

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

3/2017

# HUDEBNÍ VÝCHOVA



## VÝVOJOVÉ TENDENCE POZDŇÍHO BAROKA

Jaroslav Bláha

Jestliže vyjdeme z poněkud schematického časového vymezení vývojových etap barokního umění, pak první polovina 18. století je spojena s pozdním barokem. Specifičnost této závěrečné etapy je příbuzná s adekvátní specifickou situací raného baroka, jenže v „opačném gardu“. Jestliže v souvislosti s vývojovými tendencemi raného baroka jsme se potýkali s problémem, zda významné osobnosti z přelomu 16. a 17. století zařadit do vrcholné renesance či manýrismu v malířství nebo do pozdní renesance v hudbě či jako průkopníky raného baroka, pak v pozdním baroku je tomu přesně naopak: zda autoři, jimž budeme věnovat následující medailonky, ještě patří k baroku či představují předvoj dalších slohových období, konkrétně rokoka či klasicismu. K tomu navíc přistupuje i přehodnocení role některých klíčových osobností, jejichž tvorba byla dlouho považovaná za vrchol barokního umění, a proto donedávna přezívala periodizace rozlišující rané baroko (asi 1580–1650), střední baroko (asi 1650–1690) a vrcholné baroko (asi 1690–1730/50). Příčinou této periodizace v hudbě byl mimořádný odkaz skladatelů, jejichž tvorba byla považována za vrchol barokní hudby – Antonia Vivaldiho (1678–1741), Georga Friedricha Händela (1685–1759) a především Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750). Ovšem již jejich mladší současníci vnímali postavení „vážených otců“ jinak, což názorně demonstruje zdánlivě neuctivé prohlášení Carla Philippa Emanuela Bacha, druhého syna J. S. Bacha, který svého otce označil jako „starou paruku“. Přesně tak vymezil jeho roli ve vývojovém kvasu první poloviny 18. století: roli geniální pozdní syntézy dosavadního vývoje barokní hudby, kterou však mladí skladatelé vnímali jako velkolepý „pomník minulosti“. Aktuální byly tehdy již jiné tendence, později označované jako rokokó, často neprávem považované za zdrobnělou až titěrnou „odnož“ baroka či galantní styl jako přehra klasicismu. A minimálně od čtyřicátých let můžeme mluvit o razantním nástupu klasicismu, k jehož průkopníkům patřil nejen C. Ph. E. Bach, ale i další synové slavného otce Johanna Sebastiana.

Než se dostaneme k dalším specifickým rysům pozdního baroka jako přechodného období, je třeba zdůraznit, že výše položené

znepokojivé otázky zase nejsou tak zásadní, jak by se mohlo zdát. Dnes již nechápeme vývojový proces umění lineárně – tedy jako přímku dělenou na úsečky slohových období – ale koherentně, tedy jako rozvíjející se spirálu, jejíž dynamický pohyb strhává jednotlivé dobové tendence do širokých souvislostí s minulostí ve vývojovém kontrastu paradigmat a syntagmat. Proto jsou také všechna časová vymezení vývojových etap jen orientační, nikoliv odpovídající skutečným peripetiím vývojového dramatu umění jako otevřeného systému.

Názorný příklad rozvinutí vývojových spirál do hluboké minulosti tentokrát vybereme z dějin výtvarného umění. Jeden z medailonků spojených s vrcholným barokem jsme věnovali komparaci malířského projevu Nicolase Poussina a hudebního projevu Jeana-Baptisty Lullyho – Poussin dokonce patří větší částí své tvorby do raného baroka a do středního baroka byl „přesunut“ kvůli podstatně mladšímu Lullymu. Velice zásadní vliv Poussina můžeme pozorovat ještě na konci 18. století, tedy ve fázi vrcholného klasicismu. Poussinův vliv je naprosto evidentní i v obrazech jednoho z největších mistrů klasicismu Jacquese Louise Davida – a to přesto, že se do čela svých studentů královské akademie výtvarných umění postavil ve vzpouře proti „vnuceným“ vzorům minulosti, mezi něž patřil i Poussin. Avšak studenti – a natož pak David – nechápali svou vzpouru jako odmítání Poussina a dokonce ani „gypsů“ antických mistrů, ale jako odpor proti jejich bezduchému kopírování. A právě David dokázal osobitě přetransponovat Poussinův odkaz do aktuální podoby progresivních tendencí umění francouzské revoluce a posunul tak směřování spirály do budoucnosti.

V několika poznámkách k cyklu „Hudba a obraz“ ročníku 2014, který otevíral čtyřdílný cyklus Výtvarné umění a hudba v období baroka, jsme zdůraznili jako jeden ze základních problémů spojených s komparací výtvarného umění a hudby odlišnost interpretačních modelů teorie hudby a výtvarného umění – tedy lineárního a koherentního modelu – a došli jsme k závěru, že v zájmu komparace se jeví jako vhodné řešení symbióza obou uvedených modelů. To konkrétně znamená propojení vývojových fází a slohových proudů baroka, což jsme důsledně uplatnili v úvodních

medailoncích k ranému i střednímu období baroka a učiníme tak i v souvislosti s pozdním barokem. Proto jsme také do obrazové dokumentace tohoto medailonku vybrali autory a jejich díla, která demonstrují posun uměleckého projevu v rámci slohových proudů.

Vývojové peripetie barokního realismu zastupuje veduta Bucintoro, Benátky (1745–50) od ANTONIA CANALETTA (1697–1768) (časopis HV, 2017/1, příloha 3, obr. 7), nejproslulejšího představitele tohoto žánru v pozdním baroku. Výše uvedené koherentní aspekty se evidentně projeví ve srovnání s obdobně zaměřenými obrazy představitele benátské renesance Gentila Belliniho (1429–1507), což vizuálně zdůrazníme v příslušném medailonku příštího ročníku. Společným jmenovatelem vedut obou malířů je schopnost detailního popisu prostředí místa – většinou náměstí sv. Marka, především pak jeho architektury. Rozdíl je v celkové atmosféře: svátečně slavnostní u Belliniho a všedně každodenní u Canaletta. Či jinak řečeno: jestliže veduty G. Belliniho vnímáme jako vizuální dokumentaci historické události, pak obdobně scénérie A. Canaletta na nás působí jako pohlednice z dovolené v Benátkách.

Další ukázky reprezentující zbývající slohové proudy jsme vybrali ze sochařství proto, že v samotných komparačních medailoncích se zaměřujeme především na spojení hudby a malířství. Zvolené sochařské práce mají jasně demonstrovat, že tytéž tendence jako v malířství se prosazují i v sochařství. Názorným příkladem důrazu na celkový řád barokního klasicismu je sousoší Krotitel koní (1745), (časopis HV, 2017/1, příloha 3, obr. 9) francouzského sochaře GUILLAUMA COUSTOUA st. (1677–1746). Striktní řád se prosazuje v poněkud strnulé kompoziční konstrukci diagonály vzpínajícího se koně, kterou vyrovnává opačná diagonála spodní části těla krotitele, jejíž horní část přechází do vertikály. Tradičním znakem klasicistní racionality je i oslabení detailu ve prospěch úhrnnějšího tvaru. Inovací spojenou s reakcí na nové tendence pozdního období baroka jsou rokokově dekorativní detaily, např. hřívá a ocas koně apod.

Dynamičnost radikálního baroka jsme v medailonku Vývojové tendence vrcholného baroka v konfrontaci s ranou fází

představovaly bronzové monumentální práce G. L. Berniniho, což odpovídalo roli Itálie jako kolébky radikálního baroka stejně jako jeho dovršení právě ve vrcholné tvorbě Berniniho. V souvislosti s radikálním barokem pozdní vývojové fáze jsme vybrali sousoší Apoteóza prince Eugena (1718–21) (časopis HV, 2017/1, příloha 3, obr. 8) německého sochaře BALTHASARA PERMOSERA (1651–1732). Východisko ze sochařského projevu Berniniho je zřejmé, výraznější expresivita je však zároveň odkazem k německé vrcholné a pozdní gotice. Přesun z Itálie do Německa je důsledkem další příčiny časových diskrepancí baroka, a tou jsou časové rozdíly v prosazení baroka v jednotlivých zemích, což není ovšem stejné v hudbě a výtvarném umění. Itálie sice v obou uměleckých druzích hrála od počátku klíčovou roli, ale v Německu tomu bylo poněkud jinak. Zatímco v hudbě Německo poměrně brzy srovnalo krok s Itálií, ve výtvarném umění se baroko výrazně prosadilo až v 18. století.

□



### HUDEBNÍ VÝCHOVA

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní, ročník 25/2017/číslo 3

#### 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 Holec, 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 Veres, CSc. (PdF UKF, Nitra, SR)

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

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

Vydává: Univerzita Karlova, 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

Předplatné zajišťuje: A.L.L.Production s.r.o., P.O.BOX 732, 111 21 Praha 1, telefon: 234 092 851 nebo 840 30 60 90, e-mail pro objednávky: predplatne@predplatne.cz, www.predplatne.cz

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, 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)

© Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, Praha 2018  
MK ČR E 6248, ISBN 1210-3683

Eva Balcárková provides the results of the research into music preferences in pupils of older school age in Moravia and Silesia in her article *Music Preferences of Pupils at the Second Grade of Elementary Schools*.

The first part of the article by Gabriela Coufalová called *The Reflection of the Projects Focused on Children Composing in Music Journalism of German Speaking Countries in the 1970s* introduces the projects dealing with creative activities of children and elementary composing within music education in German speaking countries, regarding their reflection in a period specialized music press of the 1970s.

The third part of the study by Veronika Ševčíková and Jindřich called Schwarz *The Movie as a Means of Music Popularization* is devoted to the issue of *The Definition and Typology of a Music Movie*. The study besides other things defines, characterizes and analyses subgenres such as movie opera, movie musical and music visualisation as means of music popularization.

The second part of the two-part study by Eva Jenčková called *The Formative Influence of Music-Movement Parallels in Music and Personal Development of Pupils* provides summarizing information on pedagogically guided use of different kinds of movement in connection with music and rhythmical speech which significantly influence the complex development of pupils.

Martina Krušínská and Marta Bošelová inform about the mission of the *Centre of Ethnography and Art (C-ET-ART)* at the Faculty of Education of the Catholic University in Ruzomberok.

The musical medallion is dedicated to the pianist *Tomáš Víšek* and his promotion of the compositions by *Jaroslav Ježek*. Its author is Jindra Nečasová.

Leona Stříteská introduces the book – monograph by Stanislav Pecháček *Czech Choir Production III/A (from the half of the 20<sup>th</sup> century)* in her review.

The issue contains the permanent sections *About Music in English* and *From Music Anniversaries*.

## AUS DEM INHALT

Der Artikel von Eva Balcárková *Musikalische Präferenzen der Schüler an den Grundschulen* macht uns mit den Forschungsergebnissen der musikalischen Präferenzen der Kinder des älteren Schulalters in Mähren und Schlesien bekannt.

Der erste Teil des Beitrages von Gabriela Coufalová *Reflexion der Projekte orientierter auf das Komponieren von Kindern im Musikjournalismus deutschsprachiger Länder in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts*, stellt uns einige Projekte vor. Diese Projekte befassen sich mit den kreativen Aktivitäten der Kinder und des elementaren Komponierens im Rahmen des Musikunterrichts in den deutschsprachigen Ländern. Und zwar aus der Sicht ihrer Reflexion in der zeitgenössischen fachlichen Musikpresse der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Der dritte Teil der Studie von Veronika Ševčíková und Jindřich Schwarz *Der Film als Mittel zur Popularisierung von Musik* widmet sich der Problematik *Definition und Typologie des Musikfilms*. Die Studie definiert, charakterisiert und analysiert unter anderem die Subgenres Filmoper, Filmmusical und Visualisierung der Musik als Mittel zur Popularisierung von Musik.

Der zweite Teil der zweiteiligen Studie von Eva Jenčková *Formativer Einfluss der musikalischen Bewegungsparallelen in der musikalischen und personalen Entwicklung der Schüler* gibt einen umfassenden Überblick über den pädagogisch gesteuerten Einsatz verschiedener Bewegungsformen in Verbindung mit Musik und rhythmischer Sprache, die die komplexe Entwicklung der Schüler maßgeblich beeinflussen.

Martina Krušínská a Marta Bošelová informieren über die Aufgabe des *Zentrums für Ethnographie und Kunst (C-ET-ART)*, das bei der Pädagogischen Fakultät der Katholischen Universität in Ruzomberok (Slowakei) tätig ist.

Das musikalische Medaillon, geschrieben von Jindra Nečasová, widmet sich dem Pianisten *Tomáš Víšek* und seiner *Propagation der Kompositionen von Jaroslav Ježek*.

Leona Stříteská stellt in ihrer Rezension die Monographie von Stanislav Pecháček *Tschechische Chorschaffen III/A (seit der Mitte des 20. Jahrhunderts)* vor.

Die Zeitungsnummer ergänzen regelmäßige Kolumnen „*Englisch über die Musik*“ und „*Musikalische Höhepunkte und Jubiläen*“.

## EDITORIAL

Vážený čtenáři,

otevíráte letošní třetí číslo časopisu *Hudební výchova*, v němž opět naleznete informace o aktuálním dění v hudební výchově, novinky z oblasti hudebněpedagogického výzkumu nebo materiály či inspirace pro výuku.

S výsledky výzkumu, který realizoval tým studentů olomoucké katedry muzikologie pod vedením doc. Evy Vičarové a který se zabýval problematikou *Hudebních preferencí žáků staršího školního věku* na Moravě a ve Slezsku, nás ve svém článku seznámí Eva Balcárková.

První část příspěvku Gabriely Coufalové *Reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v hudební publicistice německy mluvících zemí v 70. letech 20. století* 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 70. let 20. století.

Třetí část studie Veroniky Ševčíkové a Jindřicha Schwarze *Film jako prostředek popularizace hudby* je věnována problematice *Vymezení a typologie hudebního filmu*. Studie mj. vymezuje, charakterizuje a analyzuje subžánry filmová opera, filmový muzikál a vizualizace hudby jako prostředky popularizace hudby.

Souhrnné informace týkající se pedagogicky řízeného využití různých druhů pohybu ve spojení s hudbou a rytmičovanou řečí, jež významně ovlivňují komplexní vývoj žáků nabízí druhá část dvoudílné studie Evy Jenčkové *Formativní vliv hudebně pohybových paralel v hudebním a osobnostním rozvoji žáků*.

Letošnímu jubilentovi, klavíristovi *Tomáši Víškovi* a jeho *propagaci skladeb Jaroslava Ježka* je věnován medailon z pera Jindry Nečasové.

Místo, kde dochází k průniku minulosti a současnosti. I tak by se dalo charakterizovat Centrum etnografie a umění (C-ET-ART), které je součástí Pedagogické fakulty Katolické univerzity v Ružomberku. O jeho poslání informují Martina Krušínská a Marta Bošelová.

Leona Stříteská ve svém recenzním příspěvku přibližuje knihu monografií Stanislava Pecháčka *Česká sborová tvorba III/A (od poloviny 20. století)*.

Notová příloha přináší závěrečný díl dětské opery Bohumila Hanzlíka na motivy pohádky Boženy Němcové *Jak šel Honza do světa*. Číslo doplňují stále rubriky *O hudbě anglicky* a *Z hudebních výročí*.

Ve čtvrtém čísle časopisu *Hudební výchova* se opět vrátíme k osobnosti Františka Sedláka. Nad jeho systematickou hudební pedagogikou, jež se stala základním kamenem nově vznikající vědecké disciplíny v tehdejší Československu, se ve svém příspěvku se zamýšlí Irena Medňanská. Problematikou přípravy na přechod od hry podle sluchu a nápodoby ke hře z not u začínajících klavíristů se ve své studii zabývá Eva Suchánková. Závěrečná část čtyřdílné studie Veroniky Ševčíkové a Jindřicha Schwarze *Film jako prostředek popularizace hudby* nese podtitul *Filmový dokument o hudbě a hudebních osobnostech*. V čísle opět nebudou chybět didaktické inspirace a novinky ze světa hudební výchovy.

Vše dobré přeje Petra Bělohávková

## HUDEBNÍ VÝCHOVA

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní, ročník 25/2017/číslo 3

### OBSAH

Abstracts	3	<b>NOTOVÁ PŘÍLOHA</b> Bohumír Hanzlík: Jak se Honza učil latinsky – 3. část	
<b>PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY</b>			
Eva Balcárková: Hudební preference žáků druhého stupně základních škol	4	<b>JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY</b>	
Gabriela Coufalová: Reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v hudební publicistice německy mluvících zemí v 70. letech 20. století – 1. část	7	Martina Krušínská, Marta Bošelová: Centrum etnografie a umění pri PF KU v Ružomberku: priester pre spojenie minulosti a súčasnosti	18
Jindřich Schwarz, Veronika Ševčíková: Film jako prostředek popularizace hudby (3. část). Vymezení a typologie hudebního filmu	10	Jindra Nečasová: Letošní jubilant – klavírista Tomáš Víšek propaguje skladby Jaroslava Ježka	20
<b>PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE</b>		Leona Stříteská: Nová publikace o české sborové tvorbě 2. poloviny 20. století	22
Eva Jenčková: Formativní vliv hudebně pohybových paralel v hudebním a osobnostním rozvoji žáků – 2. část	15	Petra Bělohávková: Z hudebních výročí (červenec–září 2017)	23
		Stanislav Pecháček: O hudbě anglicky – Non-harmony notes	24

### OBÁLKA

2. strana: Jaroslav Bláha: Vývojové tendence pozdního baroka

## ABSTRACTS

### BALCÁRKOVÁ, E. *Music Preferences of the Secondary School Students*

**Abstract:** The focus of this research was to analysis music preferences of Moravian scholars from 11 to 15 years old. It was carried under guidance doc. Eva Vičarová on the academic grounds of Palacký University Olomouc. Additional aspects were evaluated based on their influence on children's relationship to music, their music toleration and musicality as a whole.

**Keywords:** pubescence, musical-sociological research, music preferences, music toleration, audio questionnaire

*Mgr. Eva Balcárková, Department of Musicology, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc*

### COUFALOVÁ, G. *Reflections on projects focused on children's composing in music magazines in german speaking countries in the 1970 (Part 1)*

**Abstract:** The following text deals with the reflections on 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 in music magazines in german speaking countries in the 1970s. 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

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

### ŠEVČÍKOVÁ, V., SCHWARZ, J. *Film as a means of Music Popularization (Part 3)*. Definition and typology of music film

**Abstract:** The study discusses the term “music film” from the point of view of users of film databases and key domestic professional literature. Then it establishes the categorization of five basic types (subgenre categories) of music films – film opera, film musical, visualization of music, film biography of musicians and film document. Then it states, characterizes and analyses subgenres film opera, film musical and visualization of music as means of music popularization.

**Keywords:** music film, subgenre category, film opera, film musical, visualization of music, film biography of musicians, film document, music popularization.

*doc. PhDr. Veronika Ševčíková, Ph.D., Mgr. Jindřich Schwarz, Ph.D., Departement of Music, Faculty of Education, University of Ostrava, e-mail: veronika.sevcikova@osu.cz; jincom@seznam.cz*

### JENČKOVÁ, E. *Formative Influence of Music and Momevent Parallels in Music and Personality Development of Students (Part 2)*

**Abstract:** Faculty of controlled use of different kinds of movement combined with music and speeches rhythmic has a significant formative influence on the comprehensive development of students. Musical movement speech may benefit from a spontaneous expression pupils, it is a potent source of their physical and mental activity, a means of relaxation and music and physical communication. In addition, the movement key role in the initiation of musical thinking of students, especially in the perception of motion parallels with the means of musical speech. In the spectrum of the movement means has a major formative role primarily sensorimotor movement, which, in conjunction with the use of motivational props, sound objects, musical instruments and in particular the new rhythmic instrumentation contributes to an optimal music and personality development of students.

**Keywords:** music and physical education, formative importance of movement, movement and express themselves musically motion speech as a source of physical and mental activity, movement and cognition means the language of music, movement and development of aesthetic sensitivity, movement such as relaxation, music and physical communication and creativity, developing sensorimotor movement using props, musical instruments and new rhythmic instrumentation Eva Jenčková.

*prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc., Departement of Music, Faculty of Education, University of Hradec Králové, e-mail: eva.jenckova@uhk.cz; jenckova.tandem@seznam.cz*

# HUDEBNÍ PREFERENCE ŽÁKŮ DRUHÉHO STUPNĚ ZÁKLADNÍCH ŠKOL

Eva Balcárková

**Anotace:** Cílem výzkumu prováděného pod vedením doc. Evy Vičarové na Univerzitě Palackého v Olomouci bylo zjištění hudebních preferencí moravských žáků staršího školního věku. Zohledněna byla při tom i další hlediska, jež ovlivňují vztah dětí k hudbě, jejich hudební toleranci i hudebnost obecně.

**Klíčová slova:** žáci staršího školního věku, hudebně-sociologický výzkum, hudební preference, hudební tolerance, zvukový dotazník.

Důležitou úlohu hudby v životě dospívajících není třeba na stránkách *Hudební výchovy* rozepisovat. Nejenže v ní mladí lidé nacházejí zrcadlo svých nálad a zdroj zábavy, ale představuje taktéž nedílný prostředek k tlumočení osobnosti identity, jež jim pomáhá nalézt nové místo v kolektivu.<sup>1</sup> Zpěváci a interpreti populární hudby stále fungují jako vzory či idoly, ať už v dobrém či špatném slova smyslu. V neposlední řadě hraje důležitou roli během volnočasových aktivit, které si děti do značné míry organizují samy bez přísného dohledu rodičů. Hudbě se tak mnohdy věnují celé hodiny denně.<sup>2</sup>

Výzkumů hudebnosti zaměřujících se na věkovou skupinu adolescentů existuje již celá řada.<sup>3</sup> Nezřídka je však tato věková kategorie v českém prostředí chápána v užším smyslu, tedy zhruba od 15 do 20 let (například u Mužika je to 14–18).

<sup>1</sup> Na to upozorňuje například Daniel Kořínek ve své diplomové práci: *Volba hudebního žánru v adolescenci a její vliv na utváření identity*. Brno: Masarykova univerzita, 2008.

<sup>2</sup> Například podle výzkumu D. Zillmanna a S. Ganna z roku 1997 adolescenti tráví poslechem hudby 4 a více hodin, podle zjištění Pavla Mužika (2009) je to v průměru 3,5 hodiny.

<sup>3</sup> Z českých například: SAK, Petr. *Proměny české mládeže. Česká mládež v pohledu sociologických výzkumů* (2000); KOŘÍNEK, Daniel. *Volba hudebního žánru v adolescenci a její vliv na utváření identity* (2008); MUŽÍK, Pavel. *Hudba v životě adolescentů. Hudební preference v souvislostech* (2009); HORÁČKOVÁ, Jana. *Hudební preference adolescentů a možnosti jejich ovlivnění* (2011); STRATIL, Petr. *Souvislosti hudebních postojů a preferencí dětí a jejich rodičů* (2011).

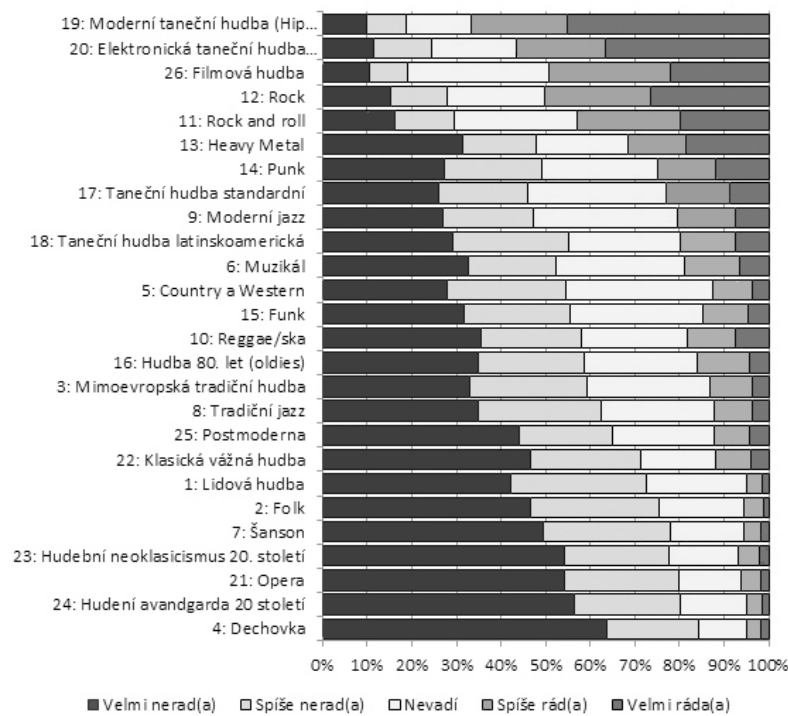
Ze zahraničních kromě Zillmanna a Ganna například: NORTH, A. C. a HARGREAVES, D. J. *The Importance of Music for Adolescents* (2000); SCHWARZ, K. D. a FOUTS, G. T. *Music Preferences, Personality Style and Developmental Issues of Adolescents* (2003); LAIHO, S. *The Psychological Functions of Music in Adolescence* (2004); DELSING, M. J. a TERBOGHT, T. F. a kol. *Adolescents' Music Preferences and Personality Characteristics* (2008); THOMAS, K. S. *Music Preferences and the Adolescent Brain* (2015).

Naopak Jana Horáčková pracuje s rozpětím 12–18 roků. Jako vzorek pro výzkum prováděný během června roku 2016<sup>4</sup> pod vedením doc. Evy Vičarové byla zvolena dosud málo hudebně sociologicky probádaná věková skupina od 11 do 15 let, tudíž zástupci časné a střední adolescence, označovaní taktéž děti staršího školního věku, prepubescenti a pubescenti.<sup>5</sup> Průzkumu se účastnilo celkem 841 žáků základních škol o rovnoměrném zastoupení chlapců

<sup>4</sup> Výzkum realizovaly pod vedením doc. Evy Vičarové Kristýna Baborová, Kateřina Janíčková, Sandra Tichá a Eva Balcárková na katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v rámci semináře Didaktiky hudební výchovy. Výsledky výzkumu shrnuje studie Evy Vičarové – *Musical Preferences of Older School Year Youth* přichystaná k tisku v periodiku *Czech and Slovak Journal of Humanities*.  
<sup>5</sup> MACEK, Petr. *Adolescence*, Praha: Portál, 2003, s. 9–10.

a dívek,<sup>6</sup> z nichž 464 bylo žáky šesté třídy a zbývajících 377 navštěvovalo třídu devátou. 58 % dotázaných se přitom v minulosti věnovalo provozování hudby. V době konání šetření však již počet aktivních muzikantů čítal více než o polovinu méně. Předpokládané rozdíly mezi úmyslně zvolenými krajními věkovými hranicemi staršího školního věku byly z hlediska hudebních preferencí velmi malé. Drobné odchylky se daly vypořádat zejména v otázce znalosti jednotlivých žánrů (s postupujícím věkem logicky narůstá schopnost žáků identifikovat a definovat rozdíly

<sup>6</sup> Žáci pocházejí ze dvanácti základních škol nacházejících se v Jihomoravském, Moravskoslezském, Olomouckém a Zlínském kraji. Snahou bylo provádět šetření na třech úrovních obcí – od malé přes střední k velkým městům. Malé obce reprezentovaly Dolní Loučky, Konice a Zašová; střední obce byly zastoupeny městy Hulín, Tišnov, Litovel a Holešov; z velkých měst to byla Kroměříž, Frýdek-Místek a Olomouc.



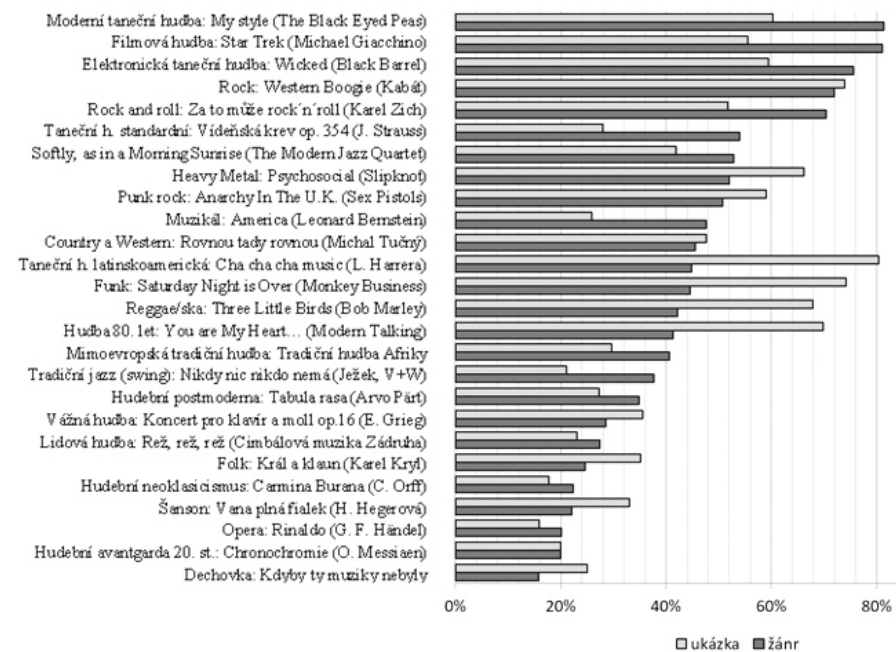
Graf č. 1

mezi hudebními žánry) a v návštěvnosti koncertů, na které starší děti chodily častěji než mladší.

Žákům byl nejprve předložen poslechový dotazník sestávající z 26 krátkých, asi půlminutových ukázek zastupujících stejný počet hudebních žánrů, které mohli hodnotit na pětibodové Likertově škále. Druhá část testování spočívala v 21 otázkách otevřeného i uzavřeného charakteru zjišťujících, jakou hudbu respondenti poslouchají a odkud se k nim dostává, kolik času věnují poslechu hudby, zda hrají/hráli na hudební nástroj (zpívají/zpívali), jestli navštěvují koncerty, zda je ovlivňují vrstevníci či jaký postoj mají k hudbě svých rodičů. Pro zjištění dalších sociologických podmínek byly v závěru zahrnuty i otázky demografického rázu týkající se víry, zaměstnání rodičů, ale i otevřený dotaz týkající se koníčků provozovaných ve volném čase. V neposlední řadě bylo úmyslně užito vedle poslechového dotazníku i opačného postupu, v němž měli žáci k vyjmenovaným hudebním žánrům přiřadit svá hodnotová stanoviska (soubor žánrů viz graf č. 1). Pětibodová škála byla tentokrát doplněna možností „neznám“.

Je zajímavé, že v případě zvukového dotazníku i otázky zjišťující oblibu hudebních žánrů převažovalo negativní hodnocení nad pozitivním, jak je patrné z následujícího grafu. Pouze moderní taneční hudba, elektronická taneční hudba a rock byly hodnoceny pozitivně více než polovinou dotázaných. Tento fenomén lze vysvětlit silnou vyhraněností v postoji k hudebním žánrům, tedy obecně malou mírou hudební tolerance. Žáci hodnotí vyložené kladně nejčastěji jednoho či dva favority, zatímco ostatní typy hudby nejsou příliš ochotni akceptovat. Starší i mladší žáci se přitom v hodnocení zpravidla shodují. Na poli hudebních preferencí lze tedy oprávněně hovořit o širší hranici vymezující věkovou kategorii adolescence. Rozdíly mezi pohlavími se nejvíce projevují v upřednostňování taneční hudby latinskoamerické a hudby 80. let dívkami a větší oblibou heavy metalu, rocku, rock and rollu či punku chlapci.

Postavíme-li vedle sebe hodnocení ukázek z poslechového dotazníku a stanovení preferencí jen podle názvu žánru (viz graf č. 2), lze v řadě případů postrehnout značné rozdíly v hodnocení. Velkou roli hraje v této souvislosti skutečnost, že žáci některé hudební žánry podle názvů buď vůbec neznají, nebo si pod daným pojmem nejsou schopni vybavit reálnou podobu hudby. Nejvíce to bylo zřejmé v případě šansonu, u něž odpověď „neznám“ volilo celých 52 %



Graf č. 2

**Návštěva kulturní akce za posledních 12 měsíců.**

Akce	Ne	1–2x	3–5x	Vícekrát
Roková/Populární	65,8 %	27,8 %	2,4 %	4,1 %
Folková	90,0 %	8,8 %	0,7 %	0,5 %
Country music	92,2 %	7,0 %	0,4 %	0,5 %
Vážná hudba	90,7 %	7,3 %	1,0 %	1,0 %
Jazz	94,8 %	3,6 %	0,6 %	1,0 %
Opera	92,1 %	6,3 %	0,7 %	0,8 %
Muzikál	73,9 %	21,9 %	1,8 %	2,4 %

žáků. Hned v závěsu se nacházela postmoderná s 49 %. Překvapivě i folk nezná 21 % žáků. Opera si naopak i zde podržela své prvenství od konce, neboť u ní neznalost uvedly jen necelé 2 % dotázaných. Zde byly jasně vidět zmíněné rozdíly mezi mladšími a staršími žáky, kteří možnost „neznám“ užívali v průměru o 8 % méně. Například punk neznalo 9 % žáků 9. tříd, zatímco šestáci možnost zvolili v 34 %.

Největší rozdíl ve prospěch znějící hudby lze spatřovat u latinskoamerické taneční hudby, funku, reggae/ska a hudby 80. let. Tato hudba se testované mládeži ve skutečnosti líbí více, než se domnívá. Naopak poslechové ukázky moderní a standardní taneční hudby, muzikálu a u hudby filmové žáci hodnotili podstatně negativněji, než přiznali v preferenci žánrové.

V dotazníkovém šetření byla dále zjišťována návštěvnost kulturních hudebních akcí, jejichž četnost je podle základního

žánrového rozdělení uvedena v tabulce dále. Ze získaných údajů vyplývá, že 44 % žáků nenavštívilo za uplynulý rok ani jedno vystoupení živé hudby. I zde se projevily drobné rozdíly u odlišných věkových skupin respondentů, z nichž alespoň jeden koncert rockové či populární hudby vyslechlo o 13 % více starších dětí oproti mladším. Rozdíly mezi pohlavími se nejvíce projevují v případě muzikálu, který navštívilo 35 % dívek oproti 18 % chlapců. Dívky jsou obecně hudebně aktivnější, ať už v počtu zhlédnutých koncertů, nebo v samotném provozování hudby.

Žáci, kteří se označili za věřící, a také děti s vysokoškolsky vzdělanými rodiči přitom častěji navštěvují koncerty vážné hudby včetně opery a také jich více hraje na hudební nástroje.<sup>7</sup> Z dotazníku dále

<sup>7</sup> Koncert vážné hudby navštívilo 26 % věřících, ale jen 8 % nevěřících studentů. Obdobný rozdíl je i v případě opery.



vyplývalo, že věřící a děti z malých obcí jsou navíc daleko stálejší ve svých zájmech, neboť v jejich případě záliba pro aktivní provozování hudby s věkem prakticky neklesá. Největší „propad“ lze spatřovat u žáků ze středně velikých obcí, kde od hraní na nástroj upustila celkem polovina mladých hudebníků. V žánrových preferencích se žáci základních uměleckých škol vyznačují vyšší tolerancí k méně oblíbeným hudebním žánrům, zejména k vážné hudbě. Největšího rozdílu bylo dosaženo u ukázky *Tabula rasa* od Arvo Pärta (o 22 % kladnější hodnocení).

Příjemně překvapivé bylo relativně dobré hodnocení české hudby navzdory jednoznačnému tvrzení, že žáci dávají přednost hudbě světové, což uvedlo 87 % respondentů. Tento trend lze spatřovat již v žebříčku vyplývajícím z volné otázky o nejoblíbenější hudbě, kde na prvních pěti příčkách konkrétních interpretů dominuje česká hudba v následujícím pořadí: Slza, Kabát, Ben Cristovao, Kryštof, Chinaski a až na dalším místě je Imagine Dragons.<sup>8</sup> Potěšujícím zjištěním tedy může být přetrvávající tendence v udržování národní identity navzdory globálním trendům.

Výsledky výzkumů hudebních preferencí již delší dobu přestávají být srovnatelné s údaji klasických hitparád, tím spíše v případě dotazovaných žáků, z nichž pouze 23 % poslouchá rozhlas, a ještě menší počet využívá k poslechu hudbu z CD.<sup>9</sup> Stále více je proto třeba brát v potaz žebříčky sledovanosti, množství stažení souborů a hodnocení z internetových serverů typu YouTube, Ulož.to, Spotify, SoundCloud či Google Play Music, které se v dnešní době stávají hlavními nosiči a zprostředkovateli hudební produkce.

Upřednostňování populární hudby nad tradiční – ať už vážnou, lidovou nebo jazzovou hudbou, je z hlediska věku dětí a okolního kulturního prostředí zcela pochopitelné a předvídatelné. V oblasti

<sup>8</sup> Fakt, že v žebříčku nejoblíbenější hudby je prvních pět konkrétních interpretů českých a vesměs český zpívajících může být do značné míry dáno menší roztržitostí preferenčních hlasů díky komornější domácí scéně oproti hudbě světové, která zabírala v první dvacítce kromě zmíněných pěti českých interpretů prakticky všechny ostatní příčky. Do jisté míry se tak potvrzuje mínění žáků, jež se však zdá po dalších zjištěních mírnější.

<sup>9</sup> Alespoň 1 až 2 CD si koupilo či obdrželo 23,8 % respondentů, 3 až 5 CD potom 4,5 %, 6 CD a více kusů uvedla 3 % dotázaných.

školský však stále zůstává mnohdy neřešená otázka, jak se k této situaci mají postavit učitelé hudební výchovy. Na jednu stranu by měla nadále přetrvávat jejich snaha o rozšiřování hudebních obzorů mladých lidí o esteticky hodnotná díla „menšinových“ hudebních žánrů, zejména vážné hudby, na druhou stranu je nutné přibližovat se zájmům žáků a „neudusit“ v nich zájem o předmět hudební výchova. Mají však vyučující hudební výchovy dostatek informací a znalostí, které by mohly být využity ke krátkým analýzám vybraných skladeb a stylů, čímž by se dostalo uspokojení na obou stranách? Učitelé hudební výchovy by měli disponovat dostatečným teoretickým základem i na poli nonartificiální hudby, jež je potřebný k překonání pouhého nadšení a entuziasmu z hudby, které je samozřejmě přínosné a užitečné, neobohacuje však děti o esteticky kritický soud, jež by mohl skýtat detailnější porozumění otevírající mnohdy pevně ohraničené hudební obzory. Skutečností však bohužel zůstává, že držet krok s proměňujícími se preferencemi je nesmírně složité.

V tomto kontextu lze hudebním pedagogům připomenout slova Ivana Poledňáka: „Cílem školy není odnaučit žáky poslouchat populární hudbu, ale naopak, rozvinout jejich schopnost orientovat se v této oblasti, hodnotit, vybírat si...“<sup>10</sup> Pro plnění tohoto nelehkého úkolu je možné pedagogům doporučit kromě odborných kritik a recenzí

<sup>10</sup> POLEDŇÁK, Ivan. Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu, s. 109.

například učebnice Jana Prchala<sup>11</sup> či kvalitní produkci populární hudby 60. a 70. let (zejména artrock), na jejichž příkladech lze výborně demonstrovat prolínání hudby artifciální s nonartifciální, přitom ale velmi atraktivním způsobem. □

#### Literatura:

KOŘÍNEK, Daniel. *Volba hudebního žánru v adolescenci a její vliv na utváření identity*. Brno: Masarykova univerzita, 2008. Diplomová práce. MACEK, Petr. *Adolescence*. Praha: Portál, 2003, str. 9–10. ISBN 80-7178-747-7.

MUŽÍK, Pavel. *Hudba v životě adolescentů: Hudební preference v souvislostech*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. Disertační práce.

SEDLÁČEK, Marek, HORÁKOVÁ, Renata. K výzkumům hudebních preferencí vysokoškolské mládeže. *Hudební výchova*, 2016, roč. 24, č. 4, str. 7–9. ISSN 1210-3683.

POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN 80-244-1256-X.

PRCHAL, Jan. *Populární hudba ve škole*. Praha: Muzikservis, 1998. ISBN 80-86233-00-6.

BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha: Koniasch Latin Press, 2003. ISBN 80-85917-99-8.

HORÁČKOVÁ, Jana. *Hudební preference adolescentů a možnosti jejich ovlivnění*. Ústí nad Labem: UJEP v Ústí nad Labem, 2011. Disertační práce.

ZILLMANN, Dolf. a GAN, Su-lin. Musical Taste in Adolescence. In D. J. HARGREAVES & NORTH, A. C. [ed.] *The Social Psychology of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, str. 161–187.

<sup>11</sup> PRCHAL, Jan. *Populární hudba ve škole*. Praha, Muzikservis, 1998; PRCHAL, Jan. *Populární hudba ve škole – zpíváme a hrajeme*. Praha: Muzikservis, 1999.

## REFLEXE PROJEKTŮ ZAMĚŘENÝCH NA KOMPONOVÁNÍ DĚTÍ V HUDEBNÍ PUBLICISTICE NĚMECKY MLUVÍCÍCH ZEMÍ V 70. 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 70. 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*, záměrné uspořádávání zvuků do vlastních dětských kompozic, a to vše v rámci výuky hudební výchovy ve všeobecně vzdělávacích institucích, se sice zejména ke konci 60. let 20. století stávají aktuálními a jsou pojednávána také v hudebních periodikách bývalého Československa<sup>2</sup> podobně jako v odborném periodickém tisku německy mluvících zemí<sup>3</sup>, v letech sedmdesátých však zaznamenáváme postupné zvětšování „propasti“ mezi oběma teritorii. Ačkoliv se v 60. letech československá hudební pedagogika ještě zabývá aktuálními trendy v oblasti hudební tvořivosti s daleko větší erudovaností a nadšením než pedagogika východoněmecká a je často srovnatelná s odbornými texty publikovanými v NSR, a to zejména díky aktuálním referencím našich autorů (I.

Poledňák, E. Višňovská)<sup>4</sup> z dění na mezinárodních konferencích ISME, následující dekáda je bohužel poznamenána ústupem z těchto témat a návratem do hluboké minulosti. A tento rozkol je patrný také, pokud srovnáme směřování hudební pedagogiky NDR, kde se nová hudba a kreativní činnosti s ní spojené v 70. letech stávají spíše prostředky státní propagandy, a NSR, která pokračuje v rozvíjení hudebních experimentů s hlasem, řečí a zvukem.

Předkládaná studie by měla 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 70. 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 oblasti bývalé Německé spolkové republiky to jsou: *Musik und Bildung* (Mainz: Schott's B. Söhne, 1970–1979), *Die Musikforschung* (Kassel: Bärenreiter, 1970–1979), *Neue Zeitschrift für Musik* (Mainz: Schott, 1970–1979). Z časopisů vycházejících na území bývalé Německé demokratické republiky byla rešeršována následující periodika: *Musik und Gesellschaft* (Berlín: Henschelverlag, 1970–1979) a *Musik in der Schule: Zeitschrift für Theorie und Praxis des Musikunterrichts* (Berlín: Volk und Wissen, 1970–1979). Z rakouských časopisů vybíráme časopis *Musikerziehung* (Vídeň: Österreichischer Bundesverlag, 1970–1979), *Österreichische Musikzeitschrift* (Vídeň: H. Bauer-Verlag, 1970–1979), *Studien zur Musikwissenschaft* (Vídeň: Breitkopf und Härtel, 1970–1979) a *Orff-Schulwerk-Informationen* (Salzburg:

Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg, 1970–1979). 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.

V 70. letech 20. století můžeme pozorovat několik linií ve vývoji kreativních činností v rámci německé všeobecné hudební výchovy. Na Východě jsou to spíše obecná, málo specifikovaná provolání o nutnosti změny hudební výchovy, a to zejména v oblasti kreativity a improvizace, podobně tomuto: „[...] in den neu herausgebildeten experimentellen Formen, die eigenschöpferische Beiträge der Ausführenden in den Mittelpunkt rücken, refüllen derartige Aktionen grobenteils eine zentrale, stil- und formgegründende Funktion. Die künstlerische Aktualität der Improvisation manifestiert aleatorisch-improvisatorischer Elemente und Gestaltungsmöglichkeiten in die Aufführungspraktiken zeitgenössischer Musik.“<sup>5</sup> Další texty věnované improvizaci jsou však orientované především na improvizaci v rámci výuky hry na hudební nástroj, zejména pak klavír.<sup>6</sup>

Poměrně podrobně se improvizaci v elementární hudební výchově věnuje

<sup>1</sup> Předkládaný text je jedním z výstupů projektu GAČR *Výzkum post-indeterministických kompozičních metod: komponování v hudebních animačních programech a v hudební výchově* (GAČR 408/09/0121).

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

SYNEK, Jaromír. *Komponování ve třídách – reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v české hudební publicistice od 50. let 20. století – 1. díl. Opus musicum*, roč. 43/2011, č. 3, s. 46–57.

SYNEK, Jaromír. *Komponování ve třídách – reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v české hudební publicistice od 50. let 20. století – 2. díl. Opus musicum*, roč. 43/2011, č. 4, s. 44–53.

<sup>3</sup> Viz autorčiny studie již publikované v tomto časopise: *Reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v hudební publicistice německy mluvících zemí v 50. a 60. letech 20. století – 1. část* (In *Hudební výchova*, roč. 23/2015, č. 4, s. 58–60) a *2. část* (In *Hudební výchova*, roč. 24, č. 1–2, s. 9–11).

<sup>4</sup> Viz výše zmíněné studie Jaromíra Synka.

<sup>5</sup> SCHRAMOWSKI, Herbert. *Improvisation als aktuelle Aufgabe*, In *Musik und Gesellschaft*, 1977, s. 521–526; s. 521. („[...] v nových experimentálních formách, které se obrací k vlastnímu tvořivému přínosu interpreta, naplňují takové akce z velké části centrální funkci, která je určující pro styl a formu. Umělecká aktuálnost improvizace poukazuje na aleatoricko-improvizační elementy a tvůrčí možnosti interpretačních praktik současné hudby.“)

<sup>6</sup> Např. v textu: KÖHL, Anne. *Hören, musizieren und gestalten – Unterrichts- und Spielliteratur für Kinder in DDR-Verlagen*, In *Musik und Gesellschaft*, 1979, s. 66–71.



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA je vydáván za finanční spoluúčasti NČHF

v rakouském *Symposion Orff-Schulwerk 1975* Günther Noll, který potvrzuje její význam při rozvoji dětské kreativity: „*Improvisation im Elementarbereich der Musikpädagogik ist als eine dem natürlichen Explorations- und Spielverhalten des Kindes dieser Altersstufe [...] ein didaktisch-methodischer Ansatz von erheblicher Bedeutung. [...] Ihre starken Motivationsstimuli, die sich aus dem Bedürfnis des Spielens wolle und dem damit verbundenen psychischen Wohlbefinden ergeben, erheben auf natürliche Weise, musikalische Lernprozesse gleichsam 'spielerisch' zu bewältigen. [...] Spiel-Formen im Rahmen der Improvisation können sich nicht als 'bloße' Aktivitäten verstehen, sondern stellen einen der jeweiligen Altersstufe und Unterrichtssituation (auch Intelligenzgrad bei behinderten Kindern) angemessenen intellektuellen Anspruch, um die Vielfalt der Gestaltbarkeit des musikalischen Materials auf elementare Weise erfahren zu können.*“<sup>7</sup>

Možnostem rozvíjení dětské kreativity ve skupině se věnuje článek V. Kordy v rakouském časopise *Musikerziehung* z roku 1979, který hned v úvodu s potěšením konstatuje, že „[...] im Schulbereich die Wertschätzung des 'Kreativen' (spricht: Schöpferischen) zunimmt und das 'selbständige Gestalten' den Vorrang vor dem Nachgebeteten und Errechneten erhält.“<sup>8</sup> Zpočátku doporučuje „vlastnoručně“ vyzkoušená cvičení s broukáním tónů, změnami barvy hlasu, vokálními glissady a clustery – „[...] schon hier kann das Schöpferische in Erscheinung

treten!“<sup>9</sup> V dalším textu pro časopis *Musikerziehung* navrhuje Korda improvizování vlastní melodie beze slov, práci s textem – jeho výslovností a výrazem; také vytváření zvukových ploch imitujících různá prostředí a situace (např. na trhu, staveništi, u řeky), přičemž vždy doporučuje nahrávání těchto krátkých skladbiček. Na závěr připomíná slova Gustava Mahlera: „*Das Wichtigste der Musik steht nicht in der Noten' [...] Und was steht hinter den Noten? Die Seele des Menschen, der die Noten in Töne umsetzt, also der Ausdruck, der sich im sogenannten Vortrag äußert. Und hier liegt das eigentliche Gebiet des Schöpferischen.*“<sup>10</sup> Snad bychom celou oblast zmíněných textů ke kreativě mohli výstižně shrnout titulem článku Viktora Kordy: „*Kreativ' und 'Gestalten' – Schlagworte unserer Zeit.*“<sup>11</sup>

Další skupinou textů, které jsou sice málo, ale přesto zastoupené v periodickém německy psaném tisku tohoto období, jsou konkrétní příklady projektů, které se dotýkají oblasti elementárního komponování či jiných kreativních činností nezřídka využívajících tzv. novou hudbu. Helmuth Hopf v rakouském časopise *Musikerziehung* konstatuje na základě průzkumů důvodů neoblíbenosti hudební výchovy u dětí na pěti školách v Nordrhein-Westfalen následující: „*Die Vokabel 'komponieren' ist von einem solchen Anspruch und so belegt, daß sie nicht einbezogen werden sollte. Dagegen kommt dem Experiment und der Improvisation große Bedeutung zu. Beide fordern und fördern die musikalische Kreativität.*“<sup>12</sup> A dále pokračuje: „*Lernziel ist die Entwicklung der Fähigkeit des*

*Vorstellens, Formens und Weiterbildens, sowie des Planens, Aufzeichnens und Kontrollierens von Klanggestaltungen. Lerninhalte sind die spezifischen, in mehr oder weniger offene Prozesse umgesetzten Gestaltungsmöglichkeiten von Musik und deren Planungen aus der musikalischen Vorstellung heraus.*“<sup>13</sup> Podle Hopfa by se děti měly účastnit následujících činností: „*a) Kollektive oder individuelle Erfindung von Klangverläufen, die in Form von Grafiken oder Partituren fixiert werden. [...]; b) kollektive oder individuelle Klangkollagen, hergestellt auf verschiedenen Tonträgern (wir produzieren eine Klangkolage zum Thema 'Weihnachten');*; c) *kollektive Reproduktion nach einer vorbestimmten Aufgabenstellung, die als Spielregel geplant wurde; d) freie Reproduktion die ausschließlich auf Interaktion und Reaktion basiert.*“<sup>14</sup> Hopf tedy požaduje různé přístupy k vytváření nových zvukových ploch a skladeb s důrazem na spolupráci v rámci dětské skupiny a také definuje své požadavky k výukovým cílům na 2. stupni základních škol: „*Die Schüler sollen ihre Voraussetzungen und Fähigkeiten zur Unterscheidung von Hörbarem weitersteigern, um Klang- und Formstrukturen von Musik produzierend, reproduzierend, rezeptierend und reflektierend zu realisieren.*“<sup>15</sup>

Hudební pedagogové jsou si samozřejmě vědomi faktu, že nové přístupy k hudební výchově nevyžadují pouze nadšení, ale je nutná také nová koncepce učebnic, které by doplnily mezery hlavně v kreativních a kompozičních činnostech v rámci hudební výchovy. V rakouském odborném tisku se setkáváme

s pochvalným komentářem Gertraudy Cerha<sup>16</sup> k právě vydané učebnici „*Hören und Gestalten*“<sup>17</sup>. Učebnice je inspirována německou publikací „*Sequenzen*“<sup>18</sup> a pokouší se o adaptaci v jiných zemích osvědčených postupů do rakouského prostředí. Zdůrazňuje důležitost zážitku a přímé zkušenosti v rámci hudební výchovy, a to i u dětí, které nemají žádné předchozí hudební vzdělání: „*Wesentliches in der Gestaltung von Klängen – wie in künstlerischer Gestaltung schlechthin – aus einem so weit wie möglich schöpferischen Umgang mit dem Material heraus zu erfassen und daraus auch für schöpferische Bewältigung von Problemem überhaupt zu lernen.*“<sup>19</sup> Autoři učebnice používají jednoduché pomůcky v rámci cvičení koncentrace, např. na vznikající zvuk: „[...] ein Stück Papier möglichst lautlos weitergeben, die trotzdem entstehenden Geräusche aber genau beobachtet und registriert werden sollen, so werden Konzentration und ein haptisches Moment mit größtmöglicher akustischer Sensibilität gepaart sein.“<sup>20</sup> Propagována je taky pestrost ve výuce hudební výchovy, jelikož „[...] ein häufiger Wechsel von Singen, Spielen, Improvisieren, Notieren und verbal Formulieren spricht verschiedene Seiten der Persönlichkeit an und entwickelt sie.“<sup>21</sup> Za nedílnou součást hudební výchovy považují autoři učebnice také grafický zápis zvuků, na jehož tvorbě se podílí samy děti – je tedy nutné „[...] für bestimmte musikalische Ereignisse sinnvolle, adäquate Zeichen zu erfinden. Da

*aus derartigen grafischen Aufzeichnungen auch musiziert wird.*“<sup>22</sup> Cerha tedy oceňuje rozmanitost hudebních činností, propracovanost a koncepčnost učebnice, které hravou formou provází děti tvořivými činnostmi až po jednoduchý grafický zápis hotových zvukových ploch.

Michael Kühenthal, autor textu pro západoněmecký časopis *Musik und Bildung*, poukazuje také na to, že díky práci s hudební grafikou mohou žáci „[...] die spezifischen Qualitäten von Klängen und Geräuschen in kreativer Arbeit ausprobieren und erfahren; diese Tätigkeit beinhaltet eine Schulung differenzierenden Hörens.“<sup>23</sup> Autor s dětmi zkouší graficky zaznamenat různé druhy zvuků, kombinovat je, diskutovat o jejich parametrech a následně interpretovat navržené možnosti zápisu. Za hlavní výsledky práce s hudební grafikou považuje to, že lze hudbu skutečně graficky „ukotvit“ tak, že lze skladbu znovu dle zápisu interpretovat; „[...] daß man mit der neuen Methode auch Geräusche darstellen kann, was bisher nicht notwendig war, weil sie in der Regel in der traditionellen Kompositionstechnik nicht verwendet wurden.“<sup>24</sup> To vše se pak děje za aktivního zapojení dětí – „[...] jede Erfahrung durch Eigentätigkeit, die von bewußter Reflexion begleitet ist, bringt gegenüber nur gelerntem Stoff einen höheren Erkenntniswert. Gleichzeitig sensibilisiert sie die Rezeptionsfähigkeit.“<sup>25</sup>

Dalším příkladem kreativní práce v rámci hudební výchovy popisuje Johann Sengstschmid ve svém článku pro rakouský časopis *Musikerziehung*.<sup>26</sup> Během projektu studenti Múzického gymnázia v Bamberku experimentovali s kompozičními postupy inspirovanými A. Schönbergem a O. Steinbauerem. Jedna třída zkomponovala během třech týdnů

passacaglii pro klavír. Studenti si nejprve vytvořili dvanáctitónovou řadu, která obsahuje všechny tóny chromatické řady od *c'* do *h'*, a to v libovolném pořadí. Dalším krokem byla harmonizace této řady, k jejíž realizaci měli studenti použít postupy ze Sengstschmidovy publikace *Anleitung zur Selbstanfertigung eines modernen Tonstückes*.<sup>27</sup> Takto doplněná původní řada slouží jako základ pro další vývoj skladby: „[...] will man selbst ein Musikstück abfassen, dann fertige man sich ein Gefüge von Klangreihen (Akkordkrebsen) an und injiziere ihm irgenwelche Gestaltungsmodelle.“<sup>28</sup> Sengstschmid – jak sám říká – sice nechce dopodrobna popisovat vznik takovéto nové kompozice, nýbrž spíše poukázat na to, že „[...] jeder halbwegs Intelligente [...] ein ähnliches Opus selbst abzufassen vermag. Mögen die nun folgenden Anregungen von recht vielen in nah und fern aufgegriffen werden, damit die Musik bald Impulse erhält, die zur Verinnerlichung und Kultivierung der Menschen, insbesondere der Jugendlichen, hinführen.“<sup>29</sup>

<sup>7</sup> NOLL, G. Improvisation im Elementarbereich – heute, In *Symposion Orff-Schulwerk 1975 – Eine Dokumentation*, s. 14–18; s. 19. („Improvisace v oblasti elementární hudební pedagogiky je tedy jedním z nejpřirozenějších exploračních a hracích postupů této věkové skupiny a má z didakticko-metodického hlediska značný význam. [...] Silné motivační impulzy, které vycházejí z potřeby hrát si a s tím spojeného psychického uspokojení, umožňují ovládnutí procesů učení se hudbě přirozenou 'hravou' cestou. [...] Hrací formy v rámci improvizace nelze chápat jako 'pouhé' aktivity, nýbrž vyžadují s ohledem na věk a výukovou situaci (nebo také stupeň inteligence u postižených dětí), aby dítě mohlo zažít rozmanitost utváření hudebního materiálu na elementární úrovni.“).  
<sup>8</sup> KORDA, Viktor. „Kreativ“ und „Gestalten“ – Schlagworte unserer Zeit, In *Musikerziehung*, 1979, s. 174–175; s. 174. („[...] ve školním prostředí stoupá hodnota 'kreativního' (říkejme: tvůrčího) a 'samostatná tvorba' dostává přednost před bezmyšlenkovitým odříkáváním a vypočítáváním.“).

<sup>9</sup> Ibid; s. 174. („[...] již tady se může objevit ono tvořivé.“).

<sup>10</sup> KORDA, Viktor. „Kreativ“ und „Gestalten“ – Schlagworte unserer Zeit, In *Musikerziehung*, 1979/1980, s. 174–175; s. 175. („To nejdůležitější nenajdeme v notách [...] A co je tedy za notami? Duše člověka, který převede noty do tónů, tedy výraz, který je vyjádřen v tzv. přednesu. A právě zde se nachází ta oblast tvořivého.“).

<sup>11</sup> KORDA, Viktor. „Kreativ“ und „Gestalten“ – Schlagworte unserer Zeit, In *Musikerziehung*, 1979/1980, s. 174–175. („'Kreativita' a 'tvořivost' – hesla naší doby.“).

<sup>12</sup> HOPE, Helmuth. Musikpädagogische Planung in einer musikgesättigten Gesellschaft, In *Musikerziehung*, 1974/1975, s. 157–162; s. 159–160. („Slovičko 'komponovat' je zatíženo takovými nároky, že by sem nemělo být zahrnuto. Naproti tomu má velký význam u experimentů a improvizace. Obě totiž požadují a podporují hudební kreativitu.“).

<sup>13</sup> Ibid; s. 160. („Výukovým cílem je vývoj schopnosti představitosti, formování a dalšího vzdělávání, stejně jako plánování, záznam a kontrolování tvorby zvuku. Obsahem vzdělávání jsou specifické, více či méně otevřené procesy realizovaných tvůrčích možností hudby a jejich plánování, vycházející z hudební představy.“).

<sup>14</sup> Ibid; s. 160. („a) kolektivní nebo individuální vymýšlení zvukových průběhů, které jsou fixovány do grafik nebo partitur. [...]; b) kolektivní nebo individuální zvukové koláže z různých zvukových nosičů (vyrábíme zvukovou koláž na téma 'Vánoce'); c) kolektivní reprodukce založená výlučně na interakci a reakci; d) volná reprodukce, která je založena výhradně na interakci a reakci.“).

<sup>15</sup> Ibid; s. 162. („Žáci mají dále stupňovat své schopnosti rozpoznání slyšeného, aby mohli realizovat zvukové a formální hudební struktury, a to prostřednictvím produkce, reprodukce, recepce a reflexe.“).

<sup>16</sup> CERHA, Gertraud. Schulmusik auf neuen Wegen, In *Musikerziehung*, 1975/1976, s. 219–222.

<sup>17</sup> ALTMANN, Peter – REITER, Herwig – WLCEK, Walter – Böckle, Roland. *Hören und Gestalten*. Wien: Universal Schulbuch Edition, 1965.

<sup>18</sup> *Sequenzen. Musik. Sekundarstufe I*. Stuttgart: Klett-Verlag, 1976. ISBN 3120872008.

<sup>19</sup> CERHA, Gertraud. Schulmusik auf neuen Wegen, In *Musikerziehung*, 1975/1976, s. 219–222; s. 220–221. („Při vytváření zvuků je důležité – stejně jako v umělecké tvorbě vůbec – vycházet z co možná nejšířší práce s hudebním materiálem a prostřednictvím toho si osvojit tvůrčí řešení problémů.“).

<sup>20</sup> Ibid; s. 221. („[...] předávání listu papíru pokud možno beze zvuku; mimochodem vzniklé zvuky by děti měly ale přesně pozorovat a registrovat, tak dojde k propojení koncentrace a haptického momentu s nejvyšší možnou akustickou sensibilitou.“).

<sup>21</sup> Ibid; s. 221. („[...] časté obměňování zpěvu, hry, improvizace, notace a verbálního formulování působí na různé stránky osobnosti a rozvíjí je.“).

<sup>22</sup> Ibid; 222. („[...] najít adekvátní a smysluplné značky pro určité hudební jevy. Neboť z takovýchto grafických nákrešů se bude také hrát.“).

<sup>23</sup> Kühenthal, Michael. Musikalische Graphik im Unterricht, In *Musik und Bildung*, 1976, s. 20–24; s. 20. („[...] vyzkoušet a zažít v průběhu kreativní práce specifické zvuky a hluky; tato činnost zahrnuje trénink diferencovaného poslechu.“).

<sup>24</sup> Ibid; s. 22. („[...] to, že můžeme pomocí nové metody zaznamenat zvuky, což dosud nebylo nutné, protože tyto nebyly v tradičních kompozičních technikách zpravidla používány.“).

<sup>25</sup> Ibid; s. 23–24. („[...] každá zkušenost s vlastní činností, která je doprovázena vědomou reflexí, má vzhledem k osvojení výukové látky daleko lepší výsledky. Zároveň zlepšuje schopnost recepce.“).

<sup>27</sup> SENGSTSCHMID, Johann. *Anleitung zur Selbstanfertigung eines modernen Tonstückes – Ein offener Brief an einen Musikfreund*. Rukopis, 1973. („Návod na vlastní zhotovení moderní kompozice – otevřený dopis příteli hudby“).

<sup>28</sup> Ibid; s. 112. („[...] chcete-li si sami složit skladbu, pak si vytvořte strukturu ze zvukových řad (akordové račí postupy) a zkombinujte je s dalšími tvůrčími modely.“).

<sup>29</sup> Ibid; s. 111. („[...] každý alespoň trochu inteligentní člověk [...] se může pokusit napsat srovnatelnou skladbu. I když už pochytíte jen některé podněty z těch mnoha možných, dostane hudba rychle impulsy, které vedou ke zvnitřnění a kultivování člověka, zvláště pak mládeže.“).

# FILM JAKO PROSTŘEDEK POPULARIZACE HUDBY (3. ČÁST)

## VYMEZENÍ A TYPOLOGIE HUDEBNÍHO FILMU

Jindřich Schwarz, Veronika Ševčíková

**Anotace:** Studie diskutuje termín „hudební film“ z pohledu filmových databází a klíčové domácí odborné literatury, dále ustavuje kategorizaci pěti základních typů (subžánrových kategorií) hudebního filmu – filmová opera, filmový muzikál, vizualizace hudby, filmová biografie o hudebních osobnostech a filmový dokument. Následně vymezuje, charakterizuje a analyzuje subžánry filmová opera, filmový muzikál a vizualizace hudby jako prostředky popularizace hudby.

**Klíčová slova:** hudební film, subžánrová kategorie, filmová opera, filmový muzikál, vizualizace hudby, filmová biografie o hudebních osobnostech, filmový dokument, popularizace hudby.

Termín „hudební film“ je poněkud problematický. Filmoví diváci jej obvykle synonymizují s filmovým muzikálem, tanečním filmem či hudebním dokumentem. IMDb<sup>1</sup> jím označuje žánr subžánrově dále diferencovaný jako „životopisný, dokumentární a drama“.<sup>2</sup> V rámci ČSFD<sup>3</sup> je rovněž používán ve smyslu žánru, který zde sice nemá přiřazený jednotlivé subžánry, ale z žebříčku snímků evidentně plyne paralela s IMDB.<sup>4</sup>

V domáci odborné literatuře je termín také definován různě. Jiří Vysloužil jej vymezuje jako „film, jehož látkou je život a dílo skladatele“, dále specifikuje: „Může mít biografický charakter, když vychází z reality doby a skladatelova života (...) nebo mohou téma život a dílo skladatele volně zpracovávat.“<sup>5</sup> V tomto smyslu je

pojem zúžen na filmovou biografii o hudebních osobnostech, resp. o skladatelích (v rovině reality i fikce). Naopak mnohem šířeji je termín definován Antonínem Matznerem ve Slovníku české hudební kultury: „filmové produkty, v nichž hudba plní nezastupitelnou a namnoze i dominantní syntakticko-sémantickou úlohu, resp. v nichž se realie hudby a hudebního života stávají určující složkou námětu a obsahu.“<sup>6</sup> Z další specifikace daného encyklopedického hesla pak vyplývá, že termín zahrnuje všechny typy filmů, v nichž plní hudba funkci formotvorného či tematického prvku.

Jednotlivé typy (subžánrové kategorie) hudebního filmu je jistě možné dále kategorizovat na základě různých kritérií,<sup>7</sup> vnímáme-li hudební film jako prostředek popularizující hudbu, pak je logické a potřebné kategorizovat jej na základě toho, jakým způsobem tak činí. Z tohoto pohledu lze žánr rozdělit na subtypy, v nichž je hudba především buď prvkem formotvorným (filmová opera, filmový muzikál a vizualizace hudby), anebo tematickým (filmová biografie o hudebních osobnostech a filmový dokument).

### 1. Filmová opera – problematický subžánr a jeho reflexe příjemci

První filmové adaptace oper, resp. jejich částí – dramatických výstupů či populárních árií, vznikaly kuriózně již v éře němeého filmu (např. Mélièsův krátkometrážní snímek *Faust a Markétka*<sup>8</sup> z roku 1897, z českých pak *Prodaná nevěsta*<sup>9</sup> z roku 192210). Zatímco tehdejší filmový průmysl těžil primárně z všeobecné popularity operních děl a mohl tak adaptovat operu bez zvuku, dnes je to naopak popularita filmu, jež usiluje oslovit diváky operou. Spojení opery a filmu v rámci subžánru filmová opera (jde téměř výlučně o filmovou modifikaci její původní jevištní podoby) je však již ze své podstaty velmi problematické. Nutně totiž naráží na zásadní diferencii dvou odlišných uměleckých forem, zejména v aspektu tradiční operní teatralnosti a filmové věrohodnosti stavějící na požadavku realismu.<sup>11</sup> Disharmonii těchto dvou uměleckých forem potvrzují mj. konkrétní filmové operní projekty, resp. jejich rozporuplná přijetí diváky.

Podstata rozdílu mezi operou a filmem spočívá ve způsobu prezentace. Opera jako

jevištní forma umění<sup>12</sup> založená na živém, unikátním a neopakovatelném provedení probíhá v reálném čase, na určité divadelní scéně, za účasti konkrétních interpretů a konkrétního publika. Operní představení principiálně není jednosměrným komunikačním aktem – divák operu nejen vstřebává, ale současně aktivně dotváří atmosféru produkce. Z jevištního provedení přirozeně vyplývají mnohé další podstatné rysy opery (zejm. předem známý a očekávaný děj odehrávající se v kulisách, afektovaný operně artikulovaný projev s výraznou gestikulací a mimikou, pauzy mezi dějstvími, instrumentální intermezza a ouvertury). Film je naopak audiovizuální dílo vytvořené k prezentaci pomocí řady možných záznamových médií umožňujících promítání „kdykoli, kdekoli a pro kohokoliv“. Základem vizuální stránky je příběh, dynamika děje je určována filmovým střihem a prací kamery snímající scénou z různých perspektiv. Zvukovou stránku tvoří kromě dialogů a zvukových efektů především hudba umocňující dění na plátně. Hudební složka zvukového soundtracku většinou vzniká až v rámci postprodukce, a to i v případě diegetických hudebních scén, které bývají realizovány playbackem.

Kombinace charakteristických rysů opery a filmu se v rámci subžánru filmové opery jeví jako nefunkční, a to hned v několika momentech. Nejviditelnějším problémem je afektovaný herecký projev působící v realistickém prostředí filmových interiérů a zejména exteriérů nepřírodně. Stejně je tomu i v případě operního zpěvu umocňovaného detailními záběry mimiky a gestiky. Zážitek ze zpěvu je oslabován playbackem, často neodpovídajícím akustickým podmínkám dané scény. Statický děj daný formální strukturou opery (dějství, obrazy, výstupy) kontrastuje s dynamikou děje filmového. Díky tomu se také délka filmové opery pohybuje na hranici divákovy tolerance. Funkčně diskutabilní koncept filmové opery sice zpravidla pozvedává kvalitní herecké, hudební a režijní nastudování, kdy se v hlavních rolích objevují prvotřídní a světoznámí operní pěvci, instrumentální doprovod je dílem předních hudebních těles pod taktovkou

<sup>12</sup>Výjimku představují opery vznikající pro filmové zpracování – první původní filmová opera je *Na druhém břehu řeky* (*Na druhém břehu řeky* [film]). Režie Ludwig CZERNY. Německo, 1922.), první televizní opera *Amálka a noční návštěvníci* (*Amálka a noční návštěvníci* [film]). Režie Kirk BROWNING, Gian Carlo MENOTTI. USA, 1951.).

uznávaných dirigentů, to vše v režii významných režisérských osobností. Avšak ani v těchto případech nebývá výsledkem divácky atraktivní film.

Přestože tak slosloví „filmová opera“ evokuje zajímavou kombinaci dvou významných forem, jedná se spíše o spojení formální než účelově nosné. Tento fakt ostatně naznačují také statistiky filmových databází,<sup>13</sup> které ukazují následující – divácká základna filmové opery je tvořena především operními fanoušky a je velmi málo početná. Filmová opera tak širší konzumentskou základnu neoslovuje a funkci účelného prostředku popularizujícího hudbu plní jen velmi omezeně. Z hlediska syntézy opery a filmu působí rozhodně nepřírodněji úvodní scény doprovázené operní předehrou, již s prvním pěveckým výstupem však dochází k disharmonii. Nepřírodnost scén umocňují z pohledu filmu nelogické náhlé pěvecké vstupy komparzistů – sboristů. V nepřetržitě hudebním proudu navíc přirozeně absentují přirozené dějové zvuky. Hudební stránka působí díky téměř výhradnímu užití diegetické hudby značně přeexponovaně. Statičnost děje je jen minimálně kompenzována použitím árie jako hudebního podkladu pro sérii scén posouvajících dějovou linku.<sup>14</sup>

Vzhledem k výše uvedeným problémům lze tedy konstatovat, že filmová opera nedisponuje významným potenciálem ve smyslu hudební popularizace.

<sup>13</sup>Četné nominace a ocenění získal (Oscar, Zlatý glóbus, BAFTA) filmové operní projekt *La Traviata* (La Traviata [film]). Režie Franco ZEFFIRELLI. Itálie, 1982.). Přestože se z hlediska hudební kvality jedná jednoznačně o špičkový produkt (solisté Teresa Stratas, Plácido Domingo a Cornell MacNeil, orchestr MET řídí James Levin) a film režírovala ikona operní a filmové režie, je výsledkem nepřesvědčivý hybrid, který běžného diváka od opery odradí, a příznivec nepochybně upřednostní divadelní záznam a návštěvu divadla. O diváckém neúspěchu tohoto snímku jasně vypovídají následující statistiky: IMDb 1 078 a ČSFD jen 112 uživatelských hlasů. <sup>14</sup>Jistou výjimku mohou snad v dané kategorii představovat opery s pohádkovými náměty. ČSFD tak dominuje Dvořákova *Rusalka* (*Rusalka* [film]). Režie Petr WEIGL. Československo, 1977.). Pohádková imaginace přirozeně oslabuje filmový realismus. *Rusalka* je vzhledem ke svému pohádkovému námětu přijatelnější i pro běžné diváky, kterým však vadí statičnost, užití kulis apod. Operní příznivci naopak kritizují činohrod zpívající na playback, což ubírá na věrohodnosti nejen během zpěvu, ale i v celkovém hereckém projevu. Výsledkem je však stále jen 22 hodnocení na IMDb a 271 na ČSFD.

### 2. Filmový muzikál – svěbytný fenomén a jeho reflexe diváky a posluchači

Filmový muzikál je jediným typem hudebního filmu, který je zároveň svěbytným filmovým žánrem a fenoménem.<sup>15</sup> Základní parametry tohoto syntetického žánru vychází z jevištní podoby muzikálu coby druhu hudebního divadla. Hudba, především diegetická, zde zastává významnou roli formotvorného prvku, neboť je součástí pěveckých a tanečních čísel, která navíc nejsou jen autonomními hudebními vstupy, ale jsou součástí muzikálového příběhu, který je jejich prostřednictvím vyprávěn. Spektrum podob filmového muzikálu je výsledkem téměř devadesátiletého vývoje tohoto žánru.

Počátek filmového muzikálu je spojen s nástupem zvukového filmu. První filmové muzikály, které vznikaly již na konci 20. let 20. století, bývají označovány jako tzv. muzikály ze zákulisí („backstage muzikály“), neboť jejich námětem je zpravidla příprava muzikálového představení. „Prototypickým muzikálem ze zákulisí“<sup>16</sup> je snímek *Broadwayská melodie*,<sup>17</sup> který byl vůbec prvním plně ozvučeným filmem a zároveň prvním zvukovým filmem, jenž získal Oscara za nejlepší film. Paralelně vznikají také muzikály lidové, v nichž „se zpěv stává spíše přirozeným vyjadřovacím prostředkem než stylizovaným vystoupením a velice často vychází z každodenních činností (...)“.<sup>18</sup> Ve 30. letech se objevují také první pohádkové fantazijní muzikály, a to jak animované, tak hrané. Snímek *Sněhurka a sedm trpaslíků*<sup>19</sup> byl navíc prvním celovečerním animovaným filmem s prvním vydaným filmovým soundtrackem.

<sup>15</sup>Vnímání filmového muzikálu jako svěbytného žánru dokládají četné odborné publikace zabývající se problematikou filmových žánrů (např. LANGFORD, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. ISBN 0-7486-1903-8.), či monografie věnované žánru filmového muzikálu (např. ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1st ed. Bloomington: Indiana University Press, 1987. ISBN 0-253-30413-X.). <sup>16</sup>COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 155. ISBN 978-808-7292-143. <sup>17</sup>*Broadwayská melodie* [film]. Režie Harry BEAUMONT. USA, 1929. <sup>18</sup>COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 161. ISBN 978-808-7292-143. <sup>19</sup>*Sněhurka a sedm trpaslíků* [film]. Režie David HAND. USA, 1937.

<sup>1</sup> IMDb (Internet Movie Database) je aktivní mezinárodní online databáze spuštěná v angličtině 17. října 1990 sumarizující informace vztahující se k filmům, televizním programům a videohrám.

<sup>2</sup> IMDb *Find Movies, TV shows, Celebrities and more* [online]. [cit. 2017-04-04]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/>.

<sup>3</sup> ČSFD (Česko-Slovenská filmová databáze) je domácí webový projekt filmů a televizních pořadů provozovaný od roku 1991 plnící rovněž funkci fanouškovské sociální sítě. Specifikem je mj. zacílení na lokální filmový a televizní prostor, na mediální partnerství domácích filmových akcí a festivalů a na úzkou spolupráci s českými kiny a filmovými distributory.

<sup>4</sup> IMDb, i ČSFD přistupují k filmovému muzikálu jako k jasně definovanému filmovému žánru, stojícímu samostatně mimo kategorii hudebního filmu. Stejně tak je tomu i v případě zahraničních a domácích internetových obchodů nabízejících DVD a Blu-ray nosiče (např. Amazon, Bontonland).

<sup>5</sup> VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, s. 112. ISBN 80-901-1990-5.

<sup>6</sup> FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří (eds.). *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 303–305. ISBN 80-705-8462-9.

<sup>7</sup> Podrobně pojednáno v disertační práci obhájené v říjnu 2016 na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity (SCHWARZ, Jindřich. *Film jako prostředek popularizace hudby*. Ostrava, 2016. Disertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, PdF, KHv. Školitelka Veronika ŠEVČÍKOVÁ.).

<sup>8</sup> *Faust a Markétka* [film]. Režie Georges MÉLIÈS. Francie, 1897.

<sup>9</sup> *Prodaná nevěsta* [film]. Režie Oldřich KMÍNEK. Československo, 1922.

<sup>10</sup> První filmová adaptace této Smetanovy opery byla realizována již roku 1913. Šlo o záznam živého provedení Národním divadlem v přírodním jevišti v Šarce (16. 5. 1913). Snímek se však nedochoval, je považován za ztracený a nelze tak nijak restaurovat jeho obsah ani formu.

<sup>11</sup> COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, s. 147. ISBN 978-808-7292-143.



Filmový muzikál je jednoznačně významným hudebně popularizačním prostředkem, což dokládá především prodejnost s ním spojených hudebních nahrávek (soundtrackových alb, singlů, notových materiálů). Příkladem je soundtrack z filmu *Ledové království*,<sup>20</sup> jehož se prodalo více než 10 milionů kopií, a který se tak stal nejprodávějším hudebním albem roku 2014. Jen hitu *Let It Go* se prodalo 10,9 milionu nahrávek, čímž obsadil pátou příčku v žebříčku nejprodávějších singlů roku 2014.<sup>21</sup> Notovým materiálům s hudbou z filmu ve dvou různých instrumentacích patří sedmá a jedenáctá příčka v žebříčku nejprodávějších notových materiálů s filmovou hudbou na serveru *Sheet Music Plus*, jednom z největších světových obchodů s notovými materiály.<sup>22</sup>

Příčinou úspěšnosti filmového muzikálu jako prostředku popularizujícího hudbu je jeho vysoká sledovanost. Na IMDb je nejsledovanějším muzikálem *Lví král*<sup>23</sup> se 635 385 hlasy, ČSFD dominuje *Mrtvá nevěsta Tima Burtona*<sup>24</sup> se 44 879 hlasy. Snímek *Ledové království* s celosvětovými tržbami 1 276 480 335 dolarů je celkové devátým nejvýdělečnějším filmem v historii a nejvýdělečnějším animovaným filmem vůbec.<sup>25</sup> Důvod vysoké sledovanosti filmového muzikálu je nutné hledat v široké škále jeho podob, díky níž je schopen oslovit široké spektrum diváků, resp. posluchačů.

Z hlediska filmového zpracování lze filmové muzikály rozdělit na animované a hrané. Animovaný muzikál je vzhledem ke způsobu jeho tvorby schopen nabídnout divákům prakticky neomezené možnosti filmové diegeze. Jeho děj tak může být situován do animované reality připomínající reálný svět, stejně jako do světa fantazijního. Výjimkou nejsou

ani snímky, jež kombinují více prostředí filmové diegeze. Ačkoli může animovaný muzikál asociovat spojení s dětským publikem, bývá zpravidla označen jako „film rodinný“. Animované muzikály totiž skutečně disponují několikaletým rozměrem, a to jak komunikačním – verbálním (mluvené slovo, titulky, zpěv) i nonverbálním (mimika, gestikulace, tanec), tak obsahovým (od základní dějové linky přes metafory až po narážky v podobě idiomů). Je tedy evidentní, že jejich cílovou skupinou nemohou být pouze děti, neboť ty by nebyly schopny dekodovat všechny uvedené úrovně, a jejich užití bylo nonsensové.

Hraný muzikál rovněž oslovuje širokou diváckou základnu díky své tematické pestrosti a žánrové různorodosti. Zpracovává témata milostná, historická, politická, sociální, psychologická apod., která do značné míry určují celkový charakter každého snímku, v důsledku čehož jednotlivé muzikály náleží zároveň i dalším filmovým žánrům. Mezi hranými filmovými muzikály sice převažují snímky romantické, dramata a komedie, avšak objevují se zde také filmy životopisné, pohádkové, krimi, dokonce i horory. V rámci filmového muzikálu navíc zpravidla dochází k mísení jednotlivých témat a žánrů.

Z hlediska námětu lze rozlišit snímky, jež jsou filmovými adaptacemi jevištních muzikálů, a filmové muzikály původní, které vznikají nově až v souvislosti s filmem. Z pohledu popularizace hudby je největším přínosem filmových adaptací jevištních muzikálů jejich popularizační dosah a umělecká hodnota. Zatímco ve větších městech, jež jsou kulturními centry, bývá zpravidla několik divadelních scén, na jejichž repertoáru jsou také muzikály, tudíž jejich programová nabídka je zde početná a pestrá, menší města mnohdy divadly nedisponují vůbec. Obyvatelé některých regionů tak prakticky nemají možnost zhlédnout muzikálové představení v rámci běžného kulturního života. Limitujícím faktorem může být také cena kvalitních muzikálových scén. Filmový muzikál je dnes díky internetu přístupný kdekoli a kdykoli. Zážitkem z živého představení, o který je filmový divák ochuzen, je zde zpravidla kompenzován uměleckou kvalitou. Zatímco jednotlivé divadelní scény jsou víceméně limitovány svým uměleckým souborem, tvůrci filmového muzikálu si mohou vybírat z umělců světového formátu. Obsazování populárních tváří do hlavních rolí je klíčovou marketingovou strategií cílící na maximalizování

sledovanosti snímku, což zároveň zvyšuje jeho hudebně popularizační potenciál.

Původní filmové muzikály rozšiřují repertoár filmového muzikálu o nové náměty a především hudbu. Náměty jsou buď zcela nové, nebo zpracovávají populární a osvědčené předlohy. Původní filmové muzikály navíc obohacují také repertoár jevištního muzikálu, neboť bývají často adaptovány a ztvárněny v podobě divadelní inscenace.

K popularitě filmového muzikálu přispívá také jeho reflexe odbornou veřejností, zejména v podobě významných ocenění a propagačních kampaní k nim. V mezinárodním měřítku se jedná především o Cenu Akademie a Zlatý glóbus. V rámci ceny Zlatý glóbus pak dokonce existuje kategorie „Nejlepší film – muzikál nebo komedie“. S muzikálem jsou zde dále spojené kategorie „Nejlepší herec – muzikál nebo komedie“, „Nejlepší herečka – muzikál nebo komedie“ a „Nejlepší seriál – muzikál nebo komedie“.

Naprosto klíčovým faktorem úspěšnosti filmového muzikálu coby prostředku popularizace hudby je samozřejmě samotná hudba. Tu lze rozdělit na hudbu převzatou z jevištní verze muzikálu, původní filmovou hudbu a převzatou filmovou hudbu. Je-li filmový muzikál adaptací původní jevištní verze, přejímá odtud také hudbu, která je většinou dílem renomovaných hudebních skladatelů. Ta však bývá často modifikována a také rozšiřována, zejména o nové písně. Důvodem je ambice filmových tvůrců aspirovat na nominaci a získání Oscara v kategorii Nejlepší původní píseň. Autory původní filmové hudby bývají často také interpreti nonartifciální hudby. Použití převzaté hudby je typické pro jukebox muzikály. Společným jmenovatelem hudby z filmových muzikálů, ať již se jedná o instrumentální skladby či písně, jsou významné umělecké osobnosti, jejichž role je zde buď autorská, nebo interpretační.

Také muzikálová hudba, zejména původní, je předmětem výše jmenovaných ocenění, která tak podtrhují její uměleckou hodnotu a jejichž sekundárním efektem je propagace, požitka popularizace dané hudby. Muzikálová hudba aspiruje také na ceny Grammy, a to jak v hlavních kategoriích – Píseň roku a Album roku, tak vedlejších. Nejvíce ocenění získává logicky v kategorii Nejlepší původní píseň pro vizuální médium, avšak početné zastoupení má také v kategorii Nejlepší původní hudba pro vizuální médium.

<sup>20</sup> *Ledové království* [film]. Režie Chris BUCK, Jennifer LEE. USA, 2013.

<sup>21</sup> *Best Sellers — IFPI — Representing the recording industry worldwide* [online]. [cit. 2016-07-01]. Dostupné z: <http://ifpi.org/best-sellers.php>.

<sup>22</sup> *Movies Sheet Music And Music Books At Sheet Music Plus* [online]. [cit. 2016-07-01]. Dostupné z: <http://www.sheetmusicplus.com/genres/movies-sheet-music/700121?Ns=salesRank%7C1&isPLP=1>.

<sup>23</sup> *Lví král* [film]. Režie Rob MINKOFF, Roger ALLERS. USA, 1994.

<sup>24</sup> *Mrtvá nevěsta Tima Burtona* [film]. Režie Tim BURTON, Mike JOHNSON. USA, Velká Británie, 2005.

<sup>25</sup> *Frozen (2013) — Box Office Mojo* [online]. [cit. 2016-06-30]. Dostupné z: <http://www.boxoffice Mojo.com/movies/?page=main&id=frozen2013.htm>.



Honza: Já nevím, co ten táta měl. Vždyť mi ta latina jde jako hračka a hnedle budu umět latinsky jako česky!

331 **T**  $\text{♩} = 63$

Fl.  
Cl.  
Bsn.  
Pno.

Vypravěč: Cesta vedla Honzu kolem zahrady, kde právě ryl zahradník. Tu vejde do zahrady pán

337

Fl.  
Cl.  
Bsn.  
Pno.

a zlostně volá :

345  $\text{♩} = 140$  G.P. **U**

Vce: Pán: Ten to ry - je! Honza: Sud ku - la - tý,

Fl.  
Cl.  
Bsn.  
Pno.

G.P. D

350

Vce: rys tu pi - je, tu je ká - ra, ten to ry - je. Sud ku - la - tý, Honza: rys - tu pi - je, Sbor: sud ku - la - tý, Sbor: rys - tu pi - je,

Fl.  
Cl.  
Bsn.  
Pno.

357  $\text{♩} = 160$  **V** Recitativ  $\text{♩} = 81$

Vce: Honza: Tu je ká - ra, Honza: ten to ry - je. Nač bych se té la - ti - ny  
Sbor: tu je ká - ra,

Fl.  
Cl.  
Bsn.  
Pno.

363

Vce: to - lik u - čil?\_ Za - po - mněl bych tak jed - no pro dru - hé a mohly by mi se mi myš - len - ky splést!

Fl.  
Cl.  
Bsn.  
Pno.

Vypravěč: Honza se otočil a pospíchal domů.

**W**  $\text{♩} = 140$

368

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

G D/F# Em D Hm C D Eb Em D C Hm Em/G D/A

375

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

G/H C D Em Bm C Am D7 G

$\text{♩} = 108$   $\text{♩} = 120$

**X**  $\text{♩} = 72$  **Recitativ**

384

Vce

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

Máma s tátou: Hled' me! Hon-zík se nám vrá - til! Jak u - miš la - tin-sky?

391  $\text{♩} = 140$

Vce

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

D

Honza: Sud ku - la-tý, rys tu pi - je. Táta: To je div - ná po - e - zi - e, je - nom čert mu

**Y**  $\text{♩} = 180$

397

Vce

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

D A D A7

ro-zu-mí. Honza: Tu je ká - ra, ten to ry - je. Táta: Vždyť ten kluk nic ne - u - mí! Sbor: Má - ma to sly - še - la

404

Vce

Fl.

Cl.

Pno.

D A7 D A7 D A7 D A7 D

a Hon - zu po - li - la vo - dou stu - de - nou, pěk - ně stu - de - nou.

413  $\text{♩} = 93$   $\text{♩} = 150$

Vce A to byl ko-nec s la - ti - nou!

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. D A D A<sup>7</sup> D

**Recit.**  
423  $\text{♩} = 72$  **Parlando**

Vce Mára s tátou: I - nu sy-nu, ted' bu-deš se-kat la-ti-nu! Honza: La - ti - nu! Co to zna-me - ná, se-kat la-ti-nu?

Fl.

Cl.

Bsn.

428 **Zpěv**  $\text{♩} = 108$

Vce Tára s mámou: To zna-me-ná Sbor: Rá - no bu-deš vstá - vat, vo - du no - sit, dří - ví ští - pat,  
Rá - no bu-deš vstá - vat, trá - vu ko - sit, po - le o - rat,

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. E<sup>b</sup> B<sup>7</sup> E<sup>b</sup> B<sup>7</sup> E<sup>b</sup> B<sup>7</sup>

433  $\text{♩} = 160$

Vce 1. rá - no bu-deš vstá - vat, dvo - rek za - me - tat.  
2. kra-vám vo - du dá - vat, zkrá - tka pra - co - vat.

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. E<sup>b</sup> C<sup>7</sup> F<sup>m</sup> E<sup>b</sup> B<sup>7</sup> E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>

**Dohra**  
439  $\text{♩} = 160$

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. E<sup>b</sup> E<sup>dim</sup> F<sup>m</sup> C<sup>7</sup> F<sup>m</sup> E<sup>b</sup> B<sup>7</sup> E<sup>b</sup> rit.....

Vypravěč: Tím se končí, velectění, naše opera o tom, jak se Honza, kluk vesnický, nenaučil latinsky, ale jak se, jářku, naučil sekat latinu!



**Bohumír Hanžlík,**  
narozen 28. 11. 1937 v Čelákovících.

Pochází z rodiny čelákovického kapelníka Josefa Hažlíka. Vystudoval výtvarnou výchovu u Ladislava Leitgeba a Cyrila Boudy na tehdejší Vysoké škole pedagogické v Praze. Absolvoval hru na klavír ve třídě Emila Kaplána na Hudební škole v Čelákovících. Hudební vzdělání si prohloubil studiem skladby u Emila Hradeckého a instrumentace u Karla Krautgartnera na Lidové konzervatoři v Praze.

V letech 1957–1959 vyučoval v Toušeni, v letech 1961–1972 na ZŠ a SVVŠ v Brandýse nad Labem. Poté působil na tehdejší Lidové škole umění, dnešní Základní umělecké škole Jana Zacha v Čelákovících, kde také v letech 1978–2009 vykonával funkci ředitele. Dodnes na této škole působí – vyučuje na pěveckém oddělení, spolupracuje se školním tanečním orchestrem,

především pak s Komorním orchestrem Jana Zacha, dnešním Komorním orchestrem Bohumíra Hanžlíka, který zde v roce 1983 založil.

Prakticky celý život se věnuje hudebnímu aranžmá, což dokládá více než 600 úprav komorních nebo tanečních skladeb.

Z jeho vlastní kompoziční činnosti nutno připomenout hudbu k dětským muzikálům *Revue za ohradou*, *Saloon Idaho*, *Žraloci a kytara*, *Město na slunci*, *Pět kuliček*, *Bez Adama a Evy* nebo *Tak nám zabili Ferdinanda*, jež byly v šedesátých letech realizovány v čelákovickém Divadle o páté. K dalším kompozičním počínům patří mj. balet *Popelka* (1986), *Šípková Růženka* (1997), *Rocková mše* (1992) ad. Svoji manželce, klavíristce věnoval *Kontrasty pro klavír a dechovou harmonii* (2002).

Jako výtvarník se věnuje především grafikám. Je autorem řady ilustrací, mj. i grafických návrhů nebo návrhů scény pro výše zmíněné *Divadlo o páté*.

Je autorem několika učebnic a výukových materiálů: např. *Dvanáct kapitol o hudbě* (1996), *Komorní hudba I. a II. díl* (1996–1997), *Lidové písně a říkadla s Polabí* (2008), *Dějiny hudby v obrazech a obrázcích* (2009).

V roce 2000 byl Bohumír Hanžlík oceněn *Medailí Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR 1. stupně za dlouhodobou vynikající pedagogickou činnost*. V roce 2012 mu byla udělena *Výroční cena města Čelákovice za významný přínos k rozvoji školství a kultury ve městě Čelákovice*. □

Foto: soukromý archiv Bohumíra Hanžlíka



Bohumír Hanžlík, grafika

Ačkoli je filmový muzikál z hlediska počtu snímků v kontextu celkové produkce kinematografie žánrem minoritním, z pohledu filmových a hudebních ocenění patří k nejúspěšnějším. Dle žebříčků filmových databází je nejsledovanějším typem hudebního filmu, a to jak z hlediska prvenství (na IMDb je nejsledovanějším hudebním filmem *Lví král*, na ČSFD *Mrtvá nevěsta Tima Burtona*), tak z hlediska počtu snímků umístěných na předních příčkách těchto žebříčků.

Filmový muzikál je tedy na jednu stranu významným prostředkem popularizace hudby, na druhou stranu je však nutné zdůraznit, že téměř výhradně hudby muzikálové. Ta se však stala naprosto svěbytnou kategorií hudebního průmyslu, o čemž svědčí nabídky obchodů s hudebními nahrávkami a notovými materiály, a to jak široce zaměřených, tak specializovaných, kde je muzikálová hudba samostatnou kategorií. Muzikálové písně jsou navíc předmětem tematických výběrů hudebních alb, zpěvníků, koncertů či talentových soutěží.

### 3. Vizualizace hudby – ojedinělý subžánr s typickým příkladem *Algarovy Fantazie*

Vizualizace hudby je typem hudebního filmu, jehož základním stavebním prvkem je hudba nahlížená prostřednictvím obrazu. Její podstatou je obrazové vyjádření znějící hudby, případně ztvárnění jejího mimohudebního obsahu. V kinematografii nejrozšířenější pojetí vztahu hudby a obrazu, kdy hudba je obrazu podřízena, zde tedy stojí v kontrapozici. Celovečerní snímky tohoto typu jsou záležitostí ojedinělou. Princip vizualizace hudby se však uplatňuje také v rámci dílčích částí filmů jiných typů a v některých hudebních videoklipech, které jsou rovněž vizualizacemi hudby buď celkově, nebo jen zčásti.

Prvními kinematografickými počiny, které lze označit za předchůdce pozdějších celovečerních filmů, jsou krátkometrážní snímky Oskara Fischingera. K nejznámějším patří *Komposition in Blau*<sup>26</sup> z roku 1935 a *An Optical Poem*<sup>27</sup> z roku 1937. *Komposition in Blau* je čtyřminutový snímek, který se pomocí abstraktní animace snaží vyjádřit předehru Nicolaiovy komické opery *Veselé paničky windsorské*. Podobně je tomu v případě šestiminutového filmu *An Optical Poem*, jehož

<sup>26</sup> *Komposition in Blau* [film]. Režie Oskar FISCHINGER. Německo, 1935.

<sup>27</sup> *An Optical Poem* [film]. Režie Oskar FISCHINGER. USA, 1937.

půdorysem je Lisztova Uherská rapsodie č. 2. Přestože ve své době se jednalo o průkopnická díla, optikou dnešních diváků připomínají spíše vizualizace počítačových multimediálních přehrávačů (např. programu Winamp).

Oskar Fischinger se podílel také na vzniku celovečerního oscarového, v USA dodnes oblíbeného snímku *Fantazie*,<sup>28</sup> jehož protagonisty jsou členové Philadelphia Orchestra vedení Leopoldem Stokowskim. Jde o sofistikovaný koncept naplňující myšlenku popularizace hudby prostřednictvím filmu, a to hned ve třech rovinách. Přibližuje prostředí a průběh koncertu symfonického orchestru, na jehož půdorysu je vystaven (nabízí pohled na pódium, rozmístění orchestru a dirigenta, diváci získávají představu o nástrojovém obsazení a také o společenském oděvu, který je pro danou příležitost součástí etikety). Průběh koncertu je ohraničen příchodem hudebníků, začátky a konci jednotlivých skladeb a přestávkou oddělující obě poloviny, přičemž zajímavým propojením obou filmových diegezí je nečekaný přesun myšáka Mickeyho z prostředí vizualizace do prostředí koncertu a jeho konverzace s dirigentem. Druhou rovinou jsou informace, jež divákům zprostředkovává dirigent v roli moderátora. Na úvod je obeznamuje se třemi typy hudby – programní, hudbou, jež nemá konkrétní program, avšak název určité mimohudební představy evokuje, a hudbou absolutní. V průběhu koncertu pak představuje jednotlivé skladby, přičemž se neomezuje pouze na údaje o skladateli a díle, ale rozšiřuje svůj výklad o obsah jednotlivých skladeb a naznačuje pojetí jejich vizuálního ztvárnění. Určitou vsuvku pak tvoří představení témbro vybraných nástrojů orchestru. Třetí rovinou je samotná vizualizace interpretovaných děl, kterou lze rovněž rozčlenit na tři typy animací: vizualizace hudby příběhem, objekty, které jsou diváci schopni identifikovat, a vizualizace abstrakcí.

Snímek diváky konfrontuje s osmi skladbami z oblasti artificiální hudby, přičemž se zde objevují kompozice různých období (od baroka po 20. století) a forem (toccata, fuga, symfonie, symfonická báseň i suita, rapsodie, koncert, balet). Všechny skladby je interpretovaných symfonickým orchestrem, tudíž jsou ve většině případů zcela, či částečně nově instrumentovány, anebo dokonce aranžovány. Snímek *Fantazie* vykazoval vysokou sledovanost

<sup>28</sup> *Fantazie* [film]. Režie James ALGAR et al. USA, 1940.

již v době svého vzniku. Na základě jeho dnešního diváckého ohlasu na IMDb (70 717 hlasů a hodnocení 7,8/10) lze přitom usuzovat, že oslovuje i nově filmové publikum. Přestože ČSFD naznačuje, že jeho sledovanost u nás je poměrně nízká (648 hlasů), i zde však dosahuje velice vysokého hodnocení (81 %). Vzhledem k obsahu filmu *Fantazie*, jemuž hudba dominuje, a bez níž by jeho obrazová složka prakticky postrádala smysl, je přitom evidentní, že diváci kladně přijímají právě hudbu znějící v rámci soundtracku, resp. její spojení s obrazem jako celek.

Koncept vizualizace hudby je sám o sobě funkčním a perspektivním spojením filmu a hudby, avšak má své klady i zápory. Přínosem obrazu může být jednak umocnění účinku hudby, koresponduje-li s jejím výrazem, jednak ztvárnění jejího mimohudebního obsahu. Na druhou stranu právě tato vizuální konkretizace může potlačovat fantazii a představivost, neboť jednotliví posluchači si mohou stejnou hudbu vizualizovat naprosto odlišně. Obraz může navíc odvádět diváky od poslechu hudby. V zásadě se však jedná o atraktivní a obecně přístupný prostředek popularizace hudby.<sup>29</sup>

Z krátkometrážních filmů navazujících na myšlenku vizualizace hudby je nutné jmenovat Švankmajerův devítiminutový surrealistický snímek *J. S. Bach – Fantasia g-moll*,<sup>30</sup> oceněný na filmovém festivalu v Cannes. Sledovanost tohoto snímku je dle filmových databází rovněž velice nízká (IMDb 524 hlasů, ČSFD 534 hlasů). Z rozporuplných hodnocení uživatelů obou databází lze vyčíst, že diváky jsou jak erudovaní Švankmajerovi příznivci, tak jeho skalní kritici.

Specifickým příkladem vizualizace hudby je hudební dokument *Björk: Biophilia Live*,<sup>31</sup> který je záznamem koncertu, jenž byl součástí stejnojmenného multizánrového a multimediálního

<sup>29</sup> Jediným snímkem, který v plné míře navázal na myšlenku vizualizace hudby, je film *Fantazie 2000* (Fantazie 2000 [film]). Režie Eric GOLDBERG et al. USA, 1999.), který vznikl při příležitosti 60. výročí uvedení původní *Fantazie*. *Fantazie 2000* je vystavěna na obdobném konceptu. Divácký ohlas je ve srovnání s *Fantazií* mnohem nižší (IMDb 27 261 hlasů, ČSFD 255 hlasů), podobně jako hodnocení uživatelů (IMDb 7,3/10, ČSFD 73 %).

<sup>30</sup> *J. S. Bach – Fantasia g-moll* [film]. Režie Jan ŠVANKMAJER. Československo, 1965.

<sup>31</sup> *Björk: Biophilia Live* [film]. Režie Nick FENTON, Peter STRICKLAND. Velká Británie, 2014.



projektu islandské zpěvačky Björk zaměřeného na popularizaci hudby a vědy.<sup>32</sup> Právě propojení hudby a vědy se stalo základem vizuální stránky koncertu, který tak celkově vynívá obdobně jako výše prezentovaný koncept vizualizace hudby, avšak s tím rozdílem, že jde o záznam živé audiovizuální produkce. Divácký ohlas snímku je však malý (IMDb 347 hlasů, ČSFD 152), a to i přes vysoké hodnocení (IMDb 7,8/10, ČSFD 78 %).

Přestože produkce celovečerních filmů založených na konceptu vizualizace hudby je velmi omezená, existují snímky, které jsou alespoň zčásti tvořeny vizualizací hudby. Příkladem je hudební dokument *Sigur Rós – Heima*,<sup>33</sup> jehož pasáže zachycující islandskou krajinu a přírodu lze vnímat jako vizualizaci aktuálně znějící hudby. Vizualizace hudby jsou součástí také některých rockových oper (např. *Pink Floyd: The Wall*,<sup>34</sup> kde jsou určité části skladeb vizualizovány jak prostřednictvím animací,

<sup>32</sup>Název projektu odvozený od evolučně ekologické hypotézy amerického biologa E. O. Wilsona zkoumající vztah člověka k jiným živým organismům naznačuje jeho přesah do oblasti mimohudební. Součástí tohoto projektu bylo nejen natočení stejnojmenného hudebního alba, ale také edukativní program určený pro děti a mládež popularizující hudbu a vědu (2011). Björk svým projektem ukazuje, jak lze potenciál vyplývající z popularity umělce využít nejen k popularizaci hudby, ale i vědy, a to nejen lokálně (realizací edukativního programu v konkrétních školách), ale také s daleko širším dosahem právě pomocí filmu coby masmédia.

<sup>33</sup>*Sigur Rós – Heima* [film]. Režie Dean DEBLOIS. Island, 2007.

<sup>34</sup>*Pink Floyd: The Wall* [film]. Režie Alan PARKER. Velká Británie, 1982.

## **FORMATIVNÍ VLIV HUDEBNĚ POHYBOVÝCH PARALEL V HUDEBNÍM A OSOBNOSTNÍM ROZVOJI ŽÁKŮ – 2. ČÁST**

Eva Jenčková

**Anotace:** *Pedagogicky řízené využití různých druhů pohybu ve spojení s hudbou a rytmitizovanou řečí má významný formativní vliv na komplexní vývoj žáků. Hudebně pohybový projev může prospět k spontánnímu emocionálnímu sebevyjádření žáků, je účinným zdrojem jejich tělesné a duševní aktivity, prostředkem hudebně pohybové komunikace i relaxace. Kromě toho má pohyb klíčovou roli v iniciaci hudebního myšlení žáků, zejména při vnímání pohybových paralel s prostředky hudební řeči zejména při pedagogicky řízeném poslechu hudebních děl. Ve spektru pohybových prostředků dochází k jejich rozšíření, významnou formativní roli má především senzomotorický pohyb, který ve spojení s užitím motivačních rekvizit, ozvučených předmětů, hudebních nástrojů a zejména nového rytmického instrumentáře přispívá k optimálnímu hudebnímu i osobnostnímu rozvoji žáků.*

**Klíčová slova:** *Hudebně pohybová výchova, formativní význam pohybu, pohyb a emocionální sebevyjádření, hudebně pohybový projev jako zdroj tělesné a duševní aktivity, pohyb a poznávání prostředků hudební řeči, pohyb a rozvoj estetického citění, pohyb jako relaxace, hudebně pohybová komunikace a kreativita, rozvíjení senzomotorického pohybu s využitím rekvizit, hudebních nástrojů a nového rytmického instrumentáře Evy Jenčkové.*

tak stylizovaných hraných scén). Podobně je tomu v případě snímku *Melancholia*<sup>35</sup>, jehož úvod je tvořen kompletní předehrou Wagnerovy opery Tristan a Isolda, kterou doprovází série sugestivních stylizovaných obrazů. Někdy bývá formou vizualizace hudby ztvárněna sekvence s úvodními titulky, což je typické např. pro snímky z bondovské série. Z výše uvedených příkladů je patrné, že vizualizace hudby se objevuje na různých místech nejen ve filmech hudebních, ale také v rámci snímků různých žánrů, od mainstreamových velkofilmů až po snímky artové.

Ačkoli se může zdát, že hudební videoklip je naplněním myšlenky vizualizace hudby, neboť vzniká jako obrazová složka k již existující hudbě, je tomu tak pouze v ojedinělých případech. Vnímáme-li totiž vizualizaci hudby jako snahu o výstižné obrazové vyjádření znějící hudby, pak tomuto kritériu dostojí pouze omezené množství produktů. Současně však lze objevit interprety, kteří využívají vizualizace hudby ve svých videoklipech v takové míře, že je součástí jejich vyjadřovací poetiky i image (již jmenovaní Sigur Rós a Björk, nebo slovenská zpěvačka Jana Kirschner).

Výše uvedené příklady ukazují, že vizualizována může být prakticky jakákoliv hudba, a to mnoha způsoby. Ačkoli je vizualizace hudby v kontextu kinematografie jevem marginálním, z pohledu sledovanosti navíc značně idiomatičtým, jde o smysluplný koncept, jenž má nezpochybnitelný hudebně popularizační potenciál. Nikoliv však sám o sobě, v rámci filmové produkce zůstane patrné vždy

<sup>35</sup>*Melancholia* [film]. Režie Lars von TRIER. Dánsko, Švédsko, 2011.

záležitostí minoritní, ale coby potenciálně funkční prostředek v rukou hudebních popularizátorů, či jako didaktická pomůcka – motivační a demonstrační materiál učitelů hudby a hudební výchovy.<sup>36</sup> □

### **Literatura:**

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1st ed. Bloomington: Indiana University Press, 1987. ISBN 0-253-30413-X.

COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 978-808-7292-143.

DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma populární hudby 1918–1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. Praha: Mladá fronta, 1981.

LANGFORD, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. ISBN 0-7486-1903-8.

FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří (eds.). *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 303–305. ISBN 80-705-8462-9.

SCHWARZ, Jindřich. *Film jako prostředek popularizace hudby*. Ostrava, 2016. Disertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, PdF, KHV. Školitelka Veronika ŠEVČÍKOVÁ.

ŠEVČÍKOVÁ, Veronika. Filmová biografie o hudebních osobnostech – 1. díl. *Hudební výchova*, 2012, roč. 20, č. 3, s. 39–40. ISSN 1210-3683.

ŠEVČÍKOVÁ, Veronika. Filmová biografie o hudebních osobnostech – 2. díl. *Hudební výchova*, 2012, roč. 20, č. 4, s. 60–62. ISSN 1210-3683.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995. ISBN 80-901-1990-5.

<sup>36</sup>Fenoménu filmové biografie o hudebních osobnostech bylo věnováno dvoudílné pojednání Veroniky Ševčíkové publikované v našem časopise v roce 2012, stejně tak jako její další publikační činnost v letech 2012–2014.

### **3. Nové rytmické nástroje pro instrumentální činnosti žáků**

#### **3.1 Charakteristika dřevěného rytmického instrumentáře**

Soubor dřevěných rytmických nástrojů představuje drobný bicí instrumentář, který je pro žáky spojen s přirozeným sklonem k manipulaci se znějícími předměty a s živelnou touhou po jejich rozeznění. Nástroje jsou vyrobeny z kvalitního dobře znějícího dřeva s přírodní povrchovou úpravou, příjemně se drží a velikostí i tvarově jsou přizpůsobeny dětské ruce. Tyto dřevěné nástroje poskytují jednotlivě i v kombinaci zajímavou zvukomalebnou paletu různých výšek. Jsou výtečnou pomůckou při zdokonalování jemné motoriky žáků, motivují rozvíjení jejich rytmického citění i citu pro hudebně výrazové prostředky a jejich změny v individuálním projevu či vícehlasé souhře. Přitom je důležité, že mohou hrát současně všichni žáci! Výsledné unisono či souzvuk při jejich skupinové hře není hlučný! Proto je využití nového instrumentáře výrazně efektivní nejen pro rozvoj instrumentálních činností, ale především pro kultivaci senzomotorického pohybu, který je základem rytmického citění jednotlivců. Kromě toho lze soubor rytmických nástrojů formativně využít k rozvoji matematických představ žáků a rozšiřování slovní zásoby, k iniciaci jejich expresivní mluvy a účinné logopedické nápravě řeči.

#### **3.1.1 Ozvučná minidřívka**

Ozvučná minidřívka mají příjemně znělý a přitom dynamicky mnohem slabší zvuk oproti klasickým ozvučným dřívčkům z palisandru, a proto je mohou velmi dobře zastoupit, zejména při větším počtu současně hrajících žáků. To je jejich nesporná výhoda. Každý žák má příležitost ozvučit minidřívka vlastní pohybovou aktivitou a vnímat tak hudební prostředky, hlavně rytmus, tempo a dynamiku mnohem intenzivněji než při pouhém sledování hry druhých.

Ozvučná minidřívka dobře slouží nejen k procvičení různých rytmických figur, ale mohou být využita i ke kreativní hře, spojené s objevováním různých zvukových možností při různém uchopení nástroje. To se týká například úderu podélnou plochou minidřívka o dřevěnou podložku (těžká doba taktová) nebo odpruženého ťukání jeho kulatou ploškou (metrum). K rytmicky přesné souhře obou kontrastních

zvuků lze ještě připojit pravidelné ťukání minidřívky (rytmus) a zajímavý zvukomalebný doprovod k tematicky odpovídajícím písním či říkadlům je připraven. Ozvučná minidřívka se mohou stát také součástí pohybové akce, v níž se uplatní nejen zvukově, ale i jako scénická rekvizita při pohybu dvojic v prostoru.

Příklad: Dvojice žáků stojí za sebou. První z dvojice přiloží ozvučná minidřívka kolmo ke kyčlím, druhý ve dvojici na ně hraje střídavým či současným úderem na místě nebo při společném pohybu prostorem.

#### **3.1.2 Dřevěné rytmické vejce**

Dřevěné rytmické vejce je skvělou pomůckou při rozvíjení jemné motoriky a zdokonalování senzomotorické koordinace žáků. V různých pohybových hrách pro jednotlivce či skupiny často slouží k řízené manipulaci bez vydávání zvuku pro intenzivní prožití těžkých dob taktových a metrické pulzace. Kromě toho lze využít i znějících rytmických úderů ploškami dřevěných vajec. Uvedené senzomotorické aktivity mají významnou roli zejména při použití v hudebním kontextu. Jde hlavně o koordinaci tohoto pohybu s rytmitizovaným přednesem či zpěvem písní, což má výrazně pozitivní vliv na vnímání metro-rytmické pulzace a na rozvoj rytmického citění žáků. Pohyb s dřevěným vejcem je tak podřízen hudební řeči a žáci jeho prostřednictvím mohou vědomě reagovat na rytmus, tempo a dynamiku hudby, rozlišovat její opakování či kontrast. Rozmanité hudebně pohybové hry s dřevěným rytmickým vejcem tak evidentně podporují soustředěné vnímání hudby a zároveň jsou základem hudebního myšlení žáků.

Použití dřevěného vejce v koordinaci s rytmitizovanou mluvou nebo zpěvem je též funkčním dechovým cvičením. Pravidelná metrorytmická pulzace, které podléhá pohyb s dřevěným vejcem, totiž „ohlídá“ správné nádechy podle logických hudebních celků, přirozeně vede žáky k jejich respektování a k hospodaření s dechem. Pohyb je v těchto situacích primární a při nesprávném nádechu třeba uprostřed slova by jeho pravidelnost byla narušena (značka: 0).

Také v tanečních a hudebně pohybových hrách například s velikonoční nebo čertovskou či pracovní tematikou se dřevěné rytmické vejce dobře uplatní jako empaticky působící rekvizita.

Příklady senzomotorické manipulace s rytmickým vejcem:

1. Rytmické vejce se překládá z levé ruky do pravé a zpět podle metrické pulzace v 2/4 taktu, nebo na těžké doby taktové v 3/4 taktu v souladu s rytmickou deklamací nebo se zpěvem písně.
2. Náročnější je hra s metrorytmickým předáváním dřevěných vajec v malém kruhu, která vychází z pravidel lidové pohybové hry tzv. „kloboukové“. Každý hráč drží rytmické vejce volně v levé dlani. Pravou rukou stále odebírá vejce zprava od souseda a pokládá je do své levé dlaně podle metrické pulzace nebo na těžké doby taktové. Směr podávání vajec lze měnit.

Příklady využití rytmických úderů dřevěným vejcem:

1. Hráči sedí na zemi v malých kroužcích a současně s rytmickou deklamací či se zpěvem písně hrají o podlahu spodní rovnou ploškou rytmického vejce. Hru jednotlivých kroužků řídí dirigent podle rytmu slov, pak podle metrické pulzace nebo těžkých dob taktových.
2. V další hře je rytmické vejce použito ke společnému ťukání v dvojicích a k pohybové improvizaci hrou na tělo. Hráči v postavení proti sobě 2x krátce ťuknou vejci o sebe hrací ploškou (metrum), pak pokračují dvojím ťuknutím dřevěného vejce pohotově kdekoli na svém těle (metrum). Takto se hraje při celé písni nebo říkance.
3. Předchozí hra může být využita také k rozvíjení hudební paměti. Jedna dvojice pohyb předvádí, ostatní se ve dvojicích domluví, koho z předvádějící dvojice budou sledovat, a po 1. sloce přesně zopakují způsob jeho hry.
4. Při sudém počtu hrajících dětí v kruhu může hra s metrorytmickým ťukáním dřevěnými vejci ve dvojicích pokračovat dál tímto ťukáním také se sousedem stojícím z druhé strany, tedy bez hry na tělo.

#### **3.1.3 Dřevěné rytmické zátky velké a malé**

Dřevěnými rytmickými zátkami se hraje o sebe krátkým odpruženým úderem. Vydávají výrazně znělé a přitom nehlukné zvuky ve dvou kontrastních výškách podle rozdílné velikosti použitého páru nástroje. Velké rytmické zátky mají nižší zvuk na rozdíl od rytmických zátek malých, které mají přirozeně zvuk vyšší. Toho se dá dobře využít k metrorytmické souhře, navíc i v kombinaci s nejhlubším zvukem dřevěných vajec. Hra s těmito nástroji vyžaduje přesné řízení pohybů dle kontroly zraku,

sluchu či hmatu a posiluje metroritmické citění.

Příklady využití rytmických úderů vejci a zátkami:

Rytmičká vejce: Rytmičkými vejci se hraje o sebe rovnými ploškami, krátce vrchním vejcem o spodní na těžkou dobu taktovou.

Rytmičké zátky: Dvěma malými rytmičkými zátkami se hraje metrum říkanky v prostoru ve tvaru osmy zdola nahoru a zpět: jedním úderem vždy dole, pak uprostřed a poté nahoře. Nato se pokračuje sestupně. Hra ve tvaru osmy se stále opakuje (značka: o).

Přesná souhra dvojice hráčů s rytmičkými vejci a zátkami je přípravou k rytmičkému dvojhlasu, který příjemně a zajímavě zní jako zvukomalebný doprovod rytmičké deklamace veršů či zpěvu písní.

### 3.1.4 Drhlo

Z dřevěných rytmických nástrojů se těší velké oblibě drhlo pro svůj charakteristický zvuk, kterého se snadno dosáhne tahem ozvučného minidřívka po střední vroubkované části drhla. Tímto zvukomalebným *drhnutím* se dají nápadně zvýraznit například těžké doby taktové v tanečních či jiných písních, kde se střídají sudé takty s lichými. Ve spojení s rytmičkou deklamací se tohoto zvuku obvykle používá k zvukomalebnému ozvučení slov s hláskou *r* nebo *ř*. V této souvislosti je třeba též zmínit, že drhlo může být i dobrou logopedickou pomůckou díky výraznému zvuku *drhnutí*, které má příznivý vliv na vytváření správné zvukové představy pro výslovnost hlásky *r*.

Kromě *drhnutí* lze drhlo ozvučit i kontrastním zvukem ve slabé dynamice odpruženým tukaním minidřívkem na hladké okraje drhla, případně i poněkud ostřejším zvukem tukaním na vroubky uprostřed drhla. Oba tyto zvuky zpravidla odpovídají lehkým dobám taktovým a ve střídání s *drhnutím* jsou dokonalým zvukovým rozlišením těžkých a lehkých dob v sudých či lichých taktech. Kromě toho se dá rozmanitou rytmičkou kombinací všech těchto zvuků docílit takřka dokonalé zvukomalby například hlasu *slepice*, *kvákání žab*, *krákání havrana a vrány*, *škrábání kočky*, *startování auta* či *motorky*, *zvukového znamení semaforu pro chodce* a jiné. Vedle této tvořivé hry se zvuky nabízí drhlo i další možnost zajímavého, a navíc velmi užitečného využití. Pokud se přidrží ve vodorovné poloze mezi kolena, mohou se na něj



všechny zvuky hrát dvěma ozvučnými minidřívky a tento hudební nástroj se zároveň stane skvělou pomůckou ke zdokonalení pohybové koordinace obou rukou a současně též podporou smyslového vnímání i hudebního myšlení. Přibývají ještě další možnosti vědomého použití obou rukou při ozvučení drhla jako průprava stranného pohybu a protipohybu. Například zvuku *drhnutí* lze dosáhnout nejen současným tahem oběma minidřívky vpravo (značka: »») nebo vlevo (značka: ««), ale i protipohybem s výrazným akcentem (značka: /). Při tukaní se mohou minidřívka střídát (značka: ●●) nebo se jimi hraje současně (značka: ●●). Tyto značky se používají v metroritmickém uspořádání jako tzv. grafický part pro drhlo, který iniciuje pohotovost čtení těchto značek současně s odpovídající technikou hry a je výtečnou přípravou k budoucí hře podle not.

### 3.1.5 Dřevěná řehtačka malá

Dřevěná řehtačka malá je tradičně spojena s doprovodem dětských velikonočních písní a říkadel. S ohledem na hlučnost roztočené řehtačky vyhovuje její použití ve třídě spíše ke *zvukomalebnému efektu* v úvodu, mezihrách a závěru obřadných písní a říkadel. Mimo velikonoční tematiku může být zvukomalba řehtačky použita též při pracovním poslechu k vyjádření příbuzné zvukovosti, třeba v hudebním obrázku *Bydlo* – současně s rachotem kol těžkého vozu na vrcholu dynamického oblouku (M. P. Musorgskij: *Obrázky z výstavy*).

Jiné, zvukově méně intenzivnější použití malé dřevěné řehtačky v hudební výchově podporuje u žáků senzomotorické učení a především vědomou koordinaci obou rukou při jejím rozeznávání různou technikou hry. Již samotná manipulace žáků s řehtačkou, motivovaná hledáním různých zvukových a zvukomalebných efektů, rozvíjí jejich kreativní myšlení, zvukovou a metroritmickou představivost. Kromě toho senzomotorickou koordinaci výrazně posiluje nejen výměna rukou při uchopení

a ovládání řehtačky, ale i funkční střídání techniky hry.

Příklady techniky hry:

1. Řehtačka se uchopí za korpus jednou rukou a druhá ruka otáčí rukojetí přes několik zoubků nejčastěji v pravidelné metrické pulzaci nebo ke zdůraznění těžkých dob taktových (značka: ⚡) se zajištěním točení volným zápěstím.
2. Další používanou technikou je otáčení rukojetí po jednotlivých zoubcích, které jsou rozeznávány v libovolném rytmu (značka: ^). Kromě rytmické představitosti tento způsob hry vyžaduje již značnou manuální zručnost žáků spojenou s citlivostí jejich hmatových a sluchových vjemů.
3. Dynamické gradaci nejlépe vyhovuje technika hry, při které jedna ruka drží rukojeť a ukazovák druhé ruky plynule otáčí korpus (značka: @).

Použití řehtačky v rozmanitých hudebních situacích je pro žáky nepochybně motivující formou rozvíjení rytmického citění a citu pro hudebně výrazové prostředky i jejich změny. Úspěšně se dá použít při tvorbě zvukomalebného doprovodu k říkadlům a písním, ve spojení s rytmičkou deklamací slov přirozeně podporuje logické frázování a expresivní mluvu žáků, jejich hudební představivost a paměť rozvíjí hra doprovodu pouze v představě a konečně hra podle značek *grafického partu* je ideální přípravou k budoucí hře z not. Vyspělejší jemnou motoriku vyžaduje již hra charakteristických rytmických figur s kombinací akcentované otočky a jednotlivých zoubků, například rytmická figura mazurky, polonézy, bolera apod.

### 3.1.6 Dřevěné rytmické vařečky

Ve školní hudební výchově se dobře uplatní dvě *dřevěné rytmické vařečky* především jako empaticky působící rekvizita v tanečních a hudebně pohybových hrách s pracovní tematikou. *Dřevěné rytmické vařečky* jsou vyrobeny z dobře znějícího dřeva bez další povrchové úpravy. Motivace i empaticky působí též jejich zdobení s vyřezávaným srdíčkem nebo smajlíkem v míchací ploše. Na rozdíl od kuchyňských vařeček jsou celé ploché kvůli rytmické hře s možností rozmanitého barevného a dynamického rozeznání.

Díky různé technice hry současně *dvěma vařečkami* lze podobně jako u dřevěné řehtačky či drhla vytvořit pestrou škálu zvuků. Například zajímavý šustivý zvuk ve slabé

dynamice se získá plynulým třením míchacích ploch – krouživým pohybem před tělem obloukem zleva doprava, taktéž i v opačném směru s přemístěním spodní vařečky nahoru. Kroužení plochami *rytmických vařeček* je užitečné sladit s délkou jednotlivých taktů říkadel a písní, protože energičtější začátky kroužení podporují vnímání těžkých dob taktových a vyrovnané tempo. Podobně se dá ve slabé dynamice využít také tření rukojetí vrchní vařečky o rukojeť vařečky spodní v souladu s metrickou pulzací na způsob „řezání pilkou“. Středně silné dynamice odpovídá rytmické tukaní rukojetí vrchní vařečky o rukojeť vařečky spodní a dynamicky nejsilnějšího zvuku se docílí úderem míchacími plochami vařeček, které sugestivně podpoří důležité akcenty.

Hudebně zkušenější žáci mohou střídát dynamicky silný úder míchacími plochami obou vařeček o stehna. Tuto techniku střídání přízvukných a nepřívukných dob lze využít při rytmickém doprovodu mateníků a furiantu.

Grafické značky:

- ii rytmické vařečky – úder na stehna současně oběma vařečkami
- ⊕ úder širšími plochami vařeček o sebe
- @ stále tření širšími plochami vařeček o sebe krouživým pohybem

Pro všechny uvedené techniky hry rytmickými vařečkami je užitečné jejich plynulé střídání se zohledněním obsahu a hudebních prostředků písní či říkadel, dochází přitom i k přirozenému motorickému rozvoji. K soustředěnému vnímání žáků slouží také pozorování výrazových proměn „obličejů“ z vařeček se srdíčkem a smajlíkem, které jsou přiloženy na sebe a pomalu se posouvají. Pro ovládání jemné motoriky je užitečné nastavit obličej spící, usmívající se či udivený, objevovat a pojmenovat další emoční stavy.

### 3.1.7 Rytmičká traktor

Mezi žádané nové nástroje patří rytmická traktor se zvukomalebně znějícími zadními ozubenými koly. Podobá se dřevěné hračce, pomáhá rozvíjet jemnou motoriku, odhadnout potřebnou intenzitu pohybu v reakci na hudbu, podporuje správnou zvukovou představu hlásky *r* a pohybovou koordinaci obou rukou v manipulaci se dvěma traktory. K procvičení metrické pulzace je třeba využít energického pohybu vpřed, traktor se ozve silněji s akcentem, například

na těžké doby taktové písní. Při následném couvání je pohyb přirozeně méně intenzivní, a proto znějí kola slaběji na lehké doby taktové. Užitečné je též střídání rukou při jízdě s dvěma traktory podle formového členění písní, hra do pomlky a zábavná jízda podle slabik jednotlivých slov hlavně s častým výskyt hlásky *r*. Děti si motivovaně procvičí jemnou motoriku a drnčení kol sugestivně podpoří správnou výslovnost. Rytmičká traktor je též užitečnou pomůckou pro přípravu tahů smyčcem, rovněž začínající klavíristy podpoří v koordinované jízdě protipohybem nebo paralelně oběma rukama se dvěma traktůrky.

### 3.1.8 Dřevěná káča

Dřevěná káča na rozdíl od předchozích rytmických nástrojů sice zvuky nevydává, ale zato je skvělou pomůckou pro motivované pěstování jemné motoriky. Jestliže *dřevěnou káču* použijeme v rozmanitých hudebních situacích, pak její roztáčení přestane být pouhou motorickou hříčkou a promění se v účinné rozvíjení hudebnosti žáků. Zdařilé roztočení *káči* a délka jejího točení přirozeně upoutává pozornost žáků i ostatních. Toho lze využít například k podpoře dechové funkce ve spojení s pečlivou artikulací a rytmičkou deklamací slov, dále k rozmanitým sluchovým hrám, ke zpěvu držených tónů, souzvuků či zpěvu vícehlasých písní (například quodlibetu) a samozřejmě i k instrumentální hře a souhře. Základem všech těchto aktivit je koordinace zvolené hudební činnosti a zrakového vjemu – točící se *káči* – včetně pohotovostní reakce na její zastavení, což do budoucna zakládá mimo jiné i předpoklad pohotovostního čtení notového zápisu.

Hudební hry spojené s délkou točení *káči* přirozeně motivují žáky k soutěžím. Ty zdokonalují hudební aktivity žáků na senzomotorickém základě a zároveň



rozvíjejí jejich hudební myšlení. Za pozornost stojí i další využití *dřevěné káči*, které oproti délcé točení je založeno na přesném začátku roztočení *káči* v souladu s těžkými dobami taktů a velmi účinně rozvíjí metroritmické citění žáků spolu se soustředěným vnímáním hudby.

### 3.1.9 Dřevěná píšťalka

Píšťalky různých velikostí a materiálů mají díky ostrému pronikavému zvuku tradičně funkci signální. Slouží hlavně ke svolávání, upozornění či varování v různých situacích, profesně ji využívají železničáři, policisté, sportovní rozhodčí, plavčíci a jiní. Malá *dřevěná píšťalka* by sice silou zvuku v těchto situacích obstála také, ale jejím hlavním posláním je motivační, terapeutické a formativní využití v hudební výchově hlavně dětí předškolního a mladšího školního věku. Proto je narozdíl od jiných tato píšťalka malá, dlouhá 4,5 cm. V horní části je z bezpečnostních důvodů opatřena malým otvorem na provlečení šňůrky, aby ji uživatelé nespolkli, i když ji při hře drží dvěma prsty shora a zesudou podpírají palcem. Kromě nebezpečné velikosti píšťalky zaujme žáky i příjemně působící přírodní nelakované dřevo, které se dá dobře udržovat šetrným mytím a sušením.

V hudební výchově je malá *dřevěná píšťalka* úspěšně využívána k rozvíjení dechové funkce žáků, zejména ke zvětšování jejich dechové kapacity a funkčního hospodaření s dechem včetně logických nádechů. Krátké rytmické „pohvizdování“, které přirozeně zazní ve slabší dynamice, slouží k vědomé aktivizaci bránice, zvláště při rychlejší kadenci jednotlivých zvuků píšťalky. To má klíčový význam nejen pro podporu pěveckého dýchání, ale též pro logopedickou prevenci či nápravu nesprávné výslovnosti, zejména hlásek *r*, *ř* a všech sykavek. Jakmile se žákům daří repetovat zvuky *píšťalky*, je dobré orientovat jejich pozornost na záměrné rytmické uspořádání těchto zvuků nejprve imitací, později též interpretací částí rytmických struktur známých písní na základě hudební paměti a představivosti. Z hlediska hudebního vývoje tím dochází k cennému spojení vnímaných rytmických celků a jejich realizace. S ohledem na omezenou dechovou kapacitu žáků je vhodné zařazovat štafetové rytmické pískání nejlépe po dvoutaktích, které současně zakládá další potřebný návyk včasných nádechů a plynulých nástupů pískaných rytmických částí. Později lze

dechem ovlivňovat i jejich dynamiku. K dalšímu oblíbenému využití dřevěné píšťalky patří zvukomalebné oživení deklamovaných říkadel, zpěvu písní a hudebních příběhů s tematikou myšek, ptačího pískotu či dopravních signálů.

### 3.1.10 Dřevěná kukačka

Inspirací pro ručně vyrobenou dřevěnou kukačku byla stará dětská lidová zvuková hračka kukačka. I v dnešní době je zvláště žáky oblíbená pro hru zvukomalebného kukání, které je barvou zvuku takřka k nerozeznání od hlasu živé kukačky. Pro žáky má touha po rozeznání tohoto nástroje silný motivační efekt, kterého lze následně formativně využít hlavně k rozvoji dechové funkce.

Dřevěná kukačka tvarově připomíná schoulené ptačí tělo nebo hrušku. Je vyrobená z dobře znějícího dřeva bez další povrchové úpravy. Horní část nástroje má tvar zobce jako zobcová flétna, přechází v oválné duté tělo kukačky s rezonančním prostorem. Zúžená spodní část nástroje slouží k pohodlnému držení levou rukou. Navrchu těla kukačky je uprostřed jediná volná dírka k ovládní výšky dvou tónů zpravidla levým ukazováčkem.

Vyšší tón je tvořen pouze dechem do zobce s ohraničením zřetelného začátku tónu slabikou *tú*. Nižší tón zazní použitím stejné techniky tvoření tónu, ale současně se zakrytím jediné dírky. Kombinací těchto dvou tónů zazní zvukomalebné kukání v sestupném intervalu malé tercie, které je pro muzikanty každého věku příjemným doprovodem říkadel a písní o kukačce včetně vánočních koled. Kromě toho lze změnou techniky docílit i dalších zvuků, například při prodlouženém výdechu



do zobce současně s pohotovým zakrýváním a odkrýváním dírky ukazováčkem zazní veselý trylek a pouhým citoslovecným šeptáním *ckurú* do zobce se ozve hlas hrdličky. Ve školní hudební výchově lze dřevěnou kukačku optimálně využít k rozvíjení základních pěveckých návyků a dovedností. Tóny sestupné tercie (5. a 3. stupeň) jsou intonačním východiskem k melodizaci slov, slovních spojení i celých říkadel. Postupně lze tohoto intervalu využít i k rozvíjení sluchové zkušenosti žáků s diferencováním výškového rozdílu obou tónů, navíc podpořeného hmatovou zkušeností při rozeznávání kukačky. Cenná je rovněž hra terciového intervalu se záměrným opakováním jednotlivých tónů a následnou aplikací při kreativní melodizaci říkadel. Kromě toho i z hlediska pěvecké techniky lze při napodobení hlasu kukačky ve vyšší poloze účinně rozvíjet rovněž tvoření hlavového tónu pomocí vokálu *u*.

### Závěry

Využití různých druhů pohybových prostředků ve spojení s hudbou a rytmizovanou řečí má optimální formativní vliv na žáky v kontextu jejich hudebního i komplexního osobnostního rozvoje. Motivované využití pohybových prostředků iniciuje spontánní vyjádření emocí žáků v reakci na hudbu, je zdrojem tělesné a duševní aktivity žáků při objevování a poznávání hudební řeči. Pohybové činnosti ve spojení s hudbou jsou též příležitostí k aktivní relaxaci, k realizaci hudebně pohybové komunikace včetně individuální a skupinové pohybové kreativity. Optimální komplexní vývoj žáků včetně hudební složky významně ovlivňuje senzomotorický pohyb žáků s využitím motivačních rekvizit, ozvučených předmětů, hudebních nástrojů a zejména nového rytmického instrumentáře, který přispívá k rozvoji individuálních hudebních i komunikačních schopností jednotlivců a iniciuje jejich skupinovou souhru. □

## **CENTRUM ETNOGRAFIE A UMENIA PRI PF KU V RUŽOMBERKU: PRIESTOR PRE SPOJENIE MINULOSTI A SÚČASNOSTI**

Martina Krušinská, Marta Bošelová<sup>1</sup>

Posláním Centra etnografie a umenia, v skratke C-ET-ART, unikátneho pracoviska *Pedagogickej fakulty Katolíckej*

<sup>1</sup> Témy a aktivity CETART sú ďalej rozvíjané v rámci projektu Princípy Orffovho Schulwerku a ich aplikácia vo vzdelávaní učiteľov, projekt č. 039UKF-4/2016.

*univerzity v Ružomberku* je zhromažďovať a aktualizovať materiálne a duchovné artefakty tradičnej kultúry regiónov Slovenska v akademickom prostredí. Cieľom je vytvoriť priestor pre rozvíjanie ľudovej kultúry a umenia pre potreby vzdelávania na Pedagogickej fakulte Katolíckej univerzity v Ružomberku. Absolventi učiteľských

študijných programov môžu tak vo svojom učiteľskom povolání odovzdávať poznatky o ľudovej kultúre ďalším generáciám.

Centrum sa člení do nasledovných sekcií:

- študijná zbierka hmotných artefaktov;
- dokumentačný materiál k študijnej zbierke;

- tvorivé výtvarné dielne;
  - tvorivé hudobné dielne;
  - virtuálny archív.
- Študijnú zbierku tvoria:
- odborné publikácie najmä s etnografickým, pedagogickým, psychologickým a umeleckým zameraním;
  - audio-vizuálne záznamy;
  - zbierky ľudových piesní;
  - ľudové hudobné nástroje;
  - ľudové či sakrálné výšivky, čipky, kroje, textilné fragmenty;
  - remeselnícke náradia;
  - informácie o ľuďoch uchovávajúcich hodnoty tradičnej kultúry.

Vznik centra je zviazaný s realizáciou projektu OPVaV pod názvom *Objavovanie strateného v čase: Umenie a remeslá etnografického charakteru regiónov Liptov a Orava* (realizovaný v rokoch 2009–2012). Projekt mal charakter pilotného projektu pre dlhodobé integrovanie tém o ľudovom umení regiónov Slovenska do vzdelávacieho, umeleckého a výskumného prostredia Katolíckej univerzity v Ružomberku.

Zriadeniu centra predchádzalo zbieranie etnografických artefaktov a mapovanie výskytu „živých“ tradičných remesiel v regiónoch Liptov a Orava. „Stretnutia v čase“ s ľudovou kultúrou Liptova a Oravy sme realizovali v dvoch základných líniách: Prvou líniou boli rozhovory najmä so staršími ľuďmi – nositeľmi ľudových tradícií. S nimi sme strávili chvíle spomínania na oblasti života, ktoré si väčšina súčasníkov dokáže už predstaviť iba z fotografických alebo filmových materiálov. Druhou líniou výskumu bolo kontaktovanie základných škôl a základných umeleckých škôl Liptova a Oravy, ktoré vo svojom vzdelávacom programe „oživujú“ témy regionálnej ľudovej kultúry aj v súčasnosti.

Do prvej aktivity sa okrem riešiteľov projektu zapojilo niekoľko desiatok študentov Katedry výtvarného umenia, Katedry hudby a Katedry predškolskej a elementárnej pedagogiky Pedagogickej fakulty Katolíckej Univerzity v Ružomberku. V priebehu dvoch rokov oslovili pamätníkov ľudových tradícií z rodiny či blízkeho okolia podľa vlastného výberu, pričom v regiónoch Liptova a Oravy navštívili najmä starších ľudí. Správy z tohto prieskumu v teréne študenti podávali vo forme pracovných listov, ktoré okrem základných údajov o respondentovi obsahovali písomný záznam rozhovoru a audiovizuálny materiál v prílohe.



Foto: archív C-ET-ART

V nasledujúcom texte uvádzame niektoré poznámky študentov zo stretnutia s pamätníkmi ľudovej kultúry:

„Život na dedine bol tvrdý a ťažký... živiť sa len rukami, tým, čo si človek sám vypes-toval a vychoval, znamenalo veľa úsilia; aj tak veľa starších ľudí spomína a hovorí, že sa žilo jednoduchšie, krajšie a hlavne ľudskejšie.“

študentka Monika (z rozhovoru s pani Máriou, 62 r., Veľké Borové)

„Rozhovor sprevádzaný prezeraním ro-dinných fotografií mi dal možnosť spoznať nielen sliacanský kroj, ale aj blízku a vzdia-lenejšiu rodinu... s odstupom času si viac všimám a poznávam hodnoty, ktoré môže akýkoľvek kroj prezentovať a predstavovať.“

Lucia (z rozhovoru s pani Alžbetou, 84 r., Habovka)

„Pani Mária je obdivuhodný človek, pre-tože sa na nikoho nehrá... je sama sebou a po stretnutí s ňou som mala široký úsmev na tvári, ktorý sa veru za žiadne peniaze kúpiť nedá.“



Petra (z rozhovoru s rezbárkou, 81 r., Liptovský Mikuláš)

„Táto jednoduchá a skromná žena aj napriek ťažkému životu a vysokému veku rozdáva okolo seba úsmev a vyžaruje z nej vnútorný pokoj, ktorý jej ľudia tejto uponá-hlanej doby môžu len závidieť... na chvíľu kúpiť nedá.“



som mala pocit, že sa rozprávam s človekom z iného sveta.“

Katarína (z rozhovoru s pani Máriou, 81 r., Oravské Veselé)

V rámci druhej výskumnej aktivity sme kontaktovali všetky základné školy a základné umelecké školy Liptova a Oravy, na ktoré sme vyslali dotazník zameraný na tematizovanie regionálnej výchovy a ľudovej kultúry v programe školy. Na základe dotazníka sme následne osobne navštívili viaceré základné školy. Z dotazníka adresovaného všetkým základným školám regiónov Liptov a Orava vyplynulo, že približne jedna tretina zo základných škôl (ZŠ) uvedených regiónov realizuje voliteľný predmet regionálna výchova. Takýto štatistický obraz je dobrým východiskom

pre ďalšie rozvíjanie tém regionálnej kultúry vo všeobecno-vzdelávacích školách. Výnimočný model školy v systéme základných umeleckých škôl – tak v rámci obidvoch regiónov, ako aj celého Slovenska – predstavuje *Základná umelecká škola ľudového tanca a hudby v Ružomberku*. Vzdelávací program tejto školy je orientovaný na ľudovú kultúru najmä Dolného Liptova.

Prostredníctvom uvedeného výskumu v teréne sme pri Centre etnografie a umenia začali vytvárať sieť inštitúcií a súkromných osôb, ktorým osud regionálnej ľudovej kultúry nie je ľahostajný. Domnievame sa, že jednou z významných úloh súčasnej výchovy a vzdelania je rešpektovať princíp kontinuity historického vývoja spoločnosti a rozvíjať identitu mladého človeka

čerpajúcu z kultúry, do ktorej sa narodil. Zriadením centra sa uvedená vízia začala zásadne naplňovať v prostredí našej univerzity. □

#### Literatúra:

KRUŠINSKÁ, M. – BOŠELOVÁ, M. – BARAN, V. – LITVA, I. *Objavovanie strateného v čase: umenie a remeslá etnografického charakteru regiónov Liptov a Orava*. Ružomberok: Verbum, 2012. 121 s. ISBN 978-80-8084-837-8.

KRUŠINSKÁ, M. – BOŠELOVÁ, M. *Tematizovanie ľudového umenia v prostredí Katolíckej univerzity: Projekt OPVaV Objavovanie strateného v čase*. In: *Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae Universitas Catholica Ružomberok*. Ružomberok: Verbum, 2016, s.47–60. ISSN 1336-2232.

## LETOŠNÍ JUBILANT – KLAVÍRISTA TOMÁŠ VÍŠEK PROPAGUJE SKLADBY JAROSLAVA JEŽKA

Jindra Nečasová

Skladateľ, dirigent a klavírista **Jaroslav Ježek** (1906–1942) býva v obecném povědomí spjat především s jazzem a slavnou dvojicí Jiřím Voskocem a Janem Werichem. Jeho dílo proslavila celá řada písní s převážně satirickopolitickými texty V + W, jež jsou součástí divadelních her nebo filmů. K těmto dodnes populárním písním jistě patří i slavný Bugatti Step (1931, předehra k divadelní revue *Don Juan & Comp.*).

Zmíněná úzká spojitost Jaroslava Ježka s Osvobozeným divadlem neprávem upozaduje povědomí o jeho mistrovství v oblasti tzv. vážné hudby. Ježek zkomponoval několik cyklů písní: *Kalendář* (1927), *Čtverák Pierrot* (1929), *Čtyři písně na texty K. Biebla, V. Nezvala a V. Závady* (1933), *Dvě písně na Puškina* (1936) aj. Ježkovo vynikající interpretační umění se pochopitelně odrazilo i v tvorbě pro klavír, především *Sonatina* (1928), *Petite Suite* (1928), *Etuda* (1933), *Bagately* (1933), *Rapsodie* (1938), *Toccata* (1939). O Ježkově mistrovství svědčí i skutečnost, že jeho vrcholná *Sonáta* (1941) byla porotou vybrána a zařazena do programu festivalu americké sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu<sup>1</sup>, posléze však díky lobbingovým



Foto: archiv Tomáše Víška

vlivům z programu stažena. Ježek je rovněž autorem řady komorních a orchestrálních skladeb, např. *Koncertu pro klavír a orchestr*<sup>2</sup> (1927) nebo *Koncertu pro housle a dechový orchestr* (1930). Obě uvedená díla patří sice do oblasti tzv. vážné hudby, ovšem jsou mohutně protkána jazzovými idiomy, kterými Ježek kupodivu jinak v této sféře spíše šetřil, aniž by se ovšem zbavil „nakažlivého“ rytmu a vtípu.

Osobností, která svým interpretačním uměním nemalou měrou přispěla a stále přispívá k dalšímu „vzkříšení génia Modrého pokoje“, je významný český klavírista **Tomáš Víšek**, který v letošním roce slaví 60. narozeniny. Již během svých studií se stal laureátem významných klavírních soutěží – mj. Virtuosi per musica di pianoforte v Ústí nad Labem (1969, 1970), Mezinárodní klavírní soutěž Fryderyka Chopina v Mariánských Lázních (1973, 1974, 1979), Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina ve Varšavě (1975, zvl. cena Janiny Nawrocké). K jeho dalším soutěžním úspěchům patří např. 2. cena na Vídeňské mezinárodní hudební soutěži (1992), 2. cena a Bach-Award

<sup>2</sup> Ježkova absolventská práce na Pražské konzervatoři, Česká filharmonie, dir. Václav Talich, klavír Václav Holzknecht.



na „Ibla Piano Competition“ v Raguse (1994), 5. cena na Concours Milosz Magin v Paříži (1995), 1. cena + CMF Prix na Concours Musical de France v Paříži (2013), 1. cena na soutěži Music Without Limits v litevském Druskininkai (2015), 1. cena v soutěži Grand Prize Virtuoso (2015) a 1. cena z International Master Competition for Music Teachers ve Varšavě (2016). Pětkrát vystoupil na Pražském jaro, v r. 2017 nadchl publikum jak na večeru chopinovských inspirací v Čechách, tak na 5. ročníku Klavírního festivalu R. Firkušného.

Víškův obsáhlý repertoár, neustále obohacovaný hledáním nových podnětů, mu umožňuje sestavovat program koncertů tak, aby v něm byla zastoupena nejen slavná díla světové klavírní literatury, ale i skladby neprávem opomenutých autorů. Tato koncepce je přijímána s velkým ohlasem, jak dokazuje přízeň posluchačů nejen v Evropě, ale i v Egyptě, Japonsku či USA.

Uvádění méně známé části Ježkova díla je z hlediska komplexního pochopení skladatelova profilu zvláště důležité. Právě výše zmíněný *Koncert pro klavír a orchestr* byl připomenut na Mezinárodním hudebním festivalu Pražské jaro v roce 2014, v podání Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK ve Smetanově síni Obecního domu s dirigentem Vladimírem Válkem. Tomáš Víšek se ujal klavírního partu naprosto bravurně, s elegancí, vtípem a strhující virtuozitou. Bouřlivý potlesk posluchačů odměnil předavkem, kterým byl Ježkův Bugatti Step, jehož provedení následně v sále vyvolalo téměř frenetické nadšení.

V pořadu *Echo Pražského jara 2014* Vladimír Válek mj. poznamenal, že „... (Ježkův) klavírní koncert je natolik dobrá skladba a ve Víškově výborném provedení, myslím, by si zasloužila, aby na našich pódiích zazněla častěji.“<sup>3</sup>

Vladimír Válek svá slova skutečně dodržel. Ježkův klavírní koncert zazněl v rámci koncertu *Závažně i lehkovězně s Vladimírem Válkem*, konaného 3. dubna 2017 ve Dvořákově síni Rudolfiny, tentokrát v podání Symfonického orchestru Českého rozhlasu a opět klavíristy Tomáše Víška.

V závěru letošního roku se pražské Studio Ypsilon chystá uvést divadelní inscenaci Jana Schmida *Kostky jsou vrženy aneb Don Juan a hlavně pocta Jaroslavu Ježkovi*, v níž ke klavíru usedne Tomáš Víšek. Kromě populárního Bugatti Stepu přednese dvě části *Petite Suite* (č. 3 – Marche a č. 5 – Oh, Girls!), dále *Tanec loutky* z divadelní hry *Svět za mřížemi* a dvě *Bagatel* – č. 8 a 10.

Obě Ježkovy skladatelské polohy, jak tu tzv. vážnou, tak i tu známější jazzovou můžeme nalézt na CD Tomáše Víška s prostým názvem Bugatti Step Tomáše Víška (2006, Studio Matouš). Toto Víškovo CD je dodnes komerčně velmi úspěšné nejen díky skvělé interpretaci Ježkových skladeb, ale i z důvodu, že je interpret nahrál na autentickém Ježkově klavíru Steinway v Modrém pokoji.

<sup>3</sup> Viz Česká televize, pořad *Echo Pražského jara 2014*, 3. 6. 2014, dostupné on-line v internetovém videoarchivu ČT.

Tomáš Víšek se nevěnuje pouze interpretaci Ježkových skladeb, ale zabývá se i jejich aranžováním. V notové publikaci, která nedávno vyšla v americkém nakladatelství Alliance Publications, Inc. ve Wisconsinu, jež se specializuje na vydávání české a slovenské hudební literatury, jsou dvě Víškovy aranže sklady Bugatti Step, v nichž je klavírní sazba zjednodušená (Original – Easier – Easiest)<sup>4</sup>. Vzhledem k tomu, že populární *Bugatti Step* je skladbou, která klade na interpreta, pokud ji chce zahrát opravdu dobře, nemalé nároky, jsou technicky nejobtížnější místa (např. některé oktávové skoky hrané v rychlém tempu nebo úseky náročné na rozpětí ruky) v aranžích Tomáše Víška „vylehčena“, aniž by se ztratil charakter a zvukovost díla. Tyto aranže mohou být skvělým doplňkem jak pro mladé klavíristy, tak pro učitele hudební výchovy, neboť *Bugatti Step* je skladba, které svět dluží, aby byla hrána, ať už v technicky jednodušší, či originální podobě! □



## NOVÁ PUBLIKACE O ČESKÉ SBOROVÉ TVORBĚ

### 2. POLOVINY 20. STOLETÍ

Leona Strítěská

České sborové tvorbě se Stanislav Pecháček soustavně věnuje již mnoho let. Dosud vydal dvě ucelené monografie, mapující nejprve roky 1800–1950<sup>1</sup> a poté baroko a klasicismus.<sup>2</sup> Zvláštní pozornost věnoval v publikaci *Lidová píseň a sborová tvorba*<sup>3</sup> sborovým úpravám lidových písní a sborům, jejichž předlohou se stal lidový text. V letošním roce vyšla v nakladatelství Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy další monografie s názvem *Česká sborová tvorba III/A (od poloviny 20. století)*.<sup>4</sup> Před autorem stál nelehký úkol – zpracovat co nejuceleněji obraz skladatelů, jejichž tvorba ještě neprošla jemným sítem času. První otázka, která čtenáře napadne, směřuje ke kritériu výběru komponistů, protože není snadné vybrat ty nejreprezentativnější a bez delšího časového odstupů by volba nutně musela být značně subjektivní. Pecháček zvolil jiný postup, přihlédl totiž k faktu, zda o daném skladateli existuje monografická práce. Výjimku učinil pouze u pěti autorů (Jindřich Feld, Jan Hanuš, Ctirad Kohoutek, Otmar Mácha, Klement Slavický), o jejichž životě a díle se prozatím dozvídáme z dílčích studií a článků. Ostatní významné autory nechce ale opomenout, proto nese publikace označení III/A a předpokládá v budoucnu zařazení dalších skladatelů do pokračujícího dílu III/B.

Recenzovaná publikace přináší portréty 31 skladatelů, mezi nimiž září jména jako Petr Eben, Ilja Hurník, Otmar Mácha či Klement Slavický. Dozvídáme se však zajímavé a méně dostupné informace o ne tak známých jménech, např. o Milanu Báchorkovi, Rudolfu Kubínovi nebo

<sup>1</sup> PECHÁČEK, S. *Česká sborová tvorba 1800–1950*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2002, 302 s. ISBN 80-7290-099-4.

<sup>2</sup> PECHÁČEK, S. *Česká sborová tvorba II (Baroko a klasicismus)*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2012, 200 s. ISBN 978-80-7290-539-3.

<sup>3</sup> PECHÁČEK, S. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha: Karolinum, 2010, 316 s., ISBN 978-80-246-1830-2.

<sup>4</sup> PECHÁČEK, S. *Česká sborová tvorba III/A (Od poloviny 20. století)*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2017, 414 s. ISBN 978-80-7290-932-2.



Karlu Reinerovi. Zdrojem informací byly Pecháčkovy monografie věnující se jak jedné skladatelské osobnosti, tak zaměřené obecněji, dále studentské graduační práce, práce memoárové, hesla v internetovém Českém hudebním slovníku osob a institucí, studie v odborně zaměřených periodikách a hlavně samotné sborové skladby. V přímé práci s prameny vidím největší přínos monografie. Autor nepracoval jen s díly, které byly vydány a jsou k dispozici v knihovnách, ale i s originály či kopiemi rukopisů, uložených většinou v archivu Českého rozhlasu a částečně také v Artamě. Na základě hudebně teoretické analýzy takových skladeb pak Pecháček vyvozuje charakteristiku skladatelovy hudební řeči. Velký smysl spočívá jistě i ve shromáždění, utřídění a logickém výběru dosud sepsaných informací o skladatelích v literatuře. Zájemce o konkrétního autora pak nemusí podstupovat časově náročné vyhledávání zdrojů, protože to za něj vykonal již S. Pecháček.

Medailonky skladatelů mají stejnou strukturu: životopis, dílo, anglické summary a seznam literatury. V případě kompozičně plodných autorů jsou informace o díle rozděleny do oddílů podle typů sborů, hudebních forem nebo inspiračních zdrojů. Čtenář se tak v mnohostránkových pasážích lépe orientuje. Atraktivitě čtení přispívají i portrétní fotografie u každého skladatele.

Nová monografie Stanislava Pecháčka obohacuje muzikologickou literaturu o titul, který přináší zajímavé informace pro široké spektrum čtenářů: studenty, odbornou veřejnost a zvláště sbormistry, které může inspirovat ve výběru nového, neotřelého repertoáru.

□

## Z HUDEBNÍCH VÝROČÍ (ČERVENEC–ZÁŘÍ 2017)

Petra Bělohávková

2. 7. – **Albert Roussel**, 80. výročí úmrtí francouzského skladatele (1869–1937)

3. 7. – **Ludwig von Köchel**, 140. výročí úmrtí rakouského muzikologa, spisovatele a editora (1800–1877)

5. 7. – **Geraldine Thomsen Mucha**, 100. výročí narození skotské skladatelky žijící v ČR (1917–2012)

6. 7. – **Vladimir Ashkenazy**, 80. výročí narození ruského klavíristy a dirigenta (1937)

7. 7. – **Miloš Jurkovič**, 80. výročí narození slovenského flétnisty a pedagoga (1937)

9. 7. – **Giovanni Bononcini**, 270. výročí úmrtí italského skladatele (1670 – 9. 7. 1747) – italský skladatel a pedagoga (1670–1747), **Aleksandr Fedorovič Gedike**, 60. výročí úmrtí ruského skladatele, klavíristy a pedagoga (1877–1957)

11. 7. – **George Gershwin**, 80. výročí úmrtí amerického skladatele, klavíristy a dirigenta (1898–1937)

12. 7. – **Lukáš Hurník**, 50. výročí narození českého skladatele, hudebního publicisty a redaktora (1967)

14. 7. – **Ferdinand Küchler**, 150. výročí narození německého houslisty, skladatele a pedagoga (1867–1937)

15. 7. – **Carl Czerny**, 160. výročí úmrtí rakouského klavíristy, skladatele a pedagoga (1791–1857)

16. 7. – **Serge Baudo**, 90. výročí narození francouzského dirigenta (1927), **Ludwig Philipp Scharwenka**, 100. výročí úmrtí německého skladatele a pedagoga (1847–1917)

17. 7. – **Ignace Xavier Joseph Leybach**, 200. výročí narození francouzského klavíristy, varhaníka a skladatele (1817–1891)

18. 7. – **Teodor Šrubař**, 100. výročí narození operního pěvce a pedagoga (1917–1979)

21. 7. – **Vlastimil Lejsek**, 90. výročí narození českého klavíristy, skladatele a pedagoga (1927–2010); **Leoš Faltus**, 80. výročí narození českého skladatele, hudebního teoretika a pedagoga (1937)

23. 7. – **Domenico Scarlatti**, 260. výročí úmrtí italského cembalisty, kapelníka a skladatele (1685–1757)

24. 7. – **Stanislav Krtička**, 130. výročí narození českého klarinetisty, saxofonisty a pedagoga (1887–1969)

27. 7. – **Ernö Dohnányi**, 140. výročí narození maďarského skladatele, klavíristy a dirigenta (1877–1960)

29. 7. – **Ferdinand Bachtík**, 60. výročí úmrtí českého hudebního teoretika, sbormistra a pedagoga (1865–1957)

\*\*\*

2. 8. – **Igor Ardašev**, 50. výročí narození českého klavíristy (1967)

3. 8. – **Ludmila Hradcová**, 70. výročí úmrtí české folkloristky, skladatelky a pedagožky (1892–1947)

4. 8. – **Emil Strašek**, 85. výročí narození českého skladatele a hudebního redaktora (1927)

6. 8. – **Anna Hostomská**, 110. výročí narození české hudební publicistky a redaktorky (1907–1995)

8. 8. – **Jaromír Weinberger**, 50. výročí úmrtí českého skladatele (1896–1967)

10. 8. – **Bohumil Kotmel**, 60. výročí narození českého houslisty a pedagoga (1957)

13. 8. – **Christoph Nichelmann**, 300. výročí narození německého cembalisty a skladatele (1717–1762)

14. 8. – **Jiří Červený**, 130. výročí narození českého kabaretiéra a skladatele (1887–1962), **Ondřej Horník**, 100. výročí úmrtí českého varhaníka, skladatele, pedagoga a sběratele (1864–1917)

15. 8. – **Joseph Joachim**, 110. výročí úmrtí maďarského houslisty, skladatele a pedagoga (1831–1907); **Olga Kittnarová**, 80. výročí narození české muzikoložky, publicistky a pedagožky (1937), **Jiří Skopal**, 70. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1947)

16. 8. – **Emil Ludvík**, 100. výročí narození českého jazzového hudebníka, aranžéra a skladatele (1917–2007); **Elvis Presley**, 40. výročí úmrtí amerického zpěváka a herce (1935–1977)

17. 8. – **Rudolf Kadleček**, 100. výročí úmrtí českého skladatele a pedagoga (1856–1917)

19. 8. – **Jiří Srnka**, 110. výročí narození českého skladatele, houslisty a pedagoga (1907–1982)

20. 8. – **Josef Strauss**, 190. výročí narození rakouského skladatele a dirigenta (1827–1870)

21. 8. – **Karel Ferdinand Rudl**, 100. výročí úmrtí českého skladatele a pedagoga (1853–1917); **Marián Lapšanský**, 70. výročí narození slovenského klavíristy (1947)

23. 8. – **Albert Roussel**, 80. výročí úmrtí francouzského skladatele a pedagoga (1869–1937)

25. 8. – **Jaroslav Řídký**, 120. výročí narození českého skladatele, dirigenta a pedagoga (1897–1956)

26. 8. – **Marie Zunová**, 120. výročí narození české harfenistky a pedagožky (1897–1961)

28. 8. – **Umberto Giordano**, 150. výročí narození italského skladatele (1867–1948)

\*\*\*

4. 9. – **Edvard Hagerup Grieg**, 110. výročí úmrtí norského skladatele (1843–1907)

9. 9. – **Vladimíra Klánská**, 70. výročí narození české hornistky (1947); **Jiřina Marková**, 60. výročí narození české operní pěvkyně a pedagožky (1957)

11. 9. – **Gustav Roob**, 70. výročí úmrtí českého skladatele a pedagoga (1879–1947)

14. 9. – **Johann Michael Haydn**, 280. výročí narození rakouského skladatele (1737–1806)

16. 9. – **Nadia Boulanger**, 130. výročí narození francouzské klavíristky, skladatelky, muzikoložky, dirigentky a pedagožky (1887–1979), **Maria Callas**, 40. výročí úmrtí řecké operní pěvkyně (1923–1977), **Ludmila Peterková**, 50. výročí narození české klarinetistky a pedagožky (1967)

18. 9. – **Josef Pičman**, 100. výročí úmrtí českého skladatele a kapelníka (1847–1917)

20. 9. – **Karel Bendl**, 120. výročí úmrtí českého skladatele a sbormistra (1838–1897), **Jean Sibelius**, 60. výročí úmrtí finského skladatele (1865–1957), **Josef Vlach-Vrutický**, 40. výročí úmrtí českého skladatele, sbormistra, pedagoga a spisovatele (1897–1977)

23. 9. – **Jarmila Novotná**, 110. výročí narození české operní pěvkyně (1907–1994)

26. 9. – **Alfred Cortot**, 140. výročí narození francouzsko-švýcarského klavíristy a pedagoga (1877–1962), **Bessie Smith**, 80. výročí úmrtí americké bluesové zpěvačky (1894–1937)

28. 9. – **Jindřiška Bártová**, 75. výročí narození české muzikoložky a pedagožky (1942)

28. 9. – **Václav Kašlík**, 100. výročí narození českého dirigenta, operního režiséra a skladatele (1917–1989)

# O HUDBĚ ANGLICKY – NON-HARMONY NOTES

Stanislav Pecháček

“Harmony” consists of mixtures of simultaneous sounds of different pitch. In more detail, the same word is used to refer to the ways in which chords are constructed and to the ways in which individual chords relate to each other. “Tonal harmony” means the kind of harmony found in music written during the 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries, for although music developed greatly during this period, evolving many different forms and styles, it continued to be rooted in certain principles.

The two most fundamental principles were the building of music out of notes forming major and minor scales, and the varying degrees of importance attached to these notes (the tonic, the *key-note*, being the most important of all). Other basic issues include triads and the chords derived from them, and the use of chords and cadences.

The first point to be explained is that the notes heard at any one moment do not always belong to the particular chord being used. Other, “non-harmony” notes may be added as decorations of the melody, or of any part in the music which has a melodic line. This could be the bass line, or an inner part (such as the alto or tenor in a piece for SATB). Non harmony notes may be simply ornamental, but they can also be deeply expressive.

## Passing notes

*Passing notes* are used to provide a link between two notes in a melodic line. The simplest kind is a single passing note between two harmonic notes which are a third apart. Harmony notes which are a major second apart may be linked by a chromatic passing note. Most commonly, passing notes are found in relatively weak positions rhythmically.



## Auxiliary notes

An *auxiliary note* is a note which follows a harmony note by step, either above or below, but then returns to the same harmony note. It can be chromatically altered to make the interval a semitone, as well.



## Anticipations

An *anticipation* is the sounding of a note before the chord to which it belongs.



## Changing notes

This section groups together a variety of non-harmony notes involving movement both by step and by leap. If only one non-harmony note is used, the step may come after the first harmony note, or before the second.

The first of the patterns represents a decoration known by the English word “*escape*” note. Before the first harmony note goes to the second, the melody moves one step in the opposite direction.

In other patterns, the stepwise movement comes before the second harmony note.



## Appoggiaturas

At first (in the early 17<sup>th</sup> century) it was thought of *chiefly* as a melodic decoration; but gradually an increasing importance was given to it as a source of harmonic enrichment. Both melodic and harmonic features are *indispensable* to the appoggiatura in the modern meaning of the word.

The essential points to note are these:

1. An appoggiatura is a dissonant note: it makes a *discord* with at least one other note in the chord to which it is attached.
2. An appoggiatura is followed by the note below or above it. This note, the *resolution*, is one of the notes of the same chord.
3. An appoggiatura is placed in a more strongly accented position than its resolution: the musical effect is of a strong note followed by a weak note.



## Suspensions

A harmony note may be delayed in moving to the next chord: it is left behind for a moment when the other notes of the chord change. If at this point it becomes dissonant with the new chord, it is called a *suspension*. There are three notes involved in the suspension process. Each has a technical name: a) the preparation, which is always a harmony note, b) the suspension itself, which is a continuation of the same note, c) the resolution, which again is always a harmony note.



## Pedal points

A *pedal point*, generally known simply as a “pedal”, is a note which is sustained throughout changing harmonies. This sustained note need not belong to each of the chords which it accompanies, and is often dissonant with them. Most commonly, it is found in the bass.



## Vocabulary

non-harmony notes	melodické tóny
key-note	základní tón
passing note	průchozí (průchodný) tón
auxiliary note	zde střídavý tón
anticipation	předjímka
escape note	opuštěný tón
appoggiatura	opora
chiefly	hlavně, především
indispensable	nepostradatelný
discord	disharmonie
resolution	rozvedení (disonance, akordu)
suspension	průtah
pedal point	prodleva, držný bas

S použitím titulu TAYLOR, E. *The AB Guide to Music Theory*. Part II. London, UK : The Associated board of the Royal Schools of Music. 1991. ISBN 1-85472-447-9.



ISSN 1210-3683

MK ČR E 6248

65 Kč

