročí úmrtí francouzského skladatele švýcarského původu (1892–1955)

**28. 11.** – **Boris Krajný**, 70. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1945)

\*\*\*

**01. 12.** – **Jaroslav Mihule**, 85. výročí narození českého muzikologa a skladatele (1930)

**08. 12.** – **Jean Sibelius**, 150. výročí narození finského skladatele (1865–1957); **Josef Smetana**, 100. výročí narození českého akordeonisty, skladatele a pedagoga (1915–2000)

**09. 12.** – **Elisabeth Schwarzkopf**, 100. výročí narození německé sopranistky (1915–2006)

**10. 12.** – **Zdeněk Šesták**, 90. výročí narození českého skladatele a muzikologa (1925)

**12. 12.** – **Francis Albert „Frank“ Sinatra**, 100. výročí narození amerického zpěváka a herce (1915–1998)

**15. 12.** – **Jan Novotný**, 80. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1935)

**18. 12.** – **Francisco Manuel da Silva**, 150. výročí úmrtí brazilského skladatele a pedagoga (1795–1865, 21. 2. – 220. výročí narození)

**21. 12.** – **Theodora Straková**, 100. výročí narození české muzikoložky a muzeoložky (1915–2010)

**23. 12.** – **Jan Dismas Zelenka**, 270. výročí úmrtí českého skladatele (1679–1745)

**24. 12.** – **Alban Berg**, 80. výročí úmrtí rakouského skladatele a klavíristy (1885–1935, 9. 2. – 130. výročí narození)

**25. 12.** – **Bohuslav Korejs**, 90. výročí narození českého regenschoriho, varhaníka a skladatele (1925)

## O HUDBĚ ANGLICKY – PRIMITIVE AND ANCIENT MUSIC II

Stanislav Pecháček

### *The Jews*

The Jews became distinct from the other Semitic nomads of the Middle East under Abraham in c. 2000 BC. Jewish instruments of the nomadic period were the frame drum (tabret or tof), flute (ugab) and small lyre (kinnor). Their cult instruments were the ram's-horn (shofar), blown in times of danger or *repentance*; the trumpet (hazozra),

used for signaling; and jingles (pa'amon) worn by priests for magical reasons.

By 1050 BC the Jews had conquered Palestine and settled there as shepherds and farmers. Their culture drew on a varied background of Mesopotamian, Egyptian, Phoenician and Canaanite influences. In Solomon's temple (built c. 950 BC), ritual music was provided by the priests and Levites (men of the Levi tribe). Sung psalms were the basis of temple music,

accompanied by the kinnor and large ten-stringed harp (nevel). Trumpets and shofarim were also sometimes used, and dance was important.

The earliest Christians were, of course, Jews, and as Christianity spread from the 1st century AD the influence of Hebrew temple music was carried over into the Christian church.

Following the Jewish *dispersal* from about AD 200, the synagogue became the

characteristic place of *worship*. The rabbis discouraged secular music and the use of instruments, and only the shofar was allowed. Individual rather than choral music became the basis of worship, in the form of cantillation of the Bible and prayers.

### Rome

The music of the ancient Romans combined Greek, Middle Eastern and native Etruscan influences. From the Etruscans came the tuba, a long straight trumpet of bronze or leather-covered wood; the cornu, a semicircular horn; and the buccina, an animal horn trumpet. In the Roman army the tuba sounded the attack or retreat, while the buccina sounded the watches. Other wind instruments included the Greek aulos or reed-pipe (called tibia by the Romans), the Middle Eastern bagpipe and, by Imperial times, the water-blown organ or hydraulis.

Stringed instruments included a large version of the Greek kithara, with more strings; various-sized harps and the long-necked pandore. Percussion included the scabellum, a *flapping hinged* board, the sistrum (jingles based on the Egyptian shelem) and cymbals, tambourines and bells.

Music was an important feature of Roman social life at banquets and entertainments and on state occasions such as Imperial triumphs. Musicians had a well-defined status and virtuosi were highly valued. Street entertainers (joculators) combined music with juggling and acrobatics, and were the forerunners of the medieval jongleurs.

### The Middle Ages I

The Middle Ages and Renaissance cover more than a thousand years of European history, from the collapse of the western Roman Empire to the beginning of the 17<sup>th</sup> century and the start of “modern times”. The foundations of Western art music were laid in this long period, but the musical achievements of pre-1600 have their own lasting value and should not be seen just as a lengthy preparation for Mozart and Beethoven.

### The rise of polyphony

The style which began to develop in the 9<sup>th</sup> century and which reached its height in the Renaissance is vocal polyphony – music for many voices. In polyphony, musical interest is shared equally between the parts, which move independently to produce an



*interwoven texture*. The *subtlety* of polyphony can be easily missed by ears accustomed to the mainly homophonic music of later periods, in which a “top line” is supported by subordinate parts moving in chordal blocks. Polyphony was written not in fixed major or minor keys, but in different sections, or modes, of one diatonic scale.

The technique of polyphony is counterpoint. The word came from the earliest way of writing music in two parts, in which the two parts were fitted together note-against-note (point counter point).

The starting point for the development of polyphony was the church *plainsong*, or *plainchant*, of the early Middle Ages. This was unaccompanied, single-line music, sung in unison, which stemmed from Greek and Jewish sources. Gregorian chant, the body of plainsong codified by Pope Gregory in the 6<sup>th</sup> century AD, is still the standard chant of the Catholic Church. It perfectly expressed the Latin words of the liturgy.

The first elaboration of plainsong, by the 9<sup>th</sup> century or before, was to parallel the plainsong melody in bare intervals of octaves, fifths and fourths. This was called organum, perhaps because early organs also played in these parallel intervals. The next step, taken by about the 10<sup>th</sup> century, was to enrich the spare harmony of organum with parallel thirds and sixths. This device came from secular music, where it was called fauxbourdon. Then a free-moving, sometimes improvised part called the discantus (descant) was added above the melody (cantus).

### Polyphonic composition

With polyphony came the beginnings of composition as a specialized activity. Early polyphony reached a peak in the 12<sup>th</sup> and early 13<sup>th</sup> centuries with the Notre Dame School, i.e. the musicians associated with

the church Notre Dame in Paris. The greatest of these were Léonin and Pérotin.

The motet and conductus were the main polyphonic forms of the earlier Middle Ages. The motet, based on a plainchant melody, or cantus firmus, was sung in long notes by the tenor voice, and other faster-moving parts were added. The form developed from tropes or *insertions* to the plainsong mass. The conductus was in simpler rhythm and its cantus firmus was a secular or original melody rather than a piece of plainsong.

### Notation

The rise of polyphonic composition depended on the development of adequate ways of describing and notating musical sounds. The Greeks had used letter names for the notes of the scale, and this system was passed on to medieval Europe by Boëthius (c. AD 470–525). From about the 7<sup>th</sup> century, the system of neumes began to be used as an approximate notation for plainsong. The neumes were signs for notes or groups of notes, which reminded the singer when to go up or down but did not indicate exact intervals.

In the 11<sup>th</sup> century the Benedictine monk Guido d’Arezzo invented syllable names for the notes of the scale as an aid to sight-singing. This principle has remained useful ever since and is the basis of the modern tonic sol-fa system.

Meanwhile, to enable composers to set out their music in score, and to solve the problem of showing pitch, staff notation gradually evolved, together with a system of proportional notation for time values.

*To be continued.*

### Vocabulary:

repentance	lítost, pokání
dispersal	rozptýlení
worship	uctívání, zbožňování
flap	třepotat se
hinged	zavěšený
interweave	propřítat se
texture	struktura
subtlety	nuance, jemnost
plainsong, plainchant	chorál
insertion	vsuvka, vložka

□

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