

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

4 / 2017

# HUDEBNÍ VÝCHOVA



## POZDNÍ BAROKO I –

### GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO A ANTONIO VIVALDI

Jaroslav Bláha

Po medailonku, jehož protagonisty byli benátské mistři konce 16. století, malíři Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese a skladatel Giovanni Gabrieli, se do Benátek vracíme znovu – mezitím však uplynulo více než 150 let. Kde hledat příčiny tak značného časového odstupu? Především v cyklicky se opakujícím benátském vývojem koloběhu, který úzce souvisí se specifickým postavením Benátek v kontextu novověké Itálie. Triumfální nástup Benátek a adriatické školy obecně se soustřeďuje do závěrečné vývojové etapy, obvykle označované jako „pozdní“. To platí i ve vrcholné a pozdní renesanci či manýrismu, kam jsou zařazováni výše uvedení umělci. Pro Benátky na přelomu 15. a 16. století je charakteristické ulpívání na uměleckých formách minulosti. To platí především pro architekturu, kde ještě na začátku 16. století platily jako závazné vzory chrám sv. Marka pro sakrální stavby a Dóžecí palác pro světské jako symboly historie i výjimečného politického a geografického postavení města. Tato situace víceméně platila i v malířství, které do poloviny 15. století těžilo z byzantsko-gotické symbiózy. V hudbě byla situace podobná – s tím rozdílem, že po celé 15. století platila hegemonie franko-vlámských škol. Přesto se italští skladatelé začali v 16. století dříve prosazovat v Římě a teprve po polovině 16. století nastupuje věhlasná benátská škola.

Adekvátní situace byla i v období baroka – to však platí především pro výtvarné umění. Nejen raná, ale i vrcholná fáze je úzce spojena s Římem, a to jak v barokním realismu (Caravaggio), tak i radikálním baroku (Borromini, Bernini) a dokonce – díky římské škole v čele s francouzským malířem Poussinem – i v barokním klasicismu, který byl především doménou Francie. Po celé 17. století bylo benátské malířství výrazně provinční. V hudbě byla situace zřetelně odlišná, zejména díky osobnosti Claudia Monteverdiho a rozkvětu benátské opery v 17. století.

Volba malíře **Giambattisty Tiepola** (1696–1770) a skladatele **Antonía Vivaldiho** (1679–1741) rozhodně nebyla náhodná. Jednak jsou považováni za nejvýznamnější osobnosti benátského malířství a hudby 18. století, jednak zanechali výraznou stopu v chrámu Santa Maria

della Visitazione (La Pietà) – což se týká především Vivaldiho, který v Ospendale della Pietá (sirotčinec při stejnojmenném kostele) působil jako „maestro de concerti“ (koncertní mistr) s drobnými přestávkami 37 let. Tiepolo do historie kostela vstoupil roku 1754 – tedy třináct let po Vivaldiho smrti – realizací cyklu fresek, který byl dokončen o rok později. Dominantou výzdobného cyklu je monumentální oválná freska Korunování P. Marie (Triumf Víry), jejíž detail je součástí obrazové přílohy k tomuto medailonku (obrazová příloha 4, HV 1/2017, obr. 10). Ta dokonale demonstrovuje vyzrálý malířský projev v té době nejuznávanějšího benátského malíře rok po dokončení jeho vrcholného odkazu budoucím generacím: velkolepého freskového cyklu v knížecí rezidenci Würzburg (1751–53). Právě tato strhující nástrojná malba oslavující Triumf Víry je názornou demonstrační obtíž při zařazení autora do slohového období. V lineárním pojetí dějin umění je Tiepolova tvorba jednoznačně zařazována do rokoka, což by pro vrcholnou fázi jeho malířského projevu mělo platit naprosto jednoznačně. To však pozorný pohled na Triumf Víry stejně jednoznačně zpochybňuje. Především až patetická teatralita spojená s rétoričností forem i gest, umocněná dynamickým pojetím postav a spirálovitým rozvíjením kompozice, je typickým projevem baroka.

Ve srovnání s freskami Andrey Pozza (obrazová příloha 3, HV 1+2/2016, obr. 7 a 8) však Tiepolovo pojetí vykazuje zřetelné odlišnosti. Především je oslabena míra iluzivnosti, tvary – zejména pak postavy – nejsou tak kumulované a nepůsobí tak hapticky, ale naopak ztrácejí tíhu hmoty a spíše se étericky vznášejí v prázdnostech oblohy. Zároveň se výrazně proměňuje barevnost. Místo sytých, intenzivních barev v dramatických kontrastech přechází Tiepolo k světlé a až okázale dekorativní barevné výstavbě, která ve spojení s intenzivním prosvětlením, na němž se podílí i velké prázdné plochy závratné modře oblač, působí spíše poeticky než dramaticky. A tak v symbióze patetické teatrality a lyrické spirituality, rétorické okázalosti a poetické metaforičnosti, dramatických kontrastů a dekorativní zjemnělosti, extatické výrazové naléhavosti a graciézní

dvorské galantnosti spojují baroko a rokoko své morfologické, tektonické a výrazové možnosti do působivé slohové syntézy. O postupném spirálovitým rozvíjením vývojové křivky svědčí i vlivy – především benátského malířství, s kterými se Tiepolo postupně vyrovnával: od flamboyantní hýřivé harmonie světlých a zářivých barev velkoformátových pláten Veronesových až po současníky Sebastiana Riccioho či Giovanniho B. Piazzettu.

Tiepolo a Antonia Vivaldiho nespojuje jen kostel Santa Maria della Visitazione, ale především zřetelná míra příbuznosti jejich malířského a hudebního projevu. Tu postřehl i jeden z největších znalců Tiepolovy tvorby A. Morassi, který v souvislosti s nástrojnou freskou Triumf Víry zdůraznil, že „... jednotlivé scény se odvíjejí v slavnostním rytmu, jenž se dá přirovnat jen k nějakému ‘adagiu’ Antonia Vivaldiho...“<sup>1</sup> U Vivaldiho začneme u návaznosti na předchozí generace italské hudby, a to především hudby instrumentální, která v jeho tvorbě převažovala. Jde především o proces postupných proměn koncertantního stylu, jehož kořeny jsou již v instrumentální hudbě slavné benátské školy druhé poloviny 16. století, především pak Giovanniho Gabrieliho. Z benátského koncertantního stylu postupně vykrystalizovala jako hlavní hudební forma concerto grosso, jehož dovršitelem je právě Antonio Vivaldi. Ten navazoval na předchozí krystalizaci této formy od Arcangela Correlliho přes Giuseppa Torelliho k Tomasovi Albinonimu. Časté střídání tempa a nepravidelné úseky tutti (concerto grosso-orchestr) a soli (concertino-sólové nástroje) v jednotlivých větách způsobují jistou míru roztržitosti a naopak malý kontrast (v podstatě jen zvukový) mezi tutti a soli oslabuje strukturu jejich vztahu v pojetí koncerta grossa u Corelliho. Torelliho zásluhou se přehledňuje schéma cyklické formy koncerta grossa do osové vyváženosti A B A (allegro – adagio – allegro) dvou rychlých krajních vět (s pravidelným střídáním tutti a soli) a pomalé věty střední a v podstatě již se posouvá od koncerta

<sup>1</sup> Piovone, G. – Palluchiniová, A. *Giambattista Tiepolo*. Praha: Odeon, 1987, s. 119–120.

grossa k sólovým koncertům. Toto směřování ještě ovlivňuje Benátčan Tomaso Albinoni motorickým rytmem svižného tempa rychlých vět, zpřehledněním témat tutti a zrovnoprávněním soli s tutti. Vivaldi dovršuje proces přechodu od koncerta grossa k sólovému koncertu. Vyostřil kontrast orchestrálních tutti a virtuózních soli konfrontací důsledně homofonních a tematicky přehledných tutti s rozmanitějšími a pestřejšími polyfonními (většinou jen dvojhlasými) soli od figurativních přes virtuózní k tematickým. Bytostného Benátčana prozradila především jeho záliba ve flamboyantní, až hédonistické zvukové barevnosti projevující se pestrostí a rozmanitostí nástrojových kombinací, které nápadně připomínají adekvátně pestrou škálu barev koloristické vášně G. Tiepola.

Nejoblíbenějším koncertantním dílem Antonia Vivaldiho je čtyřdílný cyklus třívětých koncertů Čtvero ročních dob. Jejich výjimečnost spočívá v programním charakteru hudební formy jinak spojené s absolutní hudbou. Hudební vyjádření mimohudebního programu se prosazuje především ve zvukomalebné či tónomalebné popisnosti s pasáží sólových houslí. V 1. větě Jara, z níž je také notová ukázka (příloha 4, HV 1/2017, obr. 12), se v sólových houslích např. rozezpívají ptáci. Výchozí diskem mimohudebního programu byly čtyři sonety, patrně od samotného Vivaldiho. Střídání tutti a soli umožňuje střídání úseků programní hudby (soli) hudbou absolutní (tutti). Tím na jedné straně graduje napětí – navíc ještě umocněné střídáním homofonních a polyfonních úseků – na druhé straně však toto striktní schéma přirozenost programních aspektů skladby oslabuje. I Tiepolo dokázal zvláštním způsobem provozat postav, zejména pak u příběhu z antické mytologie.

Závěrem je třeba zdůraznit, že Tiepolo i Vivaldi jsou nedílnou součástí genia loci Benátek tak jako fascinující paláce podél Canale Grande, ale i Carlo Goldoni, karnevaly spojené s barokní operou atd.

□



NADACE  
ČESKÝ  
HUDEBNÍ  
FOND

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA je vydáván  
za finanční spoluúčasti NČHF

#### HUDEBNÍ VÝCHOVA

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní,  
ročník 25/2017/číslo 4

#### ŘÍDÍ REDAKČNÍ RADA

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

Členové: doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D. (PedF 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. (PedF UMB, Banská Bystrica, SR), PaedDr. Jan Holec, Ph.D. (PedF JU, České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc. (PedF UHK, Hradec Králové), PhDr. Jiřina Jiříčková, Ph.D. (ZUŠ Mladá Boleslav), PhDr. Helena Justová (PedF UK, Praha), PhDr. Blanka Knopová, CSc. (PedF MU, Brno), doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc. (PedF UK, Praha), PhDr. Jiří Kusák, Ph.D. (PedF 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. Mgr. 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. (PedF ZU, Plzeň), doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc. (PedF UK, Praha), doc. Mgr. Art. PhDr. Jozef Vereš, CSc. (PedF 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

The author Martina Stratílková offers phenomenological principles as aids for music analysis teaching in the introductory article *Music Analysis – Phenomenological Guideline?*

The second part of the article by Gabriela Coufalová called *Reflections of the Projects Focused on Children's Composing in Music Magazines of German Speaking Countries in the 1970s* deals with the view of the projects on the principle of creative activities of children and elementary composing within music education in German speaking countries.

The final part of a four-part study by Veronika Ševčíková and Jindřich Schwarz *Movie as a means of Music Popularization* is called *Film Documentary about Music and Music Personalities*. The authors deal with the definition of the term “music documentary” and the degree of its possible potential to music popularization.

The issue of switching from playing by ear and imitation to playing from a music sheet in piano beginners is dealt with in the didactic study *Preparation for Note Records Reading in Young Pianists* by Eva Suchánková.

Irena Medňanská introduces the classification of František Sedláček's music pedagogy which became the basis for scientific discipline formation in Czechoslovakia.

Miloš Kodejška in his article thanks Vladimír Poš for his idea of advent concerts of Czech Television.

Kateřina Hurníková offers the review of a fairytale book by Václav Bratrych *The Small Flutes Family – Who Is Humming Here?*

The issue contains the permanent sections *About Music in English* and *From Music Anniversaries (October – December 2017)*.

## AUS DEM INHALT

In dem einleitenden Artikel von Martina Stratílková *Musikanalyse – phänomenologische Anweisung?* bietet die Autorin die phänomenologischen Prinzipien als Hilfsmittel in dem Musikunterricht.

Der zweite Teil des Artikels von Gabriela Coufalová *Reflexion der Projekte orientierter auf das Komponieren von Kindern im Musikjournalismus deutschsprachiger Länder in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts*, bietet den Einblick auf die Projekte anhand der Prinzipien kreativer Aktivitäteten der Kinder und auf die elementaren kompositionen im Musikunterricht, die in den deutschsprachigen Landern realisiert wurden.

Der abschließende Teil der vierteiligen Studie von Veronika Ševčíková und Jindřich Schwarz *Der Film als Mittel zur Popularisierung von Musik* trägt den Untertitel *Ein Dokumentarfilm über Musik und die Persönlichkeiten der Musik*. Die Autoren beschäftigen sich mit der Definition des Begriffes „musikalischer Dokumentarfilm“ und mit dem Ausmaß des möglichen Potenzials auf die Popularisierung von Musik.

Eva Suchánková widmet sich in ihrer didaktischen Studie *Die Vorbereitung auf das Lesen der Musiknoten bei den kleinen Pianisten* der Problematik der Vorbereitung auf den Übergang vom Spielen nach dem Gehör und Nachahmung zum Spielen Notenspiel in der Anfängergruppe.

Irena Medňanská bringt dem Leser im gleichnamigen Artikel *Systematisierung der Musikpädagogik von František Sedláček* näher, die wurde zur Grundlage für die Entstehung einer wissenschaftlichen Disziplin in der Tschechoslowakei.

Miloš Kodejška dankt Vladimír Poš für seine Idee von Adventkonzerten des Tschechischen Fernsehens.

Kateřina Hurníková präsentiert eine Rezension des Märchenbuches von Václav Bratrych *„Die Flötenfamilie – Wer brummt denn hier?“*.

Die Zeitungsnummer ergänzen regelmäßige Kolumnen *Englisch über die Musik* und *Musikalische Höhepunkte und Jubiläen (Oktober – Dezember 2017)*.

## EDITORIAL

Vážení čtenáři,

otevíráte letošní čtvrté 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.

Jakým způsobem mohou fenomenologické principy a postupy pomoci při vnímání a komplexní analýze hudebního díla? Odpověď na tuto otázku nabízí příspěvek Martiny Stratílkové *Hudební analýza – fenomenologický návod?*

*Reflexi projektů zaměřených na komponování dětí v hudební publicistice německy mluvících zemí v 70. letech 20. století* přináší druhá část studie Gabriely Coufalové.

Závěrečná část čtyřdílné studie Veroniky Ševčíkové a Jindřicha Schwarze *Film jako prostředek popularizace hudby* nese podtitul *Filmový dokument o hudbě a hudebních osobnostech*. Studie mj. obsahuje výběrovou kasuistiku konkrétních filmových dokumentů o hudbě a hudebních osobnostech.

Problematikou přípravy na přechod od hry podle sluchu a nápodoby ke hře z not se ve svém článku s názvem *Příprava na čtení not u malých klavíristů* zabývá Eva Suchánková. Ukázkou autorského materiálu, který sama využívá k rozvoji rytmického a hudebního citění dítěte, najdete v notové příloze tohoto čísla.

Ve tomto čísle časopisu *Hudební výchova* se opět vracíme k osobnosti Františka Sedláčka. Nad jeho systematickou hudební pedagogiky, jež se stala základním kamenem nově vznikající vědecké disciplíny v tehdejší Československu, se ve svém příspěvku se zamýšlí Irena Medňanská.

V únoru příštího roku oslaví své devadesátiny Vladimír Poš, bývalý pedagog Pražské konzervatoře a Orffova institutu v Salzburgu, který po sametových událostech inicioval myšlenku Adventních koncertů, které od roku 1991 pravidelně vysílá Česká televize. Pošovu osobní vzpomínku vztahující se k pozadí vzniku Adventních koncertů přináší článek Miloše Kodejšky.

*Flétničkovi – Kdo to tady bručí?* – to název knižní novinky z kategorie hudebně pohádkových publikací. Ve své recenzi nám ji přiblíží Kateřina Hurníková.

Příští číslo časopisu nabídne mj. studii Miloše Honse *Česká hudební teorie v kritických názorech Karla Janečka*, v níž nás autor seznámí s Janečkovými interními posudky na významné publikace českých teoretiků 2. pol. 20. století, které mohou být inspirací pro řadu hudebních pedagogů nebo publicistů. S přehledem informací o životních osudech skladatele Jindřicha Felda a jeho tvorbě určené dětským pěveckým sborům nás ve svém článku seznámí Stanislav Pecháček. Ani v tomto čísle 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 4

## OBSAH

Abstracts	3	<b>NOTOVÁ PŘÍLOHA</b> Eva Suchánková: Čtení not pro každý den	
<b>PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY</b> Martina Stratílková: Hudební analýza – fenomenologický návod? Gabriela Coufalová: Reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v hudební publicistice německy mluvících zemí v 70. letech 20. století – 2. část Jindřich Schwarz, Veronika Ševčíková: Film jako prostředek popularizace hudby (4. část). Filmový dokument o hudbě a hudebních osobnostech	4 7 10	<b>PŘEHLEDOVÉ ČLÁNKY A STUDIE</b> Irena Medňanská: Systematika hudobnej pedagogiky Františka Sedláčka – základ pre vznik vedeckej disciplíny v Československu Miloš Kodejška: Poděkování Vladimíru Pošovi za jeho podíl na vzniku Adventních koncertů České televize	18 20
<b>PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE</b> Eva Suchánková: Příprava na čtení not u malých klavíristů	15	<b>JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY</b> Kateřina Hurníková: Nová hudební pohádka o flétničkách Obsah 25. ročníku, 2017 Petra Bělohávková: Z hudebních výročí (říjen–prosinec 2017) Stanislav Pecháček: O hudbě anglicky – History of Music – Bohemia	22 23 24 24

## OBÁLKA

2. strana: Jaroslav Bláha: Vývojové tendence pozdního baroka

## ABSTRACTS

STRATÍLKOVÁ, M. *Music analysis – a phenomenological guideline?*

**Abstract:** Phenomenology wanted to lead philosophising back to its beginnings to be able to develop the most authentic experience of what we meet in the world around us. We also seek to develop a rich and authentic musical experience in educational settings. Phenomenological principles thus suggest themselves as a tool allowing us to be aware of these values and offer practices we can use with success in developing musical understanding and in teaching music analysis. The paper deals with the possibility of understanding musical structure that is not laden with music theoretical concepts and points out to the analysis of temporal relations and the distinct experience of tonal and atonal music within it. It closes with the recommendation of different phenomenological stances when grasping these two spheres of music.

**Keywords:** music analysis, phenomenology, temporality, tonal music, atonal music, experience, self-experience.

Mgr. et Mgr. Martina Stratílková, Ph.D., Department of Musicology, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc, e-mail: martina.stratilkova@upol.cz

COUFALOVÁ, G. *Reflections on projects focused on children's composing in music magazines in german speaking countries in the 1970 (Part 2)*

**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 4). Documentary Film about Music and Musicians.*

**Abstract:** The study specifies subgenre term „music documentary“, characterizes it, analyses and evaluates its potential in the field of music popularization. Text is based on the selective case report of specific documentary films about music and musicians.

**Keywords:** music popularization, music documentary, documentaries reflecting concrete musicians (or rather music groups), documentaries reflecting concert activity, thematic focused music documentary.

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

SUCHÁNKOVÁ, E. *The Preparation for Sightreading for Little Pianists*

**Abstract:** Sight-reading is undoubtedly one of the most challenging tasks to master for every beginning pianist. At first, children start playing the piano by hearing. The transition from playing without sheet music to playing from sheet music has to be gradual and preceded by conscientious preparation, when the pupil is already perfectly familiar with the keyboard by touch as well as by hearing, can recognize the direction of the melody and has a developed rhythmical feeling as well as musical expression. To further develop the pupil's rhythmical and musical abilities, the teacher uses suitable available materials as well as suitable methods.

**Keywords:** sight-reading, piano, melody development, rhythm development, A Fairytale Sightreading for Little Pianists by Eva Suchankova

MgA. Eva Suchánková, Departement of Music Education, Faculty of Education, Charles University, e-mail: suchankova.eva@gmail.com

MEDŇANSKÁ, I. *The Classification of František Sedláček's Music Pedagogy – The Basis for Scientific Discipline Formation in Czechoslovakia*

**Abstract:** The article deals with the personality of the pedagogue, creator of university textbooks *Didactics of Music Education I and II*, František Sedláček. It presents his structure of music pedagogy in a constantly enriching process reflecting the stimuli of social life, media and school music practice. In his conception of music pedagogy, Sedláček described the complexity of music education by a scientific reflection of its existence in the classification of music science. Sedláček's classification of music pedagogy into individual scientific disciplines is the reflection of the musical-pedagogical research results until the 1970s.

**Keywords:** František Sedláček, music education, musical-pedagogical research.

prof. Mgr. art. Irena Medňanská, PhD., Institute of Music and Arts, Faculty of Arts, University of Presov in Presov, e-mail: irena.mednanska@unipo.sk

KODEJŠKA, M. *Acknowledgement to Vladimír Poš for his Participation in the Organization of the Advent Concerts of Czech Television*

**Abstract:** The contribution is outlined as a remembrance and gratitude to the Czech and Austrian music pedagogue Vladimír Poš for his idea of Advent Concerts broadcasted by the Czech Television. It draws closer the co-operation of Vladimír Poš, Olga Havlová and Czechoslovak Television in Prague. The author emphasises the artistic and moral mission of Advent Concerts broadcasted by television.

**Keywords:** Advent concerts, Czech Television, Vladimír Poš, Olga Havlová.

doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., Departement of Music Education, Faculty of Education, Charles University, e-mail: milos.kodejska@pedf.cuni.cz

# HUDEBNÍ ANALÝZA – FENOMENOLOGICKÝ NÁVOD?

Martina Stratílková

**Anotace:** Fenomenologie chtěla vrátit filozofování zpět k jeho počátkům, aby mohla rozvinout co nejautentičtější zkušenost toho, s čím se ve světě setkáváme. Také ve výchově se snažíme rozvíjet bohatou a autentickou hudební zkušenost. Fenomenologické principy se proto nabízejí jako pomůcka, jež nám umožní si tyto hodnoty uvědomit a poskytuje rovněž postupy, jež můžeme v rozvoji hudebního porozumění a ve výuce hudební analýzy s úspěchem využít. Studie se zabývá možností teorií nezatiženého poznání hudební struktury, poukazuje na analýzu časových vztahů a v jejím rámci poukazuje na odlišnou zkušenost tonální a atonální hudby. Dospívá k doporučení odlišného fenomenologického stanoviska pro tyto hudební sféry.

**Klíčová slova:** hudební analýza, fenomenologie, časovost, tonální hudba, atonální hudba, zkušenost, sebe-zkušenost.

## Hudební analýza – fenomenologický návod?

Hudební analýza představuje nejspěšnější způsob poznání hudby. Vyžaduje důkladnou obeznámenost s historickým stylovým vývojem hudby na úrovni hudebního strukturování, jen tak lze smysluplně vyhodnotit vzájemnou souvztáhnost prvků hudební struktury. Nicméně stačí to k poznání toho, co je na hudbě podstatné? Patrně ne. Ale ona hudební specifická a unikátnost naznačuje, že bez analytického zřetelne můžeme kolem hudby jen přešlapovat.

Musíme ovšem skutečně být experty, abychom mohli dosáhnout na porozumění hudebnímu dění? Jsou to právě fenomenologové, kteří zdůrazňují, že poznání se zakládá na autentické zkušenosti toho, s čím se setkáváme. Na této programové tezi založil svou knihu o hudební fenomenologii Thomas Clifton, který v podstatě řekl, že fenomenologicky chápaná je hudba jako slyšená, či se takto vyslovila Judy Lochhead v článku pátrajícím po pedagogickém přístupu k nové hudbě.<sup>2</sup>

Hudbu bychom měli posuzovat v co největší blízkosti tomu, jak ji vnímáme a prožíváme. Pojmy tradičního analytického přístupu, především z oblasti hudebních forem a harmonie, se této maximě zdají být vzdálené. Fenomenologie se totiž sklání před bezprostředností poskytující autentickou zkušenost. Na ustavenou odbornou terminologii pohlíží

s podezřením ze schematizování, jež uhybá před jedinečností poznávaného. Podobnou podvojnou prožívaného hudebního významu a jeho terminologického uchopení vyjádřil Otakar Zich jako rozdíl mezi významovou představou věcnou a technickou.

Jen neradi bychom ovšem připustili, že technické významové představy, například označení formových typů či harmonických funkcí, představují něco vůči hudbě vnějšího, cizorodého. Jednak skladatelé ze znalosti těchto jevů v jejich dobové teoretické formulaci mnohdy vycházeli, jednak patrně odpovídají zobecnělé hudební zkušenosti. Nejedná se však pouze o problém verbalizace hudebního porozumění, nýbrž o samotnou povahu hudební zkušenosti: „Poslech hudby za účelem stanovení faktů či formulování teorií a její poslech za účely přímého estetického uspokojení jsou dvě zásadně odlišné věci.“<sup>3</sup>

Zde se ukazuje prozíravost pedagogických postupů, které volili hudební teoretikové, jimž lze připsat zásluhu za prosazení fenomenologického přístupu do hudební analýzy. August Halm (1869–1929), německý skladatel a učitel, působil ve Svobodné školní obci ve Wickersdorfu, založené pedagogickým reformátorem Gustavem Wynekenem v roce 1906. V této venkovské škole, významně především charakterem školní komunity, v níž byla propůjčena značná důvěra a rozhodovací síla žákům, byl kladen velký důraz na hudební, výtvarnou a literární výchovu zajišťovanou umělci.<sup>4</sup> Halm, jemuž byla svěřena péče o oblast hudby, zde mj. pořádal přednášky, v nichž se mladému publiku, které v podstatě

nemělo hudební vzdělání, snažil přiblížit stylové znaky poslouchané hudby.<sup>5</sup> Je zřejmé, že se mohl opírat jen o bezprostřední zkušenost posluchačů, resp. zejména o dynamické vlastnosti hudby, tedy o proměnlivost hudební struktury v čase. V centru jeho pozornosti tak stál proces utváření formy a jeho specifika u různých druhů hudby. V krátkém období let 1911–1912 zde působil také Ernst Kurth (1886–1946), autor zakladatelské práce o hudební psychologii a jeden z nejvýznamnějších hudebních teoretiků první poloviny dvacátého století. Kurth již vědomě zohledňoval laické posluchače a dokonce dokázal ocenit jejich schopnost uchopit smysl hudebního celku.<sup>6</sup> Hudebnímu vzdělávání laiků se věnoval ostatně i další významný německý teoretik a historik, Hans Mersmann, který ve své práci *Angewandte Musikästhetik* (1926) a v dalších studiích rozvrhl hudební fenomenologii jako metodu porozumění hudební struktuře, a to v návaznosti na zmíněné předchůdce, totiž se zaměřením na formotvornou (tektonickou) sílu jednotlivých hudebních prostředků a také jejich celku.

Halm, Kurth i Mersmann nastoupili cestu k analýze časového průběhu hudby, k čemuž jim sloužilo vyhodnocení kupředu směřující síly hudebního toku a jeho formování. Fenomenologickou terminologií bychom mohli říci, že smysl hudebního toku uchopovali skrze intencionalitu vnitřního vědomí času, v němž je hudební celek pojímán jako časový objekt (zahrnuje rozložení v čase).

<sup>5</sup> ROTHFARB, Allen L. The “New Education” and Music Theory, 1900–1925. In HATCH, Christopher a BERNSTEIN, David W. (eds.) *Music Theory and the Exploration of the Past*. The University of Chicago Press, Chicago – London 1993, s. 449–471.

<sup>6</sup> KURTH, Ernst. *Bruckner*. Sv. 1. Berlin: Max Hesses Verlag, 1925, s. vii.

Dílo, zakládající svůj hudební význam ve zvukové struktuře, blíží se tedy konceptu tzv. absolutní hudby, se nespěšně poddává perspektivě husserlovské fenomenologie. Podstatným krokem je zde intencionální analýza, jež se zaměřuje na zachycení a charakteristiku smysluplných celků, a to nejen v jejich vnitřní časové skladbě a v časové koordinaci s předcházejícím a následným hudebním děním, nýbrž ve všech, např. i výrazových kvalitách. Tento analytický přístup stojí k tradičnímu nejbliže, jelikož hudbu pojímá jako objekt myslí. Nejspecifičtější je zde moment konstituce, tedy proces vynořování, zjevoování se hudebního objektu ve vědomí.

Jedním ze zřetelných vodítek k identifikování hudebního celku je jeho bezprostřední opakování.<sup>7</sup> Druhé exposé například rytmicko-melodického útvaru jasně poukazuje na jeho uzavření a nový začátek. Ovšem taková situace je čitelná pouze u hudby vykazující značnou pravidelnost, což je zpravidla hudba tonální. Navíc je zřejmé, že hudební celky se v hudbě vyskytují na různých hierarchických úrovních, takže při vyšší hybnosti můžeme za celek považovat spíše útvar několikerého opakování motivu. U něho potom zaujme výrazná vnitřní dynamika, pakliže opakování nebude příliš jednotvárné.<sup>8</sup>

Zastavme se pro příklad u čtvrté věty Mozartovy *Symfonie č. 41 „Jupiter“*. Oblast hlavního tématu zde tvoří tři tematické útvary – hudební myšlenky **a** (taky 1–4, 9–12), **b** (taky 5–8, 13–19), **c** (taky 19–22/35). Témata za sebou tedy následují ve vzorci **a b a b' c** (1–8, 9–19, 19–35), přičemž témata **a** a **b** v expoziční do značné míry fungují jako vyšší celek osmitaktové periody, který je při opakování rozvedený v části **b**, takže bychom též mohli napsat **a b / a b' / c**.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Je to sice poměrně banální postřeh, ovšem můžeme odkázat na Judy Lochheadovou, jež svůj příklad tohoto tvrzení doložila také rozvinutím dalších časových vazeb. LOCHHEAD, Judy. *Some Musical Applications of Phenomenology*. *Indiana Theory Review*. 1980, roč. 3, č. 3, 23–24.

<sup>8</sup> LIPPMAN, Edward A. *The philosophy & aesthetics of music*. Lincoln: Nebraska University Press, 1999, 45.

<sup>9</sup> Elaine Sismanová uvažovala podobně, pro zdůraznění jednoty osmitaktového tématu označila útvar **a** za téma, útvar **b** za motiv (který pojmenovala **x**). Nesamostatnost útvaru **b** ostatně plyne již z jeho počátku na subdominantě. Srov. SISMAN, Elaine Rochelle. *Mozart: The Jupiter symphony: no. 41 in C major*, K. 551. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 44–45.

Mozart, Jupiterská symfonie, 4. věta, t. 1-23, part. prvních houslí



Jednotnost výstavby prvního tématu (**ab**) by ovšem bylo možné doložit také melodickým obrysem: téma **a** je stoupající, posledním tónem ovšem klesá, což ho mírně uzavírá. Nicméně nekomplikovanost tohoto útvaru a jeho orámování tónikou působí, jako kdyby „se zatím skoro nic nedělo“. Závěrečný tón – tercie tónického kvintakordu – přece jen přináší určitou otevřenost. Proto dynamizace synkopací, kratšími hodnotami a staccatovou artikulací v dalším taktu fungují skutečně jako pokračování. Kvartový vzestup mezi oběma myšlenkami pak osmitaktovému celku dodává melodický vrchol, vedený sestupným – uzavírajícím pohybem. Dojem ukončeného celku podtrhuje fakt, že se celé téma **ab** nyní začíná opět opakovat, ovšem téma **b** je napodruhé rozvedeno: jeho druhý takt pokračuje tónem  $a^2$  místo tónu  $g^2$  (takt 14), což narušuje vnímání změny a přináší místo toho pozastavení, zadržnost. I další průběh je pozměněný – směřuje k opakování prvního taktu a pokračování tónem  $a^2$ . Po něm přichází nejvyšší tón tohoto znění tématu a následně prudký sestup na výchozí tón  $c^2$ . Přítomnost melodického vrcholu rovněž napovídá ukončení tématu.

Ovšem závěr na první době<sup>10</sup> (takt 19) je rychle reinterpretován jako možný současný začátek poslední hudební myšlenky, často označované jako fanfárové: jednak ihned na třetí době stejného taktu začíná nové téma, jednak začíná na stejném tónu, a to dokonce jeho několikerým opakováním. Vidíme tedy, že kontinuita (mezi tématy **a** a **b**) je jednou dosaženo harmonickou neuzavřeností,

<sup>10</sup> Pro ilustrativnost hovoříme o dobách na úrovni čtvrtých not, v taktu alla breve to ovšem není zcela přesné.

melodickým skokem a synkopovou nepravidelností počátku následného útvaru, podruhé (mezi tématy **b** a **c**) je harmonie stabilní (tónika) a melodie pokračuje na stejném tónu, ovšem konec jednoho tématu a počátek druhého připadají na první a druhou polovinu taktu, což je spojuje. Teprve následný poslech tématu **c**, především jeho gradační opakování (takt 22 ad.), smysl celku dotvářejí k vjemu jeho samostatnosti (určení počátku na druhou polovinu taktu 19 a nikoli od první doby).<sup>11</sup>

Finále této symfonie však můžeme uchopit ještě jednodušeji, připustíme-li si, že lze hovořit o pocitech. Nemáme na mysli prosté subjektivní dojmy, nýbrž pocity vzešlé ze strukturních proměn hudebního toku. Tak například Diana Raffmanová<sup>12</sup> zdůrazňuje, že hudební porozumění spočívá na pocitech („pocitových prožitcích“), které souvisí s místy, v nichž pociťujeme nestabilitu, stoupající napětí v rámci určitých pasáží či naopak místa uvolnění a rozvodu, melodickou stabilitu tóniky apod. Takové pocity však nelze zaměňovat s emocemi (radost, smutek apod.).<sup>13</sup>

Zaměřovat se analyticky na časové vazby se v případě tonální hudby zdá skutečně samozřejmé. Vítězstvím však není odhození pojmů hudební teorie, ale spíše jejich relativizování prostřednictvím

<sup>11</sup> Naše analýza samozřejmě nedosahuje plně komplexnosti, nabízí pouze ukázkou, pro konfrontaci či další úvahy lze jen doporučit pohled do partitury.

<sup>12</sup> RAFFMAN, Diana. *The Meaning of Music*. In

<sup>13</sup> Raffmanová tak nesouhlasí se Scrutonem, podle kterého finále *Jupiterské* představuje vyjádření radosti. Srov. RAFFMAN, Diana. *Language, Music, and Mind*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993, s. 58.



celostního pochopení analyzované hudební situace a ovšem také obohacení jejich významu o bezprostřední prožitkovou náplň.<sup>14</sup> Ostatně i dřívější snahy o fenomenologický přístup zpravidla dospěly k ústřednímu zaměření na časovou strukturu hudby (Hans Mersmann, Dawid Lewin, ale také třeba schenkerovská analýza). Spojuje je určitá snaha po formalizaci analytických závěrů (grafickými prostředky či logickými znaky), jež z fenomenologického hlediska může již představovat přílišné vzdálení hudebním kvalitám.

U atonální hudby, resp. tzv. Nové hudby, se na určení časových vazeb budeme domlouvat samozřejmě mnohem obtížněji. Hudba tonální je v jistém smyslu lineární – neustále jde kupředu. Nikoli stejně intenzivně či ve stejných krocích. Zřejmě je však vědomí přítomnosti a její organické návaznosti na uplynulý průběh. Hudba atonální čistě popisně vzato jde samozřejmě také stále kupředu (přicházejí stále nové zvuky), ovšem často tak není prožívána (v jejich hudebním smyslu). Vazby mezi přítomným a uplynulým jsou nepravdělné, mnohoznačné. Judy Lochheadová<sup>15</sup> ve svém porovnání Beethovenova a Shifrinova smyčcového kvartetu<sup>16</sup> dospěla k formulaci jejich odlišné časové struktury. Zatímco Beethovenův motiv v druhé větě představuje trvání, je tedy projekcí objektivního času, útvary v Shifrinově kvartetu představují nikoli běh prožitků, nýbrž vědomí průběhu. Nejsme tedy unášeni v čase, nýbrž čas reflektujeme. K podobnému závěru dospěl také Kramer<sup>17</sup> ve své úvaze o lineární časovosti tonální hudby, ztělesňující zakoušení světa kolem nás, a o nelineární časovosti, vyjadřující naši vnitřní zkušenost. V případě poslechu hudby dvacátého století, řečeno poněkud pateticky, se zejména obracíme k tomu, kdo jsme a jak sami sebe zakoušíme.

Když si Lochheadová kladla na jiném místě otázku, jak učit tzv. Novou hudbu, jak studentům pomoci, aby ji dokázali „slyšet“ (prožít a ocenit), je pochopitelné,

<sup>14</sup> Což neznamená předpoklad stálých, obecně platných významových – prožitkových kvalit, nýbrž jde o jejich jedinečnou souhru v příslušné hudební situaci.

<sup>15</sup> LOCHHEAD, Judy. *Some Musical Applications of Phenomenology*, c. d., s. 27.

<sup>16</sup> Ludwig van Beethoven – *Smyčcový kvartet op. 59, č. 1* versus Seymour Shifrin – *Smyčcový kvartet č. 4* (poznámka redakce).

<sup>17</sup> KRAMER, Jonathan D. *New Temporalities in Music. Critical Inquiry*. 1981, roč. 7, s. 544.

že již opouštěla husserlovské fenomenologické stanovisko (jak prožíváme věci) ve prospěch jeho pozdějšího rozvinutí do konceptu světa života (konkrétně ve formulaci Merleau-Pontyho) – jak prožíváme sebe ve světě a mezi věcmi. A obzvláště u Nové hudby<sup>18</sup> proto zdůraznila vhodnost seznámení se s postavou skladatele, možnost vizuálního či přímo prostorového zážitku (koncert), zkrátka syntetickou smyslovou zkušenost. Mohli bychom dodat obecně zvýšenou roli sebezkušenosti při kontaktu s touto hudbou.

Fenomenologie se snažila přivést veškeré filozofování zpět k jeho počátku, k prvotním otázkám. Také v rámci hudební analýzy bychom ji měli chápat jako návrat k bezprostřední zkušenosti nespoutané hudebně teoretickými pojmy. Mohla by být právě tou (první) analýzou, jíž se snažíme přivést žáky a studenty k hudebnímu porozumění, ať již nějaké hudebně teoretické znalosti mají nebo ne. Je přitom vhodné vzít v potaz rozdíly mezi tonální a atonální hudbou, abychom mohli rozvíjet hudební citlivost v co nejširším spektru. □

<sup>18</sup> LOCHHEAD, J. *Hearing New Music: from a Phenomenological Perspective*, c. d., s. 35–40.

### Literatura

CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven – London: Yale University Press, 1983.

COOK, Nicholas. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

KASPER, Tomáš a KASPEROVÁ, Dana. *Dějiny pedagogiky*. Praha: Grada, 2008.

KRAMER, Jonathan D. *New Temporalities in Music. Critical Inquiry* 1981, roč. 7, s. 539–556.

KURTH, Ernst. *Bruckner*. Sv. 1. Berlin: Max Hesses Verlag, 1925.

LIPPMAN, Edward A. *The philosophy & aesthetics of music*. Lincoln: Nebraska University Press, 1999.

LOCHHEAD, Judy. *Hearing New Music: from a Phenomenological Perspective. Philosophy of Music Education Review*. 1995, roč. 3, č. 1, s. 34–42.

LOCHHEAD, Judy. *Some Musical Applications of Phenomenology. Indiana Theory Review*. 1980, roč. 3, č. 3, 18–27.

RAFFMAN, Diana. *Language, Music, and Mind*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

RAFFMAN, Diana. *The Meaning of Music*. In ROTHFARB, Allen L. *The “New Education” and Music Theory, 1900–1925*. In HATCH, Christopher a BERNSTEIN, David W. (eds.) *Music Theory and the Exploration of the Past*. The University of Chicago Press, Chicago – London 1993, s. 449–471.

SISMAN, Elaine Rochelle. *Mozart: The ‘Jupiter’ symphony: no. 41 in C major, K. 551*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.



**NADACE  
ČESKÝ  
HUDEBNÍ  
FOND**

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA  
je vydáván za finanční spoluúčasti  
NČHF

## REFLEXE PROJEKTŮ ZAMĚŘENÝCH NA KOMPONOVÁNÍ DĚTÍ V HUDEBNÍ PUBLICISTICE NĚMECKY MLUVÍCÍCH ZEMÍ V 70. LETECH 20. STOLETÍ<sup>1</sup> – 2. 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.

Teoretickými úvahami o zvuku a jejich praktickém využití v hudební výchově se zabývá text Ulricha Günthera v západoněmeckém časopise *Musik und Bildung*, kde se autor nejprve pokouší vymezit „zvuk“ jako „[...] musikalisches Material, sowohl unter der Fragestellung, wie dieses Material sich ordnen (komponieren, interpretieren) läßt, als auch unter der Fragestellung, wie es jeweils geordnet (komponiert) worden ist. Dabei geht es beiden musikalischen Aktionen wie beim Analysieren immer wieder um Erfahrungen an der Grenze und mit der Grenze zwischen Noch-nicht-Musik und Schon-Musik – unter dem Aspekt des Herstellens und Ordnen vom Umweltschall-Material“.<sup>2</sup> To dle autora zcela koresponduje s definicí hudby „[...] als einem geordneten und zu ordnenden Ausschnitt der hörbaren Wirklichkeit“.<sup>3</sup> Dále Günther představuje svůj projekt, který se zabývá poslechem zvuků a jejich popisem, vytvářením zvuku a prací s jeho různými parametry. Následuje uspořádávání zvuků: „Aus einzelnen Schallereignissen wurden dann Verbindungen und Zusammenhänge hergestellt. Dabei

<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> GÜNTHER, Ulrich. *Das Thema „Schall“ im Musikunterricht – Didaktische Überlegungen und Unterrichtsversuche*, In *Musik und Bildung*, 1972, s. 25–28; s. 25. („[...] hudební materiál, u něhož si klademe otázku, jak jej vůbec lze uspořádat (komponovat, interpretovat), stejně jako si klademe otázku, jak byl tento materiál právě uspořádán (zkomponován). Přitom jde u obou hudebních akcí i u analýzy stále znovu o zkušenost na hranici a s hranicí mezi ještě-ne-hudbou a již-hudbou – a to se zřeteltem na vytváření a uspořádávání běžných zvuků.“)

<sup>3</sup> Ibid; s. 25. („[...] jako výseku již uspořádané a právě organizované slyšitelné skutečnosti.“)

ergab sich zunächst eine nur zufällige Reihenfolge von Schallereignissen. Später richtete sich Reihenfolge nach bestimmten Aufgaben, z. B.: Zuerst leise, dann lauter, dann wieder leise“.<sup>4</sup> Takto provedené skladby se nahrají a pak společně poslouchají a analyzují z různých hledisek jako je síla zvuku, způsob tvoření zvuku a jeho kvalita. Další fází je pokyn učitele, aby se děti pokusily zkombinovat dva a více zvuků – toho chce dosáhnout prostřednictvím společné diskuse o nevhodnější kombinaci druhů zvuků a jejich dynamiky a barvy. Tento projekt autor realizoval s 25 dětmi ze 4.– 6. tříd základní školy.

Další ze zajímavých textů, které se věnují alespoň částečně komponování dětí ve třídách, je článek Ernsta Weidmanna, uveřejněný v rakouském časopise *Musikerziehung*<sup>5</sup>. Autor zde podotýká, že „[...] zu den Mitteln eines im erweiterten Sinne aufzufassenden ‘Instrumentariums’, das der Klangrealisation und der Demonstration dient, gehören: [...] Klanghandlungen; [...] Anfertigen und Lesen von ‘Partituren’ (im Sinne vereinfacher graphischer Teildarstellungen ohne und mit Notenschrift)“.<sup>6</sup> A to je dále rozvíjeno do následující koncepce: „Die Belange der Musiklehre erfordern den in Unterrichtseinheiten eigengesetzlich gestuften und als

<sup>4</sup> Ibid; s. 27–28. („Z jednotlivých zvukových situací jsou sestaveny souvislosti a spojití. Přitom se vyskytuje nejprve jen náhodné pořadí zvuků. Později se pořadí zvuků řídí určitým zadáním, např. nejprve tiše, pak hlasitěji, pak opět tiše.“)

<sup>5</sup> WEIDMANN, Ernst. *Zur Problematik der Musiklehre im Musikunterricht der Volksschule*. In *Musikerziehung*, 1974/75, s. 165–172.

<sup>6</sup> Ibid; s. 167. („[...] k prostředkům patřícím v rozšířeném slova smyslu k ‘instrumentáři’, který slouží zvukové realizaci a demonstraci, patří: [...] vytváření zvuků; [...] zhotovení a čtení ‘partitur’ (ve smyslu zjednodušeného grafického náčrtu bez použití notace).“)

*Hörerziehung organisierten Lehrgang, dessen Arbeitsweisen sich im Bereich der Volksschulerziehung grundsätzlich dreigestuft gliedern lassen: Experimentelles Probieren, kreatives Gestalten, kognitives Erfassen. Experimentierend, probierend, ‘hantierend’ (Antholz) und kreativ gestaltend sind zunächst Aufgaben zu lösen, die im Erzeugen, Differenzieren, Ordnen und ‘Komponieren’ von Geräuschen, Mischklängen, Tönen und Klängen mit bestimmten Tonhöhen bestehen“.<sup>7</sup> Hudební výchova na 1. stupni základních škol by měla postupovat „[...] vom ungegliederten Geräusch über Mischklänge (Geräusch und Klang) und Klänge, über melodisch-harmonische Anordnungen, über harmonisch-tonale und atonale Zusammenhänge bis zu Satzegefügen und Formabläufen“.<sup>8</sup>*

Zajímavý příklad propojení hudby a řeči v rámci hudební výchovy na základních školách popisuje Winfried Hierdeis ve svém článku zveřejněném v rakouském časopise *Orff-Schulwerk-Informationen* v roce 1979. Pracuje nejprve s vlastním jednoduchým grafickým záznamem řeči, který je následně interpretován na rytmické a melodické nástroje: „Als Grundmaterial dient uns die Notation von Verläufen und Schallereignissen, welche vor allem durch die Hörerziehung erarbeitet und eingeübt werden. Die Darstellungsform kann von heute üblichen graphischen

<sup>7</sup> Ibid; s. 168. („Výukový postup, jehož jednotlivé části jsou na základní škole zpravidla rozděleny do tří stupňů: experimentální odzkušování, kreativní tvorba, kognitivní pochopení. Pomocí experimentu, zkoušení, činnosti (Antholz) a kreativní tvorby se především řeší úkoly pomoci utváření, diferenciaci, uspořádávání a ‘komponování’ zvuků, mísení zvuků, tónů a vytváření zvuků s určitou tónovou výškou.“)

<sup>8</sup> Ibid; s. 169–170. („[...] od nestrukturovaného hluku ke smíšeným zvukům (hluku a zvuku) a zvukům, přes melodicko-harmonické uspořádání a atonálních souvislostí až ke stavbě vět a formálnímu průběhu.“)

Vornotationsweisen übernommen werden. [...] Die graphischen Vornotationsweisen werden zur Elementarpartitur zusammengefügt, welche Musik anschaulich macht und instrumentales Nachvollziehen ermöglicht.<sup>9</sup> Dále pracuje s metodou běžného rozhovoru, řízeného obecnými pravidly, vyžadujícího naslouchání obou účastníků komunikace. Partnerům je nabídnut prostor pro vlastní vyjádření i následnou reakci. Jednoduchý grafický zápis rozhovorů je pak pomocí jednoduchých nástrojů interpretován jako skladba hraná podle grafické partitury. Může následovat i varianta „hádká“, kde je již ze zápisu patrné, že se oba účastníci dialogu navzájem přerušují a často také mluví oba najednou. Nejprve si děti vše vyzkouší pouze s rytmickými nástroji, později přidávají i jednoduché melodické nástroje, pomocí nichž lze vyjádřit, zda se jedná o větu oznamovací, tážací či zvolací. V dalších variantách lze vytvořit komplikovanější partituru rozhovoru, u něhož se žáci zaměřují na jednotlivé části (úvod, gradaci k vrcholu, uvolnění, závěr).

Nad významem rozvíjení dětské kreativity se zamýšlí Wilhelm Lehr ve svém textu z roku 1974 pro časopis *Musik und Bildung*,<sup>10</sup> vycházející v bývalé NSR. Za smysluplnou považuje výchovu ke kreativě pouze v případě, „[...] wenn sie einen Beitrag zur Individuation (Ichfindung und Ichstärkung) und zur Sozialisation darstellt, wenn sie das Vertrauen zur eigenen Leistung stärkt, wenn nicht nur die sogenannten musischen Fächer daran teilhaben und wenn schließlich das Kreative nicht in dem 'Getto' der Schule verbannt bleibt.“<sup>11</sup>

<sup>9</sup> HIERDEIS, Winfried. Verbindungs-möglichkeiten von Musik und Sprache – aufgezeigt an Beispielen aus der Grundschule, In *Orff-Schulwerk-Informationen*, 1979, s. 24–29; s. 24. („Jako základní materiál nám slouží notace průběhu zvukových situací, které jsou zpracovány a nacvičeny prostřednictvím poslechových činností. Jejich podoba může být převzata z dnes již běžných grafických notačních zápisů. [...] Tyto zjednodušené záznamy zvuků jsou pak sestaveny do grafické partitury, která učiní hudbu názornou a umožní její opakovanou interpretaci.“).

<sup>10</sup> LEHR, Wilhelm. Schöpferisches Spiel mit Klängen in der Sekundarstufe I – Verwendung von herkömmlichen Instrumenten und elektronischen Klangerzeugern. In *Musik und Bildung*, 1974, s. 506–510.

<sup>11</sup> Ibid; s. 507. („[...] že představuje přínos k individualizaci (nalezení a posílení osobnosti) a socializaci, pokud posiluje sebedůvěru k vlastnímu výkonu, pokud se vše netýká pouze tzv. muzických předmětů a pokud ono 'kreativní' nezůstane pouze v 'ghettu' školního prostředí.“).

Aby toho mohl dosáhnout, stanovuje pět hlavních výukových cílů, které si vzhledem k jejich promyšlené a ucelené koncepci dovolujeme citovat bez krácení: „1) *Einsicht in die Teilkomponenten der Musik – Melodie, Rhythmus, Harmonie und ihre Wechselbeziehungen durch schöpferisches Spiel.* 2) *Kenntnis der Eigengesetzlichkeit der Parameter Tonhöhe – Tondauer – Tonstärke – Tonqualität und der vielfältigen Möglichkeiten des Zusammenwirkens.* 3) *Einblick in Formstrukturen durch selbstgefertigte Klangmodelle (wie etwa mehrteilige Liedformen, Kanon, Fuge, Passacaglia, Variation, Tanzformen, Ostinato, dualistische Formen, das Evolutionsprinzip, Stilbesonderheiten u.a.).* 4) *Verständnis für das Zusammenwirken verschiedener Gestaltungskräfte bei der Kompositionsarbeit. Verwendung bestimmter Klangmaterials und Auswahl bestimmter Klangmittel – die Wirkung der verschiedenen Parameter – elementare, natürliche, logische, von außermusikalischen Vorstellungen getragene Strukturen – Kompositionsprobleme: Reihung – Schichtung – Reduktion und Steigerung – Kontrastbildung – Clustertechniken im vokalen und instrumentalen Raum – Interpolation – elektronische Klangorganisationen – Möglichkeiten der Kombination, Manipulation und Transformation.* 5) *Fähigkeit, durch schöpferisches Spiel eine Reihe von Problemen der modernen Musik und der Avantgarde zu erfassen und die Aufgeschlossenheit gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen zu verbessern.*“<sup>12</sup> K dosažení těchto cílů navrhuje Lehr

<sup>12</sup> Ibid; s. 507. („1) *Vhled do jednotlivých komponentů hudby – melodie, rytmu, harmonie a jejich vztahů pomocí tvořivých her.* 2) *Znalost zákonitostí a parametrů tónové výšky, délky, síly, kvality a rozmanitosti jejich vzájemného působení.* 3) *Vhled do formálních hudebních struktur pomocí vlastních zvukových modelů (jako např. vícedílné písňové formy, kánon, fuga, passacaglia, variace, taneční formy, ostinato, dualistické formy, evoluční princip, zvláštnosti stylů apt.).* 4) *Porozumění pro vzájemné působení různých tvůrčích sil při kompoziční práci. Použití a výběr určitého zvukového materiálu – působení různých parametrů – elementární, přirozené, logické nebo mimohudebně inspirované struktury – kompoziční problémy: řazení – vrstvení – redukce a stupňování – vytváření kontrastů – vokální i instrumentální clusterové techniky – interpolace – elektronická organizace zvuků – možnosti kombinace, manipulace a transformace.* 5) *Schopnost pochopit řadu problémů moderní hudby a avantgardy prostřednictvím tvořivých her a tím více otevřít cestu současně tvorbě.“.*

různé možnosti práce dětí s hudebními nástroji, a to nejenom v tradičním způsobu hry, nýbrž požaduje rozšíření možností použitelného zvukového spektra: „[...] konventionelles Instrumentarium mit Verfremdungseffekten (Anschlagsnuance im Innenraum des Klaviers, Stricheffekte der Streicher, experimentelle Anwendung im Sinne von Cage und Kagel, Einbezug von Kontaktmikrofonen).“<sup>13</sup> Dále doporučuje vlastnoručně vyrobené chordofony, aerofony a idiofony např. z plastových lahví a kelímků, květináčů, instalačních trubek atd. Autor však postupuje dále k nástrojům elektronickým a doporučuje použití zvuků speciálního přístroje „Live electronic Trüstedt“ (návod na jeho sestavení byl podle Wilhelma Lehra k dispozici přímo u dr. Dietera Trüstedta v Unterbrunnu) či vlastnoručně sestaveného modifikátoru zvuku. Je to: „*Sehr billig, da ein ausgedienter Notenständer, eine Felge mit Speichen von einem außer Betrieb gesetzten Fahrrad und auf dem Müll gelandete Plastikhüllen für Blumentöpfe mit auffallenden Strukturen und ein paar Wäscheklammern leicht zu beschaffen sind.*“<sup>14</sup> Také pro záznam průběhu a následnou realizaci vzniklých instrumentálních improvizací dává autor dobře využitelné podněty: zápis bílou nebo barevnou křídou na tabuli; připevnění symbolů na textilní tabuli; přišpendlení kartiček na nástěnku; promítání pomocí zpětného projektoru; role papíru se záznamem průběhu skladby; diapositivy, na nichž jsou obrázky nástrojů, verbální i symbolické pokyny; žáky zhotovená vlastní grafická partitura; využití režiséra či dirigenta z řad dětí; použití v prostoru rozmístěných mikrofonů.<sup>15</sup> S takto připraveným „materiálem“ pak W. Lehr s dětmi pracuje např. na zvukové realizaci obrazu *Abendstimmung während der Überfahrt von Dover nach Ostende*,<sup>16</sup> při níž děti diskutují nad obrazem, jeho náladou, prostředky, kterými je vyjádřena, a následně se pokusí tento obraz vyjádřit

<sup>13</sup> Ibid, s. 509. („[...] konvenční instrumentář s použitím tzv. zicuzujících efektů (různé nuance úhozů uvnitř klavíru, různé efekty prováděné smyčcem na smyčcových nástrojích, experimenty ve smyslu Cagea a Kagela, použití kontaktních mikrofonů.“).

<sup>14</sup> Ibid; s. 509. („Velmi levné, jelikož není tak těžké obstarat vyloučený stojan na noty, ráfek s paprsky z nějakého vyřazeného jízdního kola, igelitové tašky, květináče s nápadnými vzory a pár kuliček na prádlo.“).

<sup>15</sup> Ibid; s. 509.

<sup>16</sup> „Večerní nálada při přejezdu z Doveru do Ostende.“

zvukově. Nejprve si děti volí vhodné parametry (délku, výšku, sílu a kvalitu zvuku), pak vypracují návrh partitury, vyzkouší si celou skladbu, kterou zároveň nahrávají na magnetofon, aby o ní mohly následně společně diskutovat. Další fází je práce s obrazem, který je upravován, kombinován, rozostřován atp. a doprovázen vzniklou skladbou. Závěrečným krokem je úprava skladby pomocí přístroje „Live electronic Trüstedt“ – jedná se o manipulaci a transformaci zvuků (modulace řeči, odstupňované přechody od přirozeného zvuku až k elektronickému). Toto boření „konvenčních zvukových zdí“ je dle autora cestou k objevení nových zvukových možností díky použití jednoduchých elektronických přístrojů.<sup>17</sup>

Z pohledu našeho tématu zdánlivě „nadějně“ vyhlížející text jako např. „*Kinder komponieren – Zur schöpferischen Betätigung junger Musiker*“<sup>18</sup>, který byl uveřejněn v roce 1970 ve východoněmeckém časopise *Musik und Gesellschaft*, se většinou netýká všeobecně vzdělávacích škol, nýbrž škol hudebních, v nichž se klade důraz na hudební formu, harmonii, přesné vypracování partitury a následnou interpretaci.

Jako závěr k období 70. let 20. století dobře poslouží článek Heinze Alfreda Brockhause „*Versuch einer Bilanz: Musikkultur der DDR in drei Jahrzehnten*“,<sup>19</sup> který je sice ukázkou tendenčního textu oslavujícího úspěšný boj NDR s buržoazií, fašismem, kapitalismem, imperialismem a kolonialismem prostřednictvím nejenom hudební výchovy, ale jako bychom i v závěru takto „úderného“ textu pozorovali mírně smířlivý postoj k nové hudbě, která byla v textech tohoto typu dosud považována za škodlivou západní propagandu – v této „nové době“ však vidíme její „šanci“ jako součást socialistického internacionalismu: „*Der Unterschied gegenüber vergangenen Jahrhunderten, gegenüber der Klassengesellschaft, besteht im Sozialismus vor allem in der Verwirklichung des Ideals urteilsfähiger, mündiger Hörer, doch ist*

<sup>17</sup> Ibid; s. 510.

<sup>18</sup> GLEISBERG, Wolfram. Kinder komponieren – Zur schöpferischen Betätigung junger Musiker. In *Musik und Gesellschaft*, 1970, č. 6, s. 402–404. („Děti komponují – K tvořivým činnostem mladých hudebníků“).

<sup>19</sup> BROCKHAUSE, Heinz Alfred. Versuch einer Bilanz: Musikkultur der DDR in drei Jahrzehnten. In *Musik und Gesellschaft*, 1979, s. 581–590. („Pokus o bilanci: hudební kultura NDR ve třech desetiletích“).

*eine Forderung, wie beispielsweise die Kluft zwischen 'den' Hörern und 'der' neuen Musik zu überwinden, an sich paradox, weil zwischen neuer Musik und Hörern immer ein mehr oder weniger großer Abstand besteht, den man zwar im Prinzip verkleinern, aber nicht 'abschaffen' kann. Wichtiger ist es, die unterschiedlichen Erwartungen verschiedener Hörerschichten an neue Musik dieser und jener Genres zu erfüllen und dafür Sorge zu tragen, daß sich die mannigfachen, auch individuellen Geschmacksurteile zu entfalten vermögen. [...] Ohne Experimente und Diskussionskonzerte kann sich neue Musik nicht weiterentwickeln, aber auch nicht ohne das aktive Mitwirken der Hörer bei der Gestaltung des musikkulturellen Lebens.*“<sup>20</sup> I když lze v tomto textu nalézt jisté znaky smířlivosti a je snad příslibem pomalého zlepšování přístupu socialistického státu k nové hudbě i jejímu publiku, stále vykazuje právě východoněmecký časopis *Musik und Gesellschaft* v oblasti hudebních periodik nejvyšší míru propagandy založené zejména na štvavých člancích proti všemu a všem mimo socialistický blok.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Ibid; s. 590. („Na rozdíl od předchozích století a třídní společnosti uskutečňujeme v socialismu především ideál názoru schopného, svěprávného posluchače. Přestože je např. požadavek překonání propasti mezi 'tím' posluchačem a 'tou' novou hudbou sám o sobě paradoxní, neboť mezi hudbou a posluchačem vždy vzniká větší či menší odstup, který lze principiálně zmenšit, ale ne 'odstranit'. Důležitější je to, aby byla splněna očekávání různých posluchačských vrstev nové hudby různých žánrů a abychom se starali o rozvíjení široce pojatého i individuálního vkusu. Bez experimentů a diskuzních koncertů se nemůže nová hudba dále vyvíjet, stejně jako bez aktivního přispění posluchače v rámci celého hudebně kulturního života.“).

<sup>21</sup> Jako příklad uvádíme „recenzi“ Paula Michela na publikaci *Musikerziehung in den USA im Vergleich mit deutschen Verhältnissen* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1969) Waltera Gieselera. Gieseler v knize porovnává stav hudební výchovy v USA a tehdejší NSR. Kritické poznámky „západoněmeckého“ autora k některým nedostatkům v NSR, stejně jako hodnocení situace v americké HV, jsou „východoněmeckým recenzentem“ okamžitě použity pro účely propagandy socialistického školství, a to v takové míře, že se to dnešnímu čtenáři zdá až neuvěřitelné. P. Michel např. prohlašuje, že navzdory všem západním deklaracím, týkajících se školství a práv dítěte na přístup ke vzdělání, jsou učitelé konfrontováni „[...] mit einer dem kapitalistischen System gesetzmäßig immanenten antihumanistischen Bildungskonzeption. [...] Diese Erkenntnis wird

Na závěr lze tedy konstatovat, že 70. léta 20. století jsou v oblasti rozvíjení dětské kreativity prostřednictvím různých druhů elementárního komponování další důležitou fází vývoje, spíše však v hudební pedagogice NSR a Rakouska. Také v hudební pedagogice NDR můžeme pozorovat zajímavé snahy a nové trendy, i když občas zahalené do mírně tendenčního „hávu“. Tyto jsou však pochybně předzvěstí uvolnění situace v následující dekádě. □

*ihm nicht zuletzt durch die Strapazierung der agnostizistischen Weltanschauung des Pragmatismus gestellt (wie sie in den angelsächsischen Ländern im Anschluß an Peirce vor allem von James entwickelt und von Dewey auch auf das Erziehungs- und Bildungssystem übertragen wurde), deren Utilitarismus und 'Instrumentalismus' er zwar abzuschwächen sucht, sie aber als philosophischen 'background' für die schulische Entwicklung allen anderen Philosophien vorzieht.*“ (Michel, Paul: *Musikerziehung in den USA im Vergleich mit deutschen Verhältnissen*, In *Musik und Gesellschaft*, 1972, č. 2, str. 118–119; s. 118). („[...] se vzdělávací koncepcí, která je v kapitalistickém systému imanentně antihumanistická. [...] Tento poznatek je jako vždy skryt za opotřebovaný agnostický světónázor pragmatismu (jak byl vyvinut v anglosaských zemích v návaznosti na Peirce, dále rozvíjen Jamesem a Deweyem přenesen do výchovně vzdělávacího systému), jehož utilitarismus a 'instrumentalismus' se nejprve snaží oslabit, nakonec je upřednostněn jako filozofický 'background' pro školní vývoj všech jiných filozofií.“).

# FILM JAKO PROSTŘEDEK POPULARIZACE HUDBY (4. ČÁST)

## FILMOVÝ DOKUMENT O HUDBĚ A HUDEBNÍCH OSOBNOSTECH

Jindřich Schwarz, Veronika Ševčíková

**Anotace:** Studie vymezuje subžánrový termín „hudební dokument“, charakterizuje jej, analyzuje a hodnotí z pohledu jeho potenciálu v oblasti popularizace hudby. Text je opřen o výběrovou kasuistiku konkrétních filmových dokumentů o hudbě a hudebních osobnostech.

**Klíčová slova:** popularizace hudby, hudební dokument, dokumenty reflektující konkrétní hudební osobnost (resp. hudební seskupení), dokumenty reflektující koncertní činnost, tematicky zaměřené hudební dokumenty.

Hudební dokument<sup>1</sup> je subžánrem dokumentárního filmu, který lze definovat jako „tvůrčí zpracování skutečnosti“<sup>2</sup> („the creative treatment of actuality“<sup>3</sup>); hudební dokument zpracovává hudbu a s ní související realie. Tato stručná definice pak vymezuje hudební dokument jednak vůči hranému hudebnímu filmu, který je většinou „fiktivní invencí“ či „faktickou reprodukcí“<sup>4</sup>, a jednak vůči záznamu koncertu (resp. hudebního projektu), jež je pouhou archivací bez významnějšího vkladu ze strany zaznamenávajícího.

Tím jsou nastíněny zřejmé obecné klady i záporu hudebního dokumentu z pohledu popularizace hudby. Největším přínosem je přitom primární práce s fakty, která je zároveň společným jmenovatelem hudebního dokumentu a popularizace hudby jako způsobu prezentace muzikologických poznatků. Hudební dokument většinou zobrazuje realitu žitého světa a skutečné lidi představující samy sebe. Divákům tak mj. zprostředkovává kontakt s významnými či populárními hudebními osobnostmi a s nimi souvisejícími realitami.<sup>5</sup> Reprezentace faktů však zároveň hudební

dokument omezuje. Jednak proto, že se musí vyvarovat fikce, a jednak tím, že může jen omezeně pracovat s předem připraveným přesným scénářem, neboť je závislý na nepředvídatelné realitě.<sup>6</sup>

První krátkometrážní hudební dokumenty se ojediněle objevují již od 30. let 20. století (např. Lehovcův osmiminutový *Zajatý hlas*<sup>7</sup>, mapující vývoj dobové záznamové a reprodukční techniky, pracující se záběry z nahrávacího studia zachycující vznik nahrávek Oldřicha Nového, R. A. Dvorského a Lídy Baarové). Zcela zásadní jsou však pro hudební dokument až 60. léta 20. století, jež konstituují základní subžánrové parametry. V oblasti umělecké hudby se jedná o oscarový snímek z roku *L'amour de la vie – Arthur Rubinstein*<sup>8</sup>, v oblasti nonartificiální hudby je nutno zmínit na Oscara nominovaný *Festival*<sup>9</sup>, reflektující tři ročníky Newport Folk Festivalu. Za průkopnickou pak bývá pokládána zejména tvorba D. A. Pennebaker (Neohlížej se<sup>10</sup> a *Monterey Pop*<sup>11</sup>). V četné produkci hudebních dokumentů následujících

dekád<sup>12</sup> lze pozorovat dva zásadní trendy: jednoznačnou převahu produkce snímků z oblasti nonartificiální hudby a poměrně výraznou diverzifikaci subžánru. Padesátiletý vývoj subžánru vymezuje tři charakteristické typy snímků: dokumenty reflektující konkrétní hudební osobnost (resp. hudební seskupení), koncertní činnost a tematicky zaměřené hudební dokumenty.

### 1 Nejvýše hodnocené dokumenty reflektující konkrétní hudební osobnost (resp. hudební seskupení) z pohledu uživatelů internetových databází

V žebříčku IMDb a ČSFD se mezi nejvýše hodnocenými hudebními dokumenty objevují snímky reflektující jednotlivé osobnosti i celá hudební seskupení – módní idoly i časem prověřené ikony. Zatímco žebříčku IMDb jasně dominuje snímek *Justin Bieber: Never Say Never*<sup>13</sup> (74 178 hlasů),<sup>14</sup> a to nejen v rámci hudebních dokumentů zaměřených na osobnost, ale také celkově, na ČSFD je nejvýše hodnoceným dokumentem *Pátrání po Sugar Manovi*<sup>15</sup> (4 500 hlasů),<sup>16</sup> které je v celkovém pořadí třetí. Jedná se přitom o dva zcela odlišné snímky. Zatímco první je zaměřen na celosvětově populárního kanadského zpěváka, druhý sleduje příběh hudebníka, kterého posluchači s výjimkou Jihoafrické republiky prakticky neznají. Zatímco *Pátrání po Sugar*

<sup>12</sup> Žebříček IMDb obsahuje 9 213 hudebních dokumentů, přičemž zde nejsou zahrnuty televizní pořady (TV Series, TV Episode, TV Special) a krátkometrážní filmy (Short Film).

<sup>13</sup> *Justin Bieber: Never Say Never* [film]. Režie Jon M. CHU. USA, 2011.

<sup>14</sup> V rámci žebříčku ČSFD je daný snímek druhým nejvýše hodnoceným s 3 467 hlasy.

<sup>15</sup> *Pátrání po Sugar Manovi* [film]. Režie Malik BENDJELLOUL. Švédsko, Velká Británie, 2012.

<sup>16</sup> V rámci žebříčku IMDb je tento film druhým nejvýše hodnoceným s 48 044 hlasy.

*Manovi* je snímek, jehož kvalitu dokládá zisk Oscara v kategorii „Nejlepší celovečerní dokument“, což koresponduje také s hodnocením uživatelů obou filmových databází (IMDb hodnocení 8,2/10, ČSFD 86 %), film *Justin Bieber: Never Say Never* je z hlediska hodnocení značně kontroverzní.<sup>17</sup> Z hlediska popularizace hudby je přitom podstatné, že diváky obou dokumentů nejsou pouze skalní příznivci, ale také širší divácká základna, což je z námi diskutovaného úhlu pohledu klíčové.

*Justin Bieber: Never Say Never* disponuje všemi základními rysy, jež jsou pro dokument reflektující hudební osobnost z oblasti nonartificiální hudby typické. V menší míře je zde prezentován zpěvákův osobní život, těžištěm snímku je naopak život profesní, největší prostor je pak věnován turné, jež předcházelo vystoupení v Madison Square Garden, přičemž závěr snímku tvoří bezmála dvacetiminutový záznam z tohoto koncertu. V rámci dokumentace turné nechybějí typické zákulisní scény, rozhovory s jednotlivými členy realizačního týmu, fanynkami a samozřejmě ukázky z jednotlivých vystoupení. Dokument tak není pouhým Bieberovým portrétem, ale také zajímavou hudebně sociologickou a psychologickou sondou. Přestože název snímku vyznívá pateticky, dějová linie prezentující Bieberův rychlý kariérní vzestup jako splněný dětský sen je slabá a povrchní, stejně jako vykreslení jeho osobnosti. Film postrádá silný příběh, který je v úvodu pouze naznačen a jež upozadují četné hudební scény.

Protipól snímku představuje *Pátrání po Sugar Manovi* vyprávějící neuvěřitelný příběh Sixta Rodrigueze, rockového hudebníka mexického původu, žijícího v Detroitu. Právě zde je na konci 60. let 20. století objevili producenti a s cílem „udělat z něj rockovou hvězdu“ s ním

<sup>17</sup> Dokument *Justin Bieber: Never Say Never* je držitelem ocenění nejen hudebního (ASCAP Film and Television Music Awards), ale také diváckého (MTV Movie Awards). Na filmových databázích je však jeho uživatelské hodnocení jednak velice nízké (IMDb 1,6/10, ČSFD 23 %), jednak velice rozporuplné. Uživatelé, kteří daný snímek hodnotili, lze rozdělit do tří skupin: okruh skalních fanoušků, kteří přirozeně udělují nejvyšší hodnocení; protipólem je skupina posluchačů s naprosto odlišnými hudebními, resp. posluchačskými preferencemi, jež naopak hodnotí nejnižší počtem; mezi krajními póly osciluje skupina uživatelů hodnotících snímek čistě z hlediska kinematografického, a jejichž hodnocení je vesměs průměrné.

natočili dvě „propadákova“ alba, čímž Rodriguezova hudební kariéra prakticky skončila. Dilem náhody se však jeho hudba dostala do tehdy kulturně a politicky izolované Jihoafrické republiky, kde se Rodriguez stal hudební ikonou. Ani zpráva o jeho údajné sebevraždě neodradila dva z jeho fanoušků, aby po něm po letech pátrali. Překvapivé vyústění zápletky, kdy je Rodriguez nalezen a vydává se do Jihoafrické republiky uskutečnit koncert pro své fanoušky, je koncem tak atraktivního příběhu, jakým mnohdy nedisponují ani filmové biografie hudebních osobností založené na fikci. Z pohledu vnímání filmu jako prostředku popularizace hudby ukazuje snímek dvě podstatné skutečnosti. Úspěšnost hudebních dokumentů není determinována pouze spojením s populární osobností, což dokazuje řada ocenění daného snímku (vítěz ceny Akademie, ceny BAFTA ad.) a rovněž jeho divácký ohlas (ČSFD 86 %, IMDb 8,2/10). Současná Rodriguezova hudební kariéra je z velké části zásluhou analyzovaného dokumentu, což jasně dokumentuje sílu hudebně popularizačního potenciálu filmu.<sup>18</sup>

### 2 Dokumenty reflektující konkrétní hudební osobnost a oblast tzv. umělecké hudby

Podstatně menší část hudebních dokumentů se zaměřuje na osobnosti z oblasti hudby umělecké. Tyto snímky jsou nejčastěji věnovány hudebním skladatelům (např. *Antonín Dvořák*<sup>19</sup>), v menší míře pak interpretům (např. *Legenda jménem Kubelík*<sup>20</sup>), vždy však pouze významným osobnostem, jejichž hudba, případně interpretační umění jsou vysoce ceněny. Přestože zde logicky převažují filmy o historických osobnostech, lze nalézt i dokumenty o současných hudebnících

<sup>18</sup> Ještě dále ovšem zachází dnes již kultovní fiktivní hudební dokument *Hraje skupina Spinal Tap* (*Hraje skupina Spinal Tap* [film]). Režie Rob REINER. USA, 1984.). Tento původně parodický snímek věnovaný smyšlené heavy metalové britské kapele Spinal Tap dokumentující její údajné koncertní turné po USA spojené s nahráváním nového alba, vyvolal a i po třiceti letech vyvolává mimořádnou fanouškovskou i marketingovou reakci.

<sup>19</sup> *Antonín Dvořák* [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, Francie, 1990.

<sup>20</sup> *Legenda jménem Kubelík* [film]. Režie Martin SUCHÁNEK. Česko, 2000.

(např. *Magdalena*<sup>21</sup>). Právě téma do značné míry určuje formální prostředky, jichž je možné využít. Zatímco filmové portréty žijících hudebníků či osobností z nedávné historie využívají zejména autentických záběrů (živých nebo archivních) a osobních výpovědí jich samotných či jejich blízkých (osobně nebo profesně), snímky reflektující osobnost historicky vzdálenější se často uchylují k formě polohraného dokumentu, případně se opírají o výpovědi odborníků (historiků, muzikologů ad.).

V žebříčku IMDb má nejvyšší počet hlasů snímek *Glass: A Portrait of Philip in Twelve Parts* (601 hlasů).<sup>22</sup> Dvanáct tematických okruhů představuje současného amerického hudebního a filmového skladatele Philipa Glasse, a to jak v rovině osobní, tak profesní. Prezentovány jsou zde záběry z nahrávacího studia, ukázky z koncertů (vystoupení Philip Glass Ensemble, sólový klavírní recitál), záznamy operních představení (Einstein na pláži a *Waiting for the Barbarians*) a vybrané filmové sekvence (*Tenká modrá čára*<sup>23</sup> a *Koyaanisqatsi*<sup>24</sup>).

Přestože zmíněný snímek je z velké části analogií hudebních dokumentů zabývajících se osobnostmi z oblasti nonartificiální hudby, a to jak tematicky, tak formálně, jeho divácký ohlas je nerosovatelně nižší (ČSFD), což předznamenává obecný trend rozdílu popularity mezi dokumenty z oblasti umělecké a nonartificiální hudby. Příčinou přitom zcela jistě není ani kvalita filmu, neboť výše uvedený dokument, který je dilem na Oscara nominovaného režiséra Scotta Hickse, byl jednak nominován na cenu Emmy<sup>25</sup> a AFI,<sup>26</sup> jednak promítán na významných filmových festivalech (Toronto Film Festival a San Francisco Film Festival). Důvod tak lze logicky hledat v rozdílu mezi popularitou osobností z oblasti umělecké a nonartificiální

<sup>21</sup> *Magdalena* [film]. Režie Ondřej Havelka. Česko, 2008.

<sup>22</sup> *Glass: A Portrait of Philip in Twelve Parts* [film]. Režie Scott HICKS. Austrálie, USA, 2007.

<sup>23</sup> *Tenká modrá čára* [film]. Režie Errol MORRIS. USA, 1988.

<sup>24</sup> *Koyaanisqatsi* [film]. Režie Godfrey REGGIO. USA, 1982.

<sup>25</sup> Ceny Emmy, udělované od roku 1949, jsou televizní obdobou filmových Oscarů.

<sup>26</sup> Ceny AFI (Australian Film Institute Awards) byly udělovány od roku 1958. Od roku 2011 jsou udělovány pod označením AACTA (Australian Academy of Cinema and Television Arts Awards).



hudby. Ačkoli je Philip Glass skutečně významnou osobností současné umělecké hudby a je znám také v souvislosti se svou filmovou tvorbou, lze předpokládat, že široké veřejnosti je méně známý než jeho protějšky z řad nonartificiálních hudebníků.

Tuto tezi ovšem vyvrací film *Po stopách Beethovena*,<sup>27</sup> u něhož je možné nízkou míru obecného povědomí z hlediska tématu vyloučit. Chronologické líčení Beethovenova života se opírá o výpovědi renomovaných odborníků z řad muzikologů, historiků ad. Více než šedesát ukázek z vybraných děl v podání světových interpretů je komentováno nejen jimi samotnými (sólisty, členy komorních seskupení, dirigenty), ale také hudebními skladateli. Ani tento snímek Phila Grabského, oceňovaného režiséra specializujícího se dlouhodobě mj. na hudební dokumenty,<sup>28</sup> však nevykazuje vysokou sledovanost (IMDb 286 hlasů, ČSFD 20 hlasů).

Obdobně je tomu i v případě polo-hraných dokumentů, které se formou blíží filmovým biografickým o hudebních osobnostech. To ostatně dokazuje nejvýše hodnocený snímek v rámci žebříčku ČSFD, kterým je koprodukční film *Antonín Dvořák*,<sup>29</sup> jenž je složen jak z hraných scén komentovaných vypravěčem reflektujícím podstatné momenty skladatelova života, tak z ukázek Dvořákovy tvorby v interpretaci předních umělců. Spoluautorem scénáře byl Jarmil Burghauser, muzikolog, který se ve své vědecké práci na Dvořákovu osobnost specializoval. I přes zjevnou kvalitu je sledovanost snímku velmi nízká (ČSFD 92 hlasů, IMDb 0 hlasů).

Dokumentární filmy reflektující osobnosti umělecké hudby se však zdaleka neomezují pouze na tradiční pojetí dokumentu coby filmového portrétu, bývají mnohdy velmi překvapivé. Příkladem je

snímek *Beethovenovy vlasy*.<sup>30</sup> Osu polo-hraného dokumentu tvoří dvě linie: první sleduje historické putování pramenů Beethovenových vlasů, druhou tvoří vědecké laboratorní zkoumání tohoto vzorku. Pointou daného dokumentu je interpretace sémantiky Beethovenovy tvorby v kontextu jeho fyzického a psychického rozpoložení. Obecná konstatování o úloze hudby v Beethovenově životě jsou podložena rozborem konkrétních děl. Ani takto netradičně pojatý snímek, jehož součástí je kvalitní soundtrack a jenž získal tři ceny Gemini,<sup>31</sup> není divácky příliš úspěšný (IMDb 62 hlasů, ČSFD 96 hlasů). Podobné je to i u dalších originálních dokumentů, jako např. *Mozart Superstar*<sup>32</sup> (IMDb 0 hlasů, ČSFD 12 hlasů) či *Mozart v Praze*<sup>33</sup> (IMDb 5 hlasů, ČSFD 16 hlasů).

Lze tedy konstatovat, že ačkoli jsou dokumenty reflektující osobnost z oblasti nonartificiální hudby obsahově, formálně i kvalitativně velmi různorodé, oslovují daleko větší počet diváků než jejich alternativa věnující se oblasti hudby populární, která je však podstatně, že hudební dokumenty reflektující hudební osobnost jsou principiálně smysluplným artefaktem oslovujícím širší publikum. Tento potenciál však nemají jen divácky úspěšné snímky, ale také obecně méně známé dokumenty. Právě tyto filmy mohou najít uplatnění v rukou hudebních pedagogů či popularizátorů hudby.

### 3 Hudební dokumenty reflektující koncertní činnost

V souvislosti se snímky dokumentujícími koncertní činnost je nutné zdůraznit rozdíl mezi pouhým záznamem koncertu (případně divadelního představení) a hudebním dokumentem. Záznam koncertu, jehož historie sahá až do éry

němého filmu,<sup>34</sup> je skutečně pouhým kontinuálním záznamem hudebního vystoupení, tudíž tvůrčí činnost filmařů se zde omezuje prakticky jen na práci s kamerou a filmový střih. Záznam koncertu je dnes téměř samozřejmou součástí uměleckých i nonartificiálních hudebních vystoupení, a to jak v případě světových interpretů, tak hudebníků lokálního významu. Oproti tomu hudební dokument zaměřený na koncertní činnost, který se rozvíjí od přelomu 60. a 70. let 20. století, obsahuje kromě samotného záznamu vystoupení také řadu materiálů natočených mimo rámec pódiových scén (zákulisní scény, zkoušky, cestování apod.), jejichž součástí jsou zejména rozhovory s jednotlivými aktéry. Hudební dokumenty se věnují převážně významným hudebním akcím (festivalům, koncertům či koncertním turné), na nichž vystupují renomovaní interpreti z oblasti nonartificiální hudby (jednotlivci i hudební seskupení).<sup>35</sup>

Jednoznačně nejsledovanějším dokumentem zaměřeným na hudební festival je dnes již kultovní oscarový snímek *Woodstock*<sup>36</sup> z roku 1970. *Woodstock* mapuje čtyřdenní dění na stejnojmenném hudebním festivalu od záběrů dané lokality, přípravy pódia a příjezd účastníků až po závěrečný úklid. Každodenní realita, která je vyobrazena jak z pohledu organizátorů, tak posluchačů, je prokládána vystoupeními jednotlivých interpretů. Z dnešního pohledu je *Woodstock* obrazem nejen tehdejší americké hudební scény, ale také dobové situace (společenské, politické apod.). Přestože není ojedinělým kinematografickým počinem tohoto typu, neboť za jeho významné předchůdce lze označit již zmíněné dokumenty *Festival*<sup>37</sup> z roku 1967 a *Monterey Pop*<sup>38</sup> z roku 1968, je

<sup>34</sup> Jedním z prvních záznamů hudebního vystoupení je snímek *Noble Sissle and Eubie Blake Sing Snappy Songs (Noble Sissle and Eubie Blake Sing Snappy Songs [film])*. Režie Lee De FORREST. USA, 1923.).

<sup>35</sup> Hudební dokumenty zaměřené na festival umělecké hudby, jako např. *5P Smetanovy Litomyšle (5P Smetanovy Litomyšle [film])*. Režie Martin KUBALA. Česko, 2013., jsou naprosto ojedinělé a jejich sledovanost je velmi nízká (zmíněný snímek má na ČSFD pouze jedno hodnocení).

<sup>36</sup> *Woodstock [film]*. Režie Michael WADLEIGH. USA, 1970.

<sup>37</sup> *Festival [film]*. Režie Murray LERNER. USA, 1967.

<sup>38</sup> *Monterey Pop [film]*. Režie D. A. PENNEBAKER. USA, 1968.

## Čtení not pro každý den

Bonusový materiál k eBooku Evy Suchánkové **Pohádkově snadné čtení not pro malé klavíristy**. Materiál obsahuje 35 skladbiček, několik z nich autorka poskytla pro notovou přílohu časopisu *Hudební výchova*. Skladby mají instruktivní charakter a slouží k dalšímu rozvíjení a zlepšování schopnosti číst noty.

### Zvoní budík



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

### Cesta do školy



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

<sup>27</sup> *Po stopách Beethovena [film]*. Režie Phil GRABSKY. Velká Británie, 2009.

<sup>28</sup> Snímek *Po stopách Beethovena (v originále In Search of Beethoven)* je součástí filmové série, kterou započal film *In Search of Mozart (In Search of Mozart [film])*. Režie Phil GRABSKY. Velká Británie, 2006.) a jež pokračuje dokumenty *In Search of Haydn (In Search of Haydn [film])*. Režie Phil GRABSKY. Velká Británie, 2012.) a *In Search of Chopin (In Search of Chopin [film])*. Režie Phil GRABSKY. Velká Británie, 2014.).

<sup>29</sup> *Antonín Dvořák [film]*. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, Francie, 1990.

<sup>30</sup> *Beethovenovy vlasy [film]*. Režie Larry WEINSTEIN. Česko, Kanada, 2005.

<sup>31</sup> Ocenění Gemini bylo kanadskou alternativou amerických cen Emmy a bylo udělováno od roku 1986. V roce 2013 se transformovalo do podoby Canadian Screen Awards.

<sup>32</sup> *Mozart Superstar – Portrait d'une icône [film]*. Režie Mathias GOUDEAU. Francie, 2012.

<sup>33</sup> *Mozart v Praze [film]*. Režie Guy EVANS. Velká Británie, 2014.

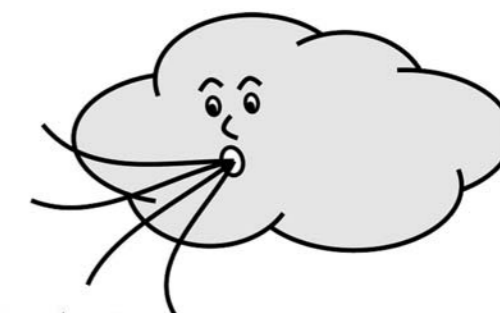




### Skáčeme přes kaluže

Musical score for "Skáčeme přes kaluže" in 4/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The second system has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)



### Hra větru

Musical score for "Hra větru" in 4/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The second system has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

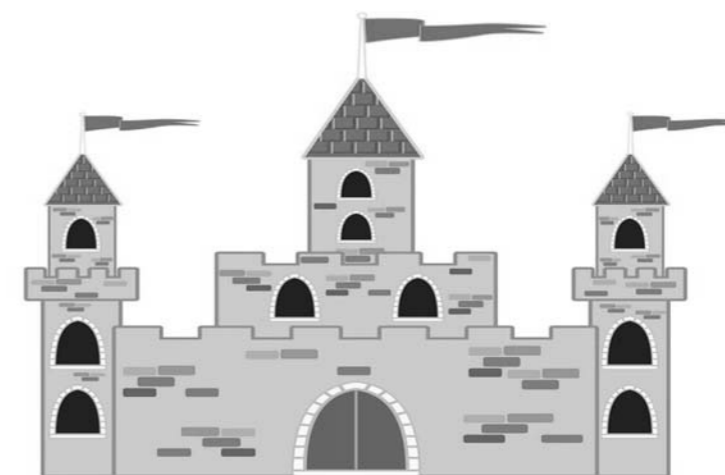
© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)



### Vyprávění o Španělsku

Musical score for "Vyprávění o Španělsku" in 3/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The second system has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass clef with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)



### Prohlídka starého hradu

Musical score for "Prohlídka starého hradu" in 4/4 time. The score consists of one system with a bass clef and notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)



### Strašidla hrají ping pong

© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

### Na hodině klavíru

Hrajte stupnice přes 1 oktávu



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

### Rozezněly se zvony



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

### Na baletu



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)



### Muchomůrčí valčík

Musical score for 'Muchomůrčí valčík' in 3/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with notes and fingerings (3, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 in the right hand; 5, 3, 1 in the left hand). The second system continues the melody with similar fingerings (3, 2, 4, 1, 4).



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)



### Hrajeme si v zahradě

Musical score for 'Hrajeme si v zahradě' in 4/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves with notes and fingerings (5, 1 in the right hand; 1, 5, 4 in the left hand). The second system continues the melody with fingerings (2, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5).



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

### Perníková chaloupka

Musical score for 'Perníková chaloupka' in 4/4 time. The score consists of one system of piano accompaniment with two staves. The right hand has notes and fingerings (1, 2, 3, 4, 3, 2, 4, 2, 1, 1, 3, 4, 2, 1).



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

### Na hodině klavíru

Musical score for 'Na hodině klavíru' in 4/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves with notes and fingerings (1, 3, 1, 5 in the right hand; 5, 1, 5 in the left hand). The second system continues the melody with fingerings (5, 1, 3, 1, 5).



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

## Rozezněly se zvony



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

## Červená Karkulka



© Eva Suchánková 2016, [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)

nutno říci, že následující produkce hudebních dokumentů mapujících hudební události se zaměřuje spíše na koncertní činnost jednotlivých kapel. Snímky jako *Český Woodstock*<sup>39</sup> či *Glastonbury*<sup>40</sup> jsou tudíž spíše výjimkou. Z pohledu popularizace hudby je předností tohoto typu dokumentu fakt, že se nezaměřují pouze na jednoho interpreta, resp. kapelu, ale zprostředkovávají divákům pohled na hudební scénu určitého žánru<sup>41</sup> či širší scénu nonartificiální hudby.<sup>42</sup> Je však třeba dodat, že sledovanost uvedených dokumentů je s výjimkou *Woodstocku* velice nízká.<sup>43</sup>

Zatímco festivalovým dokumentům na obou filmových databázích suverénně dominuje *Woodstock*, jehož divácký úspěch je logickým důsledkem kombinace kvalitního filmu, interpretů, jakož i výjimečnosti celé hudební události, v oblasti koncertních dokumentů se žebříček IMDb a ČSFD markantně liší. Nejsledovanějším dokumentem zaměřeným na koncertní činnost je dle IMDb *Jonas Brothers: The 3D Concert Experience*<sup>44</sup> (17 118 hlasů), což je naopak film oceněný Zlatou malinou (Razzie Award) za nejhorší herecký výkon, který mapuje koncertní turné teenagerovské kapely Jonas Brothers. Divácký ohlas tohoto snímku je velmi podobný jako v případě výše jmenovaného dokumentu o Justinu Bieberovi, neboť i zde kontrastuje vysoký počet hlasů s nízkým hodnocením (2,1/10). Na úspěchu tohoto filmu, resp. kapely je možné ilustrovat popularizační potenciál filmu, neboť k její popularitě výraznou měrou přispělo účinkování v seriálech televizní

stanice Disney Channel<sup>45</sup> (např. *Hannah Montana*,<sup>46</sup> *Camp Rock*,<sup>47</sup> *JONAS*<sup>48</sup> ad.). Omezená dostupnost této stanice u nás, kde je součástí placené nabídky programů, je patrně důsledkem nízkého počtu hlasů v ČSFD (350 hlasů), přičemž hodnocení jeho kvality je i zde velmi nízké (23 %).

Zcela odlišný je žebříček ČSFD, kde má nejvyšší počet hlasů snímek *Sigur Rós – Heima*<sup>49</sup> (2 724 hlasů), jenž mapuje netradiční koncertní turné stejnojmenné kapely po rodném Islandu.<sup>50</sup> Přestože se zde objevují prvky charakteristické pro daný typ dokumentu, jako např. rozhovory s jednotlivými členy kapely, archivní záběry apod., celkovým pojetím snímek směřuje spíše k vizualizaci hudby. K tomuto konceptu přispívá jednak zvuková barevnost samotné hudby (postrock), jednak atmosféra neobvyklých míst, na nichž se jednotlivé koncerty konaly (opuštěná rybárna, ekologický protestní tábor apod.), v neposlední řadě pak sugestivní záběry islandské krajiny. Spojení těchto prvků vytváří audiovizuální koláž, která svým charakterem připomíná dokumentární filmy Godfrey Reggia (*Koyaanisqatsi*<sup>51</sup>) či Rona Frickeho (*Baraka – Odysea země*<sup>52</sup>). Hudebně popularizační potenciál filmu ilustruje zjevný kontrast mezi zaměřením kapely, jež evidentně nenáležejí k hudebnímu mainstreamu, a popularitou snímku, který naopak patří mezi celkově nejvýše hodnocené hudební dokumenty jak na IMDb (32. pozice, 6 897 hlasů), tak ČSFD (9. pozice).

Širší žebříček IMDb i ČSFD ukazuje, že mezi nejsledovanější hudební dokumenty reflektující koncertní činnost patří jak snímky mladé generace interpretů

nonartificiální hudby, tak dnes již legendárních hudebních osobností a seskupení. Jejich společným jmenovatelem je přitom popularita, neboť ta je evidentně zárukou diváckého úspěchu i v případě, že se jedná o snímek průměrný.

### 4 Tematicky zaměřené hudební dokumenty

Tematicky zaměřené hudební dokumenty jsou nejčastěji věnovány jednotlivým hudebním stylům nonartificiální hudby, což ostatně většinou vyplývá již ze samotných názvů (např. *Metal a metalisté*,<sup>53</sup> *American Hardcore*,<sup>54</sup> *Česká RAPublika*<sup>55</sup> apod.). Právě jejich širší tematický záběr je činí přístupnými i nezainteresovaným divákům. Navíc zde lze nalézt také jistý edukativní rozměr, neboť se snaží v jistém slova smyslu danou problematiku objasnit.

Mezi nejsledovanější tematicky zaměřené dokumenty však často patří snímky, které jsou zařaditelné jen obtížně. Příkladem jsou dokumenty jako *Sound City*,<sup>56</sup> mapující existenci stejnojmenného kalifornského nahrávacího studia, *20 Feet From Stardom*,<sup>57</sup> pojednávající o úloze vokalistek stojících v pozadí slavných sólových zpěváků, či hudební portrét Istanbulu *Crossing the Bridge – Zvuk Istanbulu*.<sup>58</sup> Také v souvislosti s tematicky zaměřenými dokumenty se v rámci žebříčků filmových databází projevují jisté rozdíly vyplývající z lokálních specifik. Zatímco v žebříčku IMDb je nejsledovanějším snímkem *Bude to nahlas!*<sup>59</sup> (10 365 hlasů),<sup>60</sup> ČSFD dominuje již zmíněný dokument *Česká RAPublika* (5 041 hlasů).<sup>61</sup>

Snímek *Bude to nahlas!* je věnován elektrické kytáře, nikoli však z pohledu její konstrukce, historie, techniky hry

<sup>39</sup> *Český Woodstock [film]*. Režie Oliver MALINA-MORGENSTERN. Česko, 2004.

<sup>40</sup> *Glastonbury [film]*. Režie Julien TEMPLE. USA, Velká Británie, 2006.

<sup>41</sup> Jedná se o snímky z žánrových festivalů, jako např. výše zmíněný *Český Woodstock*, který dokumentuje královhradecký festival Rock for People.

<sup>42</sup> Tento potenciál mají dokumenty zaměřené na multizánrové hudební festivaly, jako např. zmíněný *Glastonbury*.

<sup>43</sup> Festival (IMDb 192 hlasů, ČSFD 34 hlasů), *Monterey Pop* (IMDb 2 231 hlasů, ČSFD 97 hlasů), *Český Woodstock* (IMDb 0 hlasů, ČSFD 86 hlasů), *Glastonbury* (IMDb 722 hlasů, ČSFD 265 hlasů).

<sup>44</sup> *Jonas Brothers: The 3D Concert Experience [film]*. Režie Bruce HENDRICKS. USA, 2009.

<sup>45</sup> Obdobně je tomu také v případě jiných interpretů. Příkladem je Miley Cyrus, jež vešla ve známost jako představitelka hlavní role v seriálu *Hannah Montana (Hannah Montana [film])*. Režie Fred SAVAGE, Steve ZUCKERMAN. USA, 2006.

<sup>46</sup> *Hannah Montana [film]*. Režie Fred SAVAGE, Steve ZUCKERMAN. USA, 2006.

<sup>47</sup> *Camp Rock [film]*. Režie Matthew DIAMOND. USA, 2008.

<sup>48</sup> *JONAS [film]*. Režie Jeremiah S. CHECHIK, Sean MCNAMARA. USA, 2009.

<sup>49</sup> *Sigur Rós – Heima [film]*. Režie Dean DEBLOIS. Island, 2007.

<sup>50</sup> Odtud název *Heima, který znamená v překladu z islandštiny doma*.

<sup>51</sup> *Koyaanisqatsi [film]*. Režie Godfrey REGGIO. USA, 1982.

<sup>52</sup> *Baraka – Odysea země [film]*. Režie Ron FRICKE. USA, 1992.

<sup>53</sup> *Metal & metalisté [film]*. Režie Sam DUNN, Scot MCFADYEN. Kanada, 2005.

<sup>54</sup> *American Hardcore [film]*. Režie Paul RACHMAN. USA, 2006.

<sup>55</sup> *Česká RAPublika [film]*. Režie Pavel ABRAHÁM. Česko, 2008.

<sup>56</sup> *Sound City [film]*. Režie David GROHL. USA, 2013.

<sup>57</sup> *20 Feet From Stardom [film]*. Režie Morgan NEVILE. USA, 2013.

<sup>58</sup> *Crossing the Bridge – Zvuk Istanbulu [film]*. Režie Faith AKIN. Německo, Turecko, 2005.

<sup>59</sup> *Bude to nahlas! [film]*. Režie Davis GUGGENHEIM. USA, 2008.

<sup>60</sup> Na ČSFD má tento dokument pouze 734 hlasů.

<sup>61</sup> Na IMDb je tento snímek hodnocen pouze 50 uživateli.



apod., ale optikou tří významných rockových kytaristů – The Edge (U2), Jimmyho Page (Led Zeppelin) a Jacka Whitea (White Stripes). Zmíněné osobnosti jsou v dokumentu natolik akcentovány (např. archivními záběry z jejich koncertů, rozhovory, jež se poněkud odchyľují od tématu apod.), že celkově daný snímek vyznívá spíše jako portrét tří hudebníků, jejichž společným jmenovatelem je hra na elektrickou kytaru. Oblíbenost tohoto filmu ze strany diváků tak lze přičítat především účinkování populárních osobností. Vzhledem k úzkému tematickému zaměření, jež navíc předpokládá určitou úroveň znalosti problematiky hry na elektrickou kytaru, je možné soudit, že daný snímek má potenciál oslovit spíše erudovanou část diváků, což potvrzují uživatelské komentáře na obou filmových databázích.

Česká RAPublika je dokumentem ryze lokálním, jeho protagonisty jsou tři čeští rapperi. Snímek evidentně cílí na posluchače mimo okruh žánrových fanoušků, neboť jeho smyslem je představit hip-hopovou kulturu hned v několika dimenzích. Již úvodní focení na plakát ozřejmí módní aspekt související s daným hudebním žánrem. Konfrontace kolemjdoucích s výsledným plakátem pak poukazuje na vnímání žánrových módních stereotypů „běžnými lidmi“. Záznam rozhovorů v živém rádiovém vysílání se snaží osvětlit specifika českého hip-hopu. Profesorka lingvistiky analyzuje jazykovou stránku textů všech tří rapperů. Poněkud překvapivé je vystoupení Českého tria a jeho následná konfrontace s ukázkou hip-hopu, ve které jsou představeny základní hudební techniky této hudby. Celá scéna, která je provázena diskuzí představitelů uvedených hudebních stylů, z níž na obou pólech plynou typické výtky vůči některým aspektům dané hudby, je završena společnou improvizací. Zajímavou sociologickou dimenzí je návštěva karvinského ghetta, která odhaluje část posluchačské základny. Naopak beseda u památníku Josefa Jungmanna opět konfrontuje protagonisty s posluchači stojícími na odlišné straně hudebního spektra. Ať již je divák příznivcem, či odpůrcem daného hudebního fenoménu, ocení edukační charakter dokumentu, jehož prostřednictvím lze nahlédnout i jiné aspekty hip-hopu, než jsou pouze ty hudební.

### 5 Filmový hudební dokument o hudbě a hudebních osobnostech jako prostředek popularizace hudby

Hudební dokument patří z hlediska sledovanosti k divácky méně úspěšným typům hudebního filmu ve srovnání např. s filmovou biografií hudební osobnosti nebo filmovým muzikálem.<sup>62</sup> Určitou roli zde samozřejmě hraje výše nastiněný charakter hudebního dokumentu, neboť s jistou nadsázkou lze říci, že zatímco pro skalní fanoušky je dostatečnou motivací k jeho zhlédnutí již samotné téma dokumentu, pro tematicky nezainteresované diváky nemusí být forma dokumentu dostatečně atraktivní. Lze však předpokládat, že na nižší sledovanost hudebního dokumentu má vliv také menší míra propagace. Hudební dokumenty totiž nebývají promítány v kinech, tudíž se jejich veřejná projekce omezuje na filmové festivaly a specializované televizní vysílání. Samozřejmě nelze opomenout distribuci prostřednictvím fyzických nosičů (DVD a Blu-ray), jejichž prodejnost však postupně klesá. V této souvislosti je nutné podotknout, že hudební dokumenty jsou často bezplatně dostupné online např. prostřednictvím serveru YouTube či iVysílání České televize.

Hudebnímu dokumentu z hlediska počtu snímků i jejich sledovanosti jasně dominují filmy z oblasti nonartifciální hudby zaměřené na jednotlivé osobnosti,

<sup>62</sup> Nejsledovanější hudební dokument má na IMDb 74 194 hlasů, filmová biografie hudební osobnosti 267 828 hlasů a filmový muzikál dokonce 634 977 hlasů.

skupiny a jejich koncertní činnost. Přestože by se mohlo zdát, že z hlediska popularizace hudby tyto snímky prakticky nemají význam, neboť se zaměřují na interprety, potažmo hudbu, která již populární je, je třeba nastínit minimálně jednu dimenzi, v jejímž rámci lze i tyto filmy vnímat jako užitečný a dobře využitelný hudebně popularizační prostředek. Poslechový repertoár současné mladé generace tvoří zejména hudba aktuálně populárních interpretů. V kontextu dějin nonartifciální hudby však již lze poměrně jasně vymezit historicky významné osobnosti, stejně jako interprety, jejichž masová popularita byla pouze přechodná. Mnoho z hudebních dokumentů je přitom věnováno právě historicky významným interpretům, kteří jsou současné mladé generaci posluchačů neznámí, avšak jejichž znalost by měla být součástí obecné hudební gramotnosti. Právě tyto hudební dokumenty tak mají potenciál nikoli se pouze zavděčit fanouškům konkrétního interpreta, ale popularizovat hudbu širšímu okruhu příjemců. □

### Literatura

GRIERSON, John – HARDY, Forsyth. *Grierson on Documentary*. USA: University of California Press, 1966.  
NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.  
SCHWARZ, Jindřich. *Film jako prostředek popularizace hudby*. Ostrava, 2016. Disertační práce. Ostravská univerzita v Ostravě, PdF, katedra HV. Školitelka Veronika ŠEVČÍKOVÁ.



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA  
je vydáván za finanční spoluúčasti  
NČHF

## PŘÍPRAVA NA ČTENÍ NOT U MALÝCH KLAVÍRISTŮ

Eva Suchánková

**Anotace:** Čtení not je pro každého začínajícího klavíristu beze sporu jedním z nejnáročnějších úkolů, které musí zvládnout. S malými dětmi začíná učitel hrát na klavír vždy nejprve podle sluchu. Přestup od beznotové hry ke hře z not musí být pozvolný a předchází mu pečlivá příprava, kdy se žák již sluchově i hmatově spolehlivě orientuje po klaviatuře, dokáže rozpoznat směr melodie a má rozvinuté rytmické i hudební citění a prožívání. K rozvoji rytmického a hudebního citění dítěte používá učitel vhodné dostupné materiály i vhodné metodické postupy.

**Klíčová slova:** čtení not, klavír, melodické citění, rytmické citění, Pohádkově snadné čtení not pro malé klavíristy od Evy Suchánkové

Čtení not je pro každého začínajícího klavíristu beze sporu jedním z nejnáročnějších úkolů, které musí zvládnout. Dítě, které se začíná učit hrát na klavír, se v první fázi seznamuje se zvukovými možnostmi klavíru, učí se spolehlivě vizuální i hmatově orientaci po klaviatuře.

S malými dětmi začíná učitel hrát na klavír vždy nejprve podle sluchu. Dítě napodobuje svého učitele a opakuje po něm melodické a rytmické úryvky. Hra na „ozvěnu“ je jednou z neefektivnějších a pro děti nejpřístupnějších metod, jak se učit nové skladbičky. Učitel předebrává melodické úryvky, které po něm žák opakuje. Postupně se tak naučí hrát první skladbičky. V počátečním stadiu vyučování zrealizuje učitel na klavíru dětská říkadla či písničky, které jsou dítěti známé již z domácího prostředí. Žák se postupně seznamuje s výškou tónů na klaviatuře a po sluchu poznává, kterým směrem se ubírá melodie hraných písniček, a učí se bezpečně rozpoznávat tři směry melodie (nahoru, dolů a na místě, pokud se melodie zastaví na jednom tónu). Sluchové určení směru melodie je velmi důležitým aspektem přípravy pro budoucí čtení not.

Díky beznotové hře v prvním stadiu elementárního vyučování má žák možnost sledovat pohyby svých rukou a prstů na klaviatuře a upevňovat si vizuálně-hmatovou představu klaviatury. Jeho pozornost není odváděna dalšími „rušivými“ vjemy, kterým pozdější hra z not bezesporu je, a může se plně koncentrovat na tvorbu krásného tónu a pečovat o přesvědčivé vyjádření hudebního výrazu od prvního kontaktu s hudbou.

Beznotová hra a postupný přechod ke hře z not jsou přirovnávány k prvotnímu osvojení mateřské řeči dítětem nejprve mluvou a teprve pozdějšímu přechodu ke čtení. Takto vysvětluje vztah mezi beznotovou hrou a hrou z not Suzuki ve své metodě, kterou vytvořil nejprve pro housle a poté přepracoval také pro potřeby klavírní výuky.<sup>1</sup>

Suzuki říká, že dítě se může učit hrát na hudební nástroj od raného věku tří let. Jeho metoda vychází z přesvědčení, že hudební nadání není vrozené, ale je to schopnost, která se dá získat. Pod správným vedením dokáže každé dítě rozvinout svoji hudebnost, stejně tak, jako se každé dítě na světě naučí ovládat svůj mateřský jazyk. Mateřštině se děti učí skrze opakovaný poslech a stejný postup by měl být uplatněn i při rozvoji hudebního sluchu. Dítě by mělo každý den poslouchat nahrávky skladeb, které se učí nebo bude učit hrát, což přispěje k rychlým pokrokům. Co se týče čtení not, Suzuki říká, že žák by měl na hodinách hrát vždy z paměti, a to i tehdy, kdy už zvládá číst noty plynule. Nelze než souhlasit s jeho názorem, že se učíme číst noty proto, abychom mohli hrát bez nich. Hra z not by měla být zařazena do hodin až poté, co bylo u žáka dostatečně rozvinuto přesvědčivé hudební vyjádření, jeho pianistické dovednosti a hudební paměť. V tomto se Suzuki shoduje s moderními přístupy v české klavírní pedagogice.

Hra na klavír má v počátečním stadiu vyučování svá specifika. Na rozdíl například od hry na housle neexistuje bohužel pro děti zmenšený „dětský“ model klavíru, a ty se tedy od počátku učí hrát na stejný nástroj, na který hrají dospělí, a překonávat náročnou váhu kláves. Proto je u klavíru důležité, aby děti postupovaly „od velkých pohybů celou paží až ke hře drobné prstové techniky. Toto je zásada vycházející jak z poznatků psychofyziologického vývoje dítěte, tak i z dispozic dnešních nástrojů, vyznačujících se poměrně robustní mechanikou“.<sup>2</sup>

V elementárním vyučování dětí je též nezbytná aktivní spolupráce s rodiči, kteří se účastní hodin klavíru, dělají si poznámky a podílejí se významným způsobem na kvalitní domácí přípravě dítěte. V optimálním případě rodič následuje pokynů učitele a pracuje doma

s dítětem tak, aby do příští lekce splnil všechny domácí úkoly a správným způsobem nacvičilo skladbičky a práce tak mohla pokračovat dále. Rodič nemusí být hudebník nebo mít hudební vzdělání. Důležitá role rodiče při výuce na hudební nástroj je v pozitivní motivaci dítěte, které není k hraní nebo k domácímu cvičení nuceno. V tomto bodě bych znovu ráda citovala Suzukiho, který říká, že „pozitivní motivace dětí k tomu, aby doma rády a správně cvičily, je nejdůležitější starostí učitele i rodiče“.<sup>3</sup> Za nejhorší možnou metodu výuky považuje Suzuki nucení dítěte ke cvičení slovy „běž cvičit, cvičit, cvičit“, která vede jen k tomu, že dítě začne cvičení nenávidět. Při cvičení na klavír je stejně jako při osvojování mateřského jazyka důležitá pochvala a láskyplné povzbuzování. Zároveň musí učitel i rodič respektovat fakt, že každé dítě se učí hře na klavír svým vlastním tempem, a přizpůsobit tempo elementární výuky individuálním schopnostem a možnostem každého dítěte.

Práce u klavíru s dětmi beznotovou metodou je vhodná především v počátečním stadiu vyučování. Jakmile se začnou zvyšovat požadavky na studovaný repertoár, není již možné se obejít bez notového textu. Opora v notovém textu slouží ke kvalitní domácí přípravě a pomáhá žákům lépe uchopit a pochopit strukturu hrané skladby, její formální vnitřní výstavbu, vedení hlasů, zlepšuje celkovou orientaci ve skladbě a díky rozdělení skladby na logické hudební celky také napomáhá k upevnění hudební paměti.

Přestup od beznotové hry ke hře z not musí být pozvolný a předchází mu pečlivá příprava, kdy se žák již sluchově i hmatově spolehlivě orientuje po klaviatuře, dokáže rozpoznat směr melodie a má rozvinuté rytmické i hudební citění a prožívání. Studium skladeb z notového textu je potřeba ponechat s žákem až na dobu,

<sup>1</sup> Suzuki Piano School, 1978.

<sup>2</sup> TICHÁ, L. *Slyšet a myslet u klavíru*.

<sup>3</sup> Suzuki Piano School, 1978.

kdy je dítě dostatečně hudebně i technicky rozvinuto tak, že přidání nového elementu, kterým čtení not je, nezpůsobí celkové odvedení pozornosti od techniky hry a kvalitního hudebního vyjádření, ale stane se pouze dalším doplňujícím faktorem hry na klavír. Tato doba je u každého žáka individuální. Obecně by se dalo říci, že čím starší žák, tím dřívější přechod ke hře z not je možný. Přechod ke hře z not nesmí u žáka způsobit přehlcení informacemi, které by vedlo ke ztuhlé hře bez hudebního prožitku.

Při čtení not pro žáka nastává u klavíru zcela nová situace, kdy současně získává tři smyslové vjemy najednou; jeho ruce se hmatově orientují po klaviatuře bez účasti zraku, jeho zrak sleduje notový zápis a jeho sluch provádí zpětnou kontrolu, zda zvuková realizace odpovídá zápisu v notách. Zároveň je třeba notový text číst dopředu a zrakově i sluchově předvídat průběh melodie. Mnoho začátečníků má tendenci neustále na klaviatuře zrakově kontrolovat, zda při hře z not hraje správné klávesy. Proto je důležité vést žáky k tomu, aby při hře na klavír důvěřovali svému sluchu a hmatu, který je povede. Neustálé tékání očima z notového textu na klaviaturu a zpátky navíc hru z not žákům zbytečně komplikuje a vede ke hře, která není ani plynulá, ani muzikální. Učitel může žákovi usnadnit hru z not tím, že mu tužkou ukazuje v notách, kam se má dívat, a vždy při zaznění tónu přesune tužku na tón následující, aby se žák naučil číst notový text dopředu, což je klíčová dovednost při hře z listu.

Při přestupu ke hře z not by měl žák disponovat schopností používat správné prstoklady tak, aby na sebe jednotlivé melodické tóny logicky navazovaly ve hmatové představě žáka. Návyk hry správných prstokladů souvisí s hmatovou orientací na klaviatuře a žák ho získává taktéž v prvním stadiu výuky při beznotové hře.

Paní profesorka Alena Vlasáková popisuje přechod ke hře z not takto: „Tato dovednost se připravuje od počátku souběžně s rozvojem žákovy hudebnosti a technikou hry na klavír, ale ke skutečné hře z not v tradičním slova smyslu dochází až poté, co žák dokáže sám hudebními znaky znázornit nebo zapsat znějící hudební útvary, a když to, co vidí v textu, také hned uslyší vnitřním sluchem...Tento způsob práce zaručuje, že

se pro dítě noty nestanou označením ná-zvů kláves, ale znějících tónů.“<sup>4</sup>

### Rozvoj melodického a rytmického citění

Rozvoj rytmického citění u dětí je pevně spojen s rozvojem citění melodického a nelze je v hudební praxi od sebe oddělit.

„Melodie je jeden z nejdůležitějších hudebně vyjadřovacích prostředků a je charakterizována jako sekvence tónů různé výšky organizovaná v hudebně logický celek (hudební myšlenku). Melodie probíhá v čase a společně s rytmem tvoří základní časově-prostorovou charakteristiku hudby.“<sup>5</sup>

Melodické citění rozvíjíme u dítěte opakovaným poslechem studovaných skladeb. Při opakovaném poslechu má dítě dostatek času potřebného na zapamatování skladby, což mu umožňuje její pohotovou interpretaci na nástroji. Dítě se poté učí číst noty na skladbách, o kterých má jasnou zvukovou představu.

Melodické citění dále rozvíjíme v elementárním stadiu výuky hry na klavír od samých začátků. Hrajeme s dítětem melodie lidových písní, které zná z domácího prostředí a které jsou mu blízké, a tedy se v nich dobře orientuje. V melodii poslouchá žák směr, kterým se melodie ubírá. Tuto sluchovou výchovu jsme zmínili již výše. Učitel u žáka upevní sluchové rozpoznání tří směrů melodie – nahoru, dolů a melodii stagnující na stejném tónu.

Když žák přechází ke hře z not, nejprve se naučí graficky znázornit směr melodie. Zpočátku postačí nakreslení směru melodie tužkou na čistý papír, postupně může žák zaznamenávat směr melodie i na jednu notovou linku (viz např. *Klavírátky : Přípravný pracovní sešit*<sup>6</sup>), případně do notové osnovy, která je uzpůsobena potřebám malých dětí, je dostatečně velká a pro dítě přehledná (pomůcky k výuce např. M. Slaná: *Magnetická notová tabulka* nebo E. Suchánková: *Pohádkově snadné čtení not pro malé klavíristy*).

Učitel žáka seznámí s metodou relativního čtení not, které vychází ze sledování pohybu melodie v notovém zápisu. Ve chvíli, kdy žák správně určí výšku prvního tónu ve skladbě či v melodickém úryvku a dokáže ho správně vnímat

<sup>4</sup> VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*.

<sup>5</sup> SEDLÁK, F. – VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*.

<sup>6</sup> OPLIŠTILOVÁ, I. – HANČILOVÁ, Z. *Klavírátky: Přípravný pracovní sešit*.

vnitřním sluchem a přenést na klaviaturu, další noty v notovém zápisu, které po tomto prvním tónu následují, již nemusí číst v absolutní výšce po jednom, ale sleduje směr melodie a podle něj odvozuje a hraje další tóny.

Žák rozlišuje malé a větší kroky v melodii. „Z hlediska výstavby v melodicích převládají drobné intervaly, hlavně pak velké a malé sekundy či velké a malé (nebo ještě lépe durové a mollové pozn. aut.) tercie. Při použití většího intervalu se směr melodického postupu většinou obrátí a vyplní zpětně drobnějšími intervaly.“<sup>7</sup> Dítě se pod vedením učitele učí sluchově rozpoznávat sekundy a tercie v melodiích. Na tuto svoji sluchovou zkušenost naváže metodou čtení not zvanou v angličtině „step and skip“, neboli „krok a skok“. Pokud jsou noty v notové osnově zapsané vedle sebe, tj. jedna je na lince a druhá v sousední mezeře nebo obráceně, hrajeme je na klavíru na sousedních klávesách. Pokud jsou noty zapsané v sousedních mezerách či na sousedních linkách, hrají se na klavíru „ob jednu klávesu“.

Optimální stav ve výuce nastává, když žák hraje z not plynule a samostatně. Zodpovědnost za hru z not nesmí učitel ponechat na samotném žákovi. Je potřeba přistoupit k této problematice společně, neopomenout důslednou přípravu ke hře z not ve stadiu beznotové hry a aplikovat správně celý metodický postup přípravy ke hře z not.

Čtení not by pro žáka nemělo znamenat pouhé přečtení správného názvu tónu v notové osnově, ale měl by si nejprve vytvořit zvukovou představu a poté zahrát konkrétní notovou značku na klaviatuře a rozeznat jeden konkrétní tón na klavíru. U žáka je třeba při hře z not „vybudovat a zafixovat pevnou vazbu, vedenou po ose notový zápis – zvuková představa – úhoz klávesy“.<sup>8</sup>

Další metodou rozvoje melodického citění žáka je intonace melodií v hraných skladbičkách. Žák zpívá melodickou linku a učitel ho doprovází, postupně se žák doprovází sám. Zpěv melodických linií je vhodný také při výuce polyfonní hry.

Postupným zlepšováním hry z not je možné přestoupit na hru z not bez předchozí sluchové znalosti skladeb a pěstovat u žáka pohotovost čtení not z listu. Dovednost pohotově číst noty z listu patří ke klíčovým kompetencím každého

<sup>7</sup> SEDLÁK, F. – VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*.

<sup>8</sup> TICHÁ, L. *Slyšet a myslet u klavíru*.

pianisty a dá se vybudovat pouze trpělivou dlouhodobou prací a praxí. U malých dětí je vhodné studovat hru z listu na skladbách, které mají větší notovou osnovu a přehledně zapsanou notový text. Celkově bych ráda prosadila v české klavírní literatuře pro děti, aby byly skladby tištěny do velké notové osnovy a postupně se zmenšovaly do současné podoby. Pro dítě je totiž mnohem jednodušší orientovat se ve větších vizuálních obrazech, než dešifrovat miniaturní notový text. Podle mého názoru i zkušeností právě minimální velikost not ve studovaných skladbičkách často u dětí vede k chybné interpretaci notového textu a to i ve vyšších ročnících ZUŠ. V tomto ohledu je velmi dobře řešena *Evropská klavírní škola* F. Emontse, v níž je sazba notového textu zpočátku velká, a postupně se zmenšuje až do velikosti, na kterou jsme v notách běžně zvyklí.

Rozvoj rytmického citění u dětí je pevně spojen s rozvojem citění melodického a nelze je v hudební praxi od sebe oddělit. Rytmické citění úzce souvisí s prožíváním melodie a frázováním. Prožívání rytmu je pro člověka přirozené a je mu vrozené. „Rytmické citění je hluboce zakotveno v lidské osobnosti přímo v její endothylní (instinktivní) vrstvě“<sup>9</sup>.

Hudební rytmus vychází z rytmu lidské řeči. Tak jako se v řeči střídají přízvučné a nepřízvučné slabiky, střídají se v hudbě přízvučné a nepřízvučné doby. Na zcela jednoduché větě může učitel žákovi vysvětlit, jak v hudbě fungují těžké a lehké doby, např. „Ko-či-čka spí“, kdy podtržené slabiky představují těžké doby. V počátečním stadiu vyučování se jeví jako optimální využívání rytmizovaných dětských říkadél. Učitel vede žáka nejprve k prožívání rytmizace řeči a přes správně zrytmizovanou řeč dále k rytmizaci říkadla na drobném melodickém útvaru na klavíru, např. na dvou tónech, které žák hraje oběma rukama jedním prstem. Při hře jedním prstem žák nesbalí zbytek ruky do pěstičky, ale ponechá ruku otevřenou. Rytmizovat s dítětem na klavíru může učitel i slova rozložená na jednotlivé slabiky. Dítě se učí poslouchat a odlišovat dlouhé a krátké slabiky a získává tím zkušenost s vnímáním rytmických hodnot not (materiály k výuce viz např. *Klavírní školíčka pro děti 4–7leté* nebo 1. díl *Nové klavírní školy* autorek Zdeny Janžurové a Milady

<sup>9</sup> SEDLÁK, F. – VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*.

Borové nebo již zmiňované *Klavírátky: Přípravný pracovní sešit*).

Další metodou sloužící pro rozvoj rytmického citění je otextování melodie studované skladby. Tato metoda je vhodná zejména, pokud žák necítí správně dlouhé hodnoty not a má sklon z nich „utíkat“. Pomocí slabik vymyšleného textu dokáže dítě jednoduše vycítit, jak dlouho má danou notu poslouchat. Otextování se doporučuje také při hře složitějších rytmických útvarů, které poté dávají rychle žákovi smysl, a ten je dokáže přesvědčivě reprodukovat. Učitel by měl vést žáka k přesné, nikoli přibližné, interpretaci jednoduchých i složitějších rytmických útvarů. Při otextování melodie je optimální, když obsah textu odpovídá alespoň zhruba hudební náplni skladby. Díky tomu bude učitel rozvíjet u žáků současně také jejich hudební představivost.

Při vnímání a prožívání rytmických hodnot not a pomlky je důležité, aby žák správně cítil poměr mezi jednotlivými rytmickými hodnotami. Nejjednodušší metodou je rozdělení rytmických hodnot pomocí slabik „tyty-tá-tájá“, kdy tyty symbolizuje dvě noty osminové, tá notu čtvrtovou a tájá notu půlovou. Nota celá pak může být rytmizována například jako tájá-dájá. S pomocí této metody žák dokáže velmi rychle rozpoznat grafické znázornění rytmických hodnot not a cítit správně poměr délky mezi nimi. Pro noty šestnáctinové je potom vhodné použít slovo složené ze čtyř krátkých slabik, které žák stihne na každý úder jedné doby říct celé, např. *ko-pre-ti-na* nebo *ru-ka-vi-ce*.

Žák by měl rytmus v hudbě v počátečním stadiu výuky prožívat celým svým tělem. Může pochodovat po třídě, rytmus vytleskávat hrou na „ozvěnu“, kdy učitel zatleská jednoduchý rytmický útvar a žák ho po něm opakuje, dirigovat skladby, které hraje učitel, nebo které jsou puštěny během hodiny z nahrávky, a zapojit tak do rytmického prožitku tělesný pohyb.

### Pohádkově snadné čtení not pro malé klavíristy

Problematice hry z not se věnuji ve svém eBooku *Pohádkově snadné čtení not pro malé klavíristy*<sup>10</sup>, který jsem vytvořila jako domácí pomůcku pro děti. Tento eBook se skládá z předmluvy pro rodiče a podrobného návodu, jak s ním

<sup>10</sup> eBook *Pohádkově snadné čtení not* lze objednat prostřednictvím webových stránek [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz) v sekci eBooky.

mají pracovat, a pracovních listů pro děti, které jsou vyvedeny černobíle ve formátu PDF a optimalizovány k tisku.

Ke čtení not přistupují velmi hravou formou. Celý notový systém je vnímán jako notové království a každá nota představuje jednu pohádkovou postavu nebo pohádkový předmět. Noty společně prožívají napínavý pohádkový příběh. Nejprve seznámím děti s notovou osnovou a s možnostmi zápisu not na linky a do mezer. Metoda čtení not, kterou jsem zde použila, je dočasné rozdělení čtení not nejprve v houslovém klíči, poté v basovém a na konci se oba klíče spojí a děti si procvičují čtení not v celém klavírním notovém systému. Jsem si vědoma toho, že moderní metodiky navrhuji řešení čtení not v obou notových systémech zároveň, avšak moje pedagogická praxe a zkušenosti mi potvrdily, že tuto metodu zvládá bezproblémově pouze malé procento nadaných dětí, pro většinu dětí je dočasné rozdělení čtení not v obou klíčovém, mají dostatek času všechny noty kvalitně poznat, zakreslit a poslouchat.

Výchozím tónem pro oba klíče je *c1*, které tvoří logický zrcadlový předěl mezi houslovým a basovým klíčem, a noty jsou čteny od *c1* nahoru a dolů. Nota *c1* je zároveň jedinou notou ležící na pomocné lince. Děti se učí číst noty v rozsahu celé notové osnovy *c1–g2* v houslovém klíči, a *c1–F* v klíči basovém. Jako záchytné body pro čtení not slouží kromě *c1* rovněž noty *g1* v houslovém klíči a *fv* basovém klíči.

Postupně děti seznámím se třemi směry, kudy se může ubírat melodie, s rytmickými hodnotami not, na které používám metodu *tyty-tá-tájá*, s pomlkami a označením taktů, dále se čtením předznamenání a grafickým zápisem klavírního úhozu legato a staccato. Děti se učí číst noty ve velké notové osnově, kam si je samy musí zakreslit. Materiál je doplněn omalovánkami a celou řadou akčních úkolů, které děti musí splnit, aby mohly pokračovat v pohádkovém příběhu. Každou notu si děti musí zahrát na klavíru a spojit se zvukovou představou. Po přečtení malé skupinky not vždy následuje skladbička s programním názvem, v níž si děti vyzkouší hrát z not v praxi. Všechny skladby jsou pečlivě opatřeny prstoklady. Protože se jedná o elektronický materiál, bylo možné natočit i audionahrávky, které se dají přehrát pomocí hypertextového odkazu v eBooku v prohlížeči na internetu. Díky poslechu nahrávek mohou doma děti s pomocí rodičů zkontrolovat, zda se jim podařilo

cvičení zahrát správně. Při interaktivní práci s eBookem děti získávají velké množství mnemotechnických pomůcek, díky nimž si čtení not postupně osvojují a upevňují. Pohádkové čtení not přináší dětem do hry na klavír radost, přirozenou zvědavost a zvyšuje jejich vnitřní motivaci naučit se hrát z not. Vnitřní motivace je klíčová pro úspěch jakýchkoli činností člověka.

#### Notová příloha k článku

K eBooku náleží několik bonusových materiálů, v nichž si děti procvičují teoretické hudební znalosti i praktické dovednosti hry z not. Již jsem výše psala, že pro dosažení požadované plynulosti při hře z not je potřeba trpělivá a dlouhodobá praxe. Proto je jedním z bonusových materiálů Čtení not pro každý den, který obsahuje 35 drobných skladbiček

pro získání praxe při hře z not. Na každý den v týdnu tak připadá pět skladeb, které jsou zapsané jak v klasické klavírní notové osnově, která má dva klíče, tak samostatně v houslovém či basovém klíči pro každou ruku zvlášť, jsou pečlivě opatřeny prstoklady a náleží k nim taktéž audionahrávky. Party v basovém klíči je třeba hrát levou rukou a party v houslovém klíči pravou rukou. □

#### Literatura

OPLIŠTILOVÁ, Iva – HANČILOVÁ, Zuzana. *Klavírhárky: přípravný pracovní sešit: [s pastelkami u klavíru]* [hudebnina]. 1. vyd. Praha: WinGra, 2003. 39 s. ISMN M-706526-00-3. SEDLÁK, František – VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2. SUCHÁNKOVÁ, Eva. *Pohádkově snadné čtení not pro malé klavíristy*. Dostupné z: <http://www.evasuchankova.cz/>

## SYSTEMATIKA HUDOBNEJ PEDAGOGIKY FRANTIŠKA SEDLÁKA – ZÁKLAD PRE VZNIK VEDECKEJ DISCIPLÍNY V ČESKOSLOVENSKU

Irena Medňanská

**Anotace:** Príspevok sa venuje osobnosti pedagóga, tvorcu vysokoškolských učebníc *Didaktika hudební výchovy I. a II. Františka Sedláka*. Prezentuje jeho štruktúru hudobnej pedagogiky v neustále sa obohacujúcom procese, reagujúcom na podnety spoločenského života, mediálnych prostriedkov a školskej hudobnej praxe. Sedlák vo svojej koncepcii hudobnej pedagogiky zobrazil komplexnosť hudobnej výchovy vedeckou reflexiou jej existencie v systematike hudobnej vedy.

Sedlákovo členenie hudobnej pedagogiky do jednotlivých vedeckých disciplín je odrazom výsledkov hudobnopedagogického výskumu do 70. rokov 20. storočia.

**Kľúčové slova:** František Sedlák, hudobná pedagogika, systém vedeckých disciplín, hudobnopedagogický výskum.

#### Hudobná pedagogika – vedecká disciplína v systematike hudobnej vedy

Pluralita poznatkov o hudbe spôsobila zvýšený záujem muzikológov o ich sumarizáciu do samostatnej vednej disciplíny hudobnej vedy.<sup>1</sup> Táto sa konštitovala na rozhraní 19. a 20. storočia a v priebehu 20. storočia nastala jej ďalšia diferenciacia do jednotlivých oblastí tvoriacich *systematiku hudobnej vedy*.

*Hudobná veda* predstavuje komplexnú niekoľkovrstvovú disciplínu, **jednotu** v pluralite, tak ako jej samotný objekt,

<sup>1</sup> Snahy o systemizáciu poznatkov o hudbe majú svoj začiatok v neskoréj antike v diele A. Quintiliana „*O hudbe*“ (ELSCHEK, O. *Hudobná veda súčasnosti: systematika, teória, vývin*, s. 17)

pohadkove-snadne-cteni-not/. Praha: Procházka světem klavíru, 2016. SUKUKI, Shinichi. *Suzuki Piano School*. Warner Bros Publications: USA, 1978. TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. Praha: Akademie múzických umění, 2009. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-151-3. VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika. 1, Elementární stadium výuky*. Jinočany: H&H, 1992.

#### Literatura

OPLIŠTILOVÁ, Iva – HANČILOVÁ, Zuzana. *Klavírhárky: přípravný pracovní sešit: [s pastelkami u klavíru]* [hudebnina]. 1. vyd. Praha: WinGra, 2003. 39 s. ISMN M-706526-00-3. SEDLÁK, František – VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2. SUCHÁNKOVÁ, Eva. *Pohádkově snadné čtení not pro malé klavíristy*. Dostupné z: <http://www.evasuchankova.cz/>

## SYSTEMATIKA HUDOBNEJ PEDAGOGIKY FRANTIŠKA SEDLÁKA – ZÁKLAD PRE VZNIK VEDECKEJ DISCIPLÍNY V ČESKOSLOVENSKU

Irena Medňanská

**Anotace:** Príspevok sa venuje osobnosti pedagóga, tvorcu vysokoškolských učebníc *Didaktika hudební výchovy I. a II. Františka Sedláka*. Prezentuje jeho štruktúru hudobnej pedagogiky v neustále sa obohacujúcom procese, reagujúcom na podnety spoločenského života, mediálnych prostriedkov a školskej hudobnej praxe. Sedlák vo svojej koncepcii hudobnej pedagogiky zobrazil komplexnosť hudobnej výchovy vedeckou reflexiou jej existencie v systematike hudobnej vedy.

Sedlákovo členenie hudobnej pedagogiky do jednotlivých vedeckých disciplín je odrazom výsledkov hudobnopedagogického výskumu do 70. rokov 20. storočia.

**Kľúčové slova:** František Sedlák, hudobná pedagogika, systém vedeckých disciplín, hudobnopedagogický výskum.

**hudba**, ktorá je z hľadiska historického neustále sa meniaci fenomén. Hudobná pedagogika<sup>2</sup> ako vedecká reflexia hudobnovýchovného a vzdelávacieho procesu patrí do komplexu disciplín hudobnej vedy, spravidla ako aplikovaná disciplína *pedagogiky a hudobnej vedy*.

Hudobná pedagogika vo svojej komplexnosti je reflexiou hudobnovýchovného procesu. Ciele a úlohy hudobnej pedagogiky vychádzajú z činnostnej hudobnej praxe, ktorá vo všetkých formách, inštitucionálnych štruktúrach, obsahových rôznorodostiach je **predmetom bádania hudobnej pedagogiky**. Hudobná pedagogika nachádza svoje miesto v európskom priestore od polovice 19. storočia v rôznych systémoch hudobnej vedy. V hudobnovednej praxi tvorila základ členenia všetkých snažení európskych muzikológov systematika Guida Adlera (1855–1941), ktorý ju rozčlenil do dvoch hlavných oblastí bádania: I. Historické disciplíny a II. Systematické disciplíny. V druhej skupine zahŕňa Adlerova systematika **Hudobnú pedagogiku a didaktiku**. Dôkazom, že

<sup>2</sup> V hudobnej edukácii sa stretávame s pluralitou pojmu „*Hudobná pedagogika*“. Okrem *hudobnej pedagogiky ako vednej disciplíny* sa stretávame s tým istým pojmom *Hudobná pedagogika* pre označenie študijného programu pre učiteľov ZUŠ, ktorý sa koncom 90. rokov realizoval na Univerzite Mateja Belu v Banskej Bystrici, ale aj predmet v rámci študijných programov Učiteľstvo hudobného umenia sa nazýva *Hudobná pedagogika*.

dodnes je vzorom systémového usporiadania hudobnej vedy, sú hudobnovedné štúdie súčasných nemeckých muzikológov<sup>3</sup>, ktorí vychádzajú z jeho členenia. Nadviazala na ňu aj česká hudobná veda, ktorá Adlerovu systematiku spoznala cez vlastnú aplikáciu počas jeho krátko pôsobenia v Prahe (1885–1889). Na rozhraní 19. a 20. storočia pôsobili v Čechách výrazní reprezentanti hudobnej vedy – Z. Nejedlý (1878–1962), J. Hutter (1894–1959), ktorí radia hudobnú pedagogiku vo svojich systematikách v rôznom hierarchickom postavení zväčša ako subdisciplínu. Systematika Vladimíra Helferta (1886–1945) už uvádza hudobnú pedagogiku ako rovnocennú disciplínu v systéme hudobnej vedy a v tomto trende pokračoval aj Helfertov žiak J. Racek (1905–1979) a tiež významný brniansky hudobný vedec J. Fukač (1936–2002).

Na Slovensku analyzoval vývoj hudobného myslenia významný muzikológ Jozef Kresánek (1913–1986), ktorého zaujímal umelecký zážitok, sociálna funkcia hudby ako dimenzie, s ktorými operuje hudobná pedagogika<sup>4</sup> a stavia na jeho definíciách.

Moderná a medzinárodne uznávaná systematika hudobnej vedy Oskára Elscheka (\*1931) prezentuje **hudobnú pedagogiku** ako „...*ucelený systém prenosu (odovzdávania a prijímania) hudobných hodnôt, princípov, techník, poznatkov a skúseností medzi jednotlivcami určitého spoločenstva, z jednej generácie na druhú, z jedného kultúrneho okruhu do druhého.*“<sup>5</sup>

#### Systematika hudobnej pedagogiky Františka Sedláka

Hudobná pedagogika ako vedecká disciplína reflektujúca zmeny v spoločnosti, výchove a vzdelávaní, kultúre a hudobnej tvorbe je vo svojej štruktúre vnútorne diferencovaná na obsahovo súvisiace disciplíny, ktoré tvoria **systematiku hudobnej pedagogiky**. V Československu sa hudobná pedagogika etablovala až v šesťdesiatych rokoch 20. storočia zásluhou českých kolegov *Františka Sedláka* (1916–2002), *Ivana Poledňáka*, (1931–2009),

<sup>3</sup> BIMBERG, G. – BIMBERG, S. *Musikwissenschaft und Musikpädagogik – Perspektiven für das 21. Jahrhundert*. Verlag „Blaue Eule/Bd. 33“, 1997, edičná rada Musikwissenschaft/Musikpädagogik.

<sup>4</sup> KRESÁNEK, J. *Hudba a člověk – hudobné myslenie, sociálna funkcia hudby, hudobná psychológia*, s. 12 a 23.

<sup>5</sup> ELSCHEK, O. *Hudobná veda súčasnosti: systematika, teória, vývin*, s. 320.

slovenského muzikológa *Ladislava Burlasa* (1927) a tiež nitrianskeho hudobného pedagóga *Jozefa Vereša* (1948).

**František Sedlák** (1916–2002) – pedagóg, psychológ, zbornajster, šéfredaktor časopisu *Estetická výchova* svojim vedecko teoretickým dielom položil základy hudobnej pedagogiky a najmä didaktiky, ktoré rozpracoval v učebniciach *Didaktika hudobní výchovy I. a II.* V početných prácach sa venoval zákonitostiam hudobného vývinu dieťaťa, hudobným schopnostiam a zručnostiam. Jeho vedecká spisba bola nasmerovaná na pedagogickú prax a jej reflexiu najmä v časopise *Estetická výchova*, či v edícii *Comenium musicum*.

František Sedlák predkladá hudobnú pedagogiku v systéme čiastkových disciplín reagujúcich na podnety spoločenského života, mediálnych prostriedkov a školskej hudobnej praxe v 60.–70. rokoch 20. storočia. Sedlákovi išlo o komplexný záber hudobnovýchovnej a vzdelávacej praxe do jednotlivých subdisciplín hudobnej pedagogiky.

Sedlákovo členenie hudobnej pedagogiky predstavuje:<sup>6</sup>

- Teória hudobnej pedagogiky:** *Vymedzenie základných metodologických problémov a koncepcie hudobnej pedagogiky ako vedeckého odboru. Postavenia hudobnej výchovy v rámci estetického výchovy.* Úlohy hudobnej výchovy, jej prostriedky a metódy pri výchove detí a dospelých v škole a mimo školu.
- Porovnávací hudobná pedagogika:** *Umožňuje poznať a porovnávať hudobnopedagogické úsilie a súčasný stav hudobnej výchovy v rôznych krajinách.*
- Dejiny hudobnej pedagogiky:** *Školská a mimoškolská hudobná výchova doma a v zahraničí, až po súčasný stav, so zvláštnym zreteľom k tým tendenciám, ktoré boli vtedy stredobodom pozornosti.*
- Experimentálna hudobná pedagogika:** *Otázky výskumu a rozboru vtedajšej situácie, vytýčenie ďalších perspektív.*
- Psychologické základy hudobnej pedagogiky:** *Otázky hudobnosti a jej vývinu, procesy pôsobenia hudby vo vedomí človeka, psychické procesy pri hudobnej tvorbe.*
- Hudobná didaktika:** *Teória hudobného vyučovania, ktorá skúma ciele a úlohy, metódy a formy vyučovania a vzájomného ovplyvňovania základných činiteľov vyučovania (učiteľ, žiak, učivo)*

<sup>6</sup> SEDLÁK, F. a kol. *Didaktika hudební výchovy na 2. stupni základní školy*, s. 28.

7. **Mimoškolská hudobná výchova:** v rodine, v mimoškolských inštitúciách a hudobná výchova dospelých.<sup>7</sup>

Sedlákova periodizácia vychádzala zo stavu, rozsahu a kvality hudobnej edukácie v 50. rokoch 20. storočia. Vytvorením systému vyššie uvedených disciplín sa položili základy pre existenciu vedeckého odboru v každom vývojovom období.

Evolučnosť, dynamickosť hudobnej edukácie je fenomén, ktorý je potrebné vnímať, rešpektovať, integrovať, ale zároveň aj inovovať systém disciplín hudobnej pedagogiky. Hudobná pedagogika je otvorený systém prístupný a absorbujúci zmeny, ktoré prichádzajú najmä z pedagogickej vedy, ale aj z iných vedných disciplín (psychológie a sociológie) a najmä z umenia.

V 2. polovici 20. storočia český muzikológ Ivan Poledňák (1931–2009) a tiež slovenský systematik hudobnej pedagogiky Ladislav Burlas (\*1927) vytvárajú systematiku s presnejšou diferenciáciou hudobnopedagogických problémov, ktoré si vynútili korekciu alebo vznik nových disciplín hudobnej pedagogiky<sup>8</sup>, ktoré sú postavené na aktuálnych výsledkoch hudobnopedagogického výskumu.

#### Záverom

Františkovi Sedlákovi patrí priekopnícke miesto, nakoľko vytvorením novodobej systematiky hudobnej pedagogiky v Československu položil základy vedeckého odboru *hudobná pedagogika a didaktika*. Tento tvoril aj vedeckú platformu doktorandského študijného programu *Teória vyučovania predmetov všeobecnovzdelávacej a odbornej povahy, špecializácia: Teória vyučovania hudobnej výchovy*<sup>9</sup>. František Sedlák ako školiteľ vychoval generáciu **českých a slovenských hudobných pedagógov s vedeckým titulom CSc., z ktorých mnohí ešte dnes pôsobia na katedrách hudby:** (napr. doc. Miloš

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>8</sup> V systematike Ivana Poledňáka v 80. rokoch majú hudobná pedagogika a hudobná didaktika samostatnú subdisciplínu, nazvanú ako aj všeobecná, čo znamená, že ide o problematiku na všeobecnovzdelávacej škole. Ladislav Burlas v polovici 90. rokov prehodnocuje terminológiu, a vytvára adekvátnejšiu, postavenú na zlučovaní pojmov napr. hudobná pedopsychológia, čo znamená oblasť hudobnej psychológie, ktorá prebieha „vzniká“ v pedagogickom procese.

<sup>9</sup> Na Slovensku končili poslední absolventi doktorandského štúdia v odbore *Teória vyučovania hudobnej výchovy v r. 2010*.



Kodejška, CSc., PedF UK, prof. Eva Langsteinová, CSc., emeritná prof., stále aktivní v různých vědeckých grémiích a tiež ako vyučujúca na doktorandskom štúdiu a na Doplnkovom pedagogickom štúdiu na AU v Banskej Bystrici.)

Realizáciou hudobnopedagogického výskumu ako splnením jedného z kritérií doktorandského štúdia sa vytvorila výskumná báza pre hlbšie overovanie konkrétnych problémov hudobnej edukácie a získanie relevantných výsledkov výskumu. Autorka tejto štúdie si uvedomila zásluhu Františka Sedláka na vytvorení a etablovaní **Hudobnej pedagogiky ako vedeckej disciplíny** najmä na kongresoch Európskej asociácie pre školskú hudobnú výchovu, alebo stretnutí hudobných pedagógov z krajín V4, kde mnohé krajiny „bojujú“ s uznaním hudobnej pedagogiky ako vedeckej disciplíny, čo sa následne prejavuje v absencii študijného doktorandského programu vo vlastnej krajine. Z krajín V4 sú to Maďarsko a Poľsko, ktoré využívajú k získaniu kvalifikácie 3. doktorandského stupňa práve **školiace pracoviská na Slovensku a v Českej republike**. □

### Literatura

BIMBERG, Guido – BIMBERG, Siegfried. *Musikwissenschaft und Musikpädagogik: Perspektiven für das 21. Jahrhundert*. Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule; Bd. 33. Essen: Die Blaue Eule, 1997. ISBN 9783892067399.  
BURLAS, Ladislav. *Hudba – komunikatívny dynamizmus*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1998. ISBN 80-88884-10-1.  
BURLAS, Ladislav. *Teória hudobnej pedagogiky*. Prešov, Prešovská univerzita v Prešove, 1997. ISBN 80-88885-06-X.  
ELSCHKEK, Oskár. *Hudobná veda súčasnosti: systematická, teória, vývin*. 1. vyd. Bratislava: Veda, 1984. 386 s.  
HELMS, Siegmund – SCHNEIDER, Reinhard – WEBER, Rudolf. *Neues Lexikon der Musikpädagogik. Personenteil*. Kassel: Gustav Bosse GmbH, 1994. ISBN 3-7649-2541-8.  
HOLAS, Milan. *Hudobní pedagogika*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Hudobní fakulta, 2004. Knižnice Metodického centra HAMU; 10. ISBN 80-7331-018-X.  
KRESÁNEK, Jozef. *Hudba a človek: hudobné myslenie, sociálna funkcia hudby, hudobná psychológia*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. 94 s. ISBN 80-88884-18-7.  
MEDŇANSKÁ, Irena. *Hudobnopedagogický výskum na Slovensku*. In *Dějiny hudobní výchovy: osobnosti, instituce, koncepce: sborník*

z konference Janáčkiana 1996, [Ostrava 23. a 24. 5. 1996]. Ostrava: Montanex, 1996, s. 197–207.  
Muzikologické studie; 5. ISBN 80-85780-72-0.  
MICHALSKI, Andrzej (ed.) 2015: *Ontologia pedagogiki muzyki: europejskie systemy edukacji muzyki*. Seria Pedagogika muzyki. Gdańsk: Wydawnictwo Athenae Gedanenses, 2015, s. 233–255. ISBN 978-83-64706-27-1.  
POLEDŇÁK, Ivan – Fukač, Jiří. *Úvod do studia hudobní vědy*. 2., přeprac. a dopl. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001. 260 s. ISBN 80-244-0285-8.  
POLEDŇÁK, Ivan a kol. *Hudobní věda: historie a teorie oboru, jeho světový a čes. vývoj: celost. vysokošk. učebnice pro stud. filozof. fakult univerzit, pedagog. fakult a AMU. Díl 2, Část 1, Disciplíny hudobní vědy*. 1. vyd. Praha: SPN, 1988. s. 351–642. Učebnice pro vys. školy.  
SEDLÁK, František – SIEBR, Rudolf. *Didaktika hudobní výchovy na prvním stupni základní školy: učebnice pro stud. pedagog. fakult*. 1. vyd. Praha: SPN, 1985. 311 s. Učebnice pro vys. školy.  
SEDLÁK, František a kol. *Didaktika hudobní výchovy na 2. stupni základní školy*. 1. vyd. Praha: SPN, 1979. 349, [1] s. Učebnice pro vys. školy.

## PODĚKOVÁNÍ VLADIMÍRU POŠOVI ZA JEHO PODÍL NA VZNIKU CYKLU „ADVENTNÍ KONCERTY ČESKÉ TELEVIZE“

Miloš Kodejška

**Anotace:** Článek je koncipován jako vzpomínka a poděkování českému a rakouskému hudobnímu pedagogovi Mgr. Vladimíru Pošovi za myšlenku realizace Adventních koncertů České televize. Je zde přiblížena počáteční spolupráce s Olgou Havlovou a Československou televizí a vyjádřen umělecký a morální význam televizních přenosů adventních koncertů.

**Klíčová slova:** Adventní koncerty, Česká televize, Vladimír Poš, Olga Havlová



Foto: soukromý archiv Miloše Kodejšky

Dobročinné Adventní koncerty České televize se od jejich prvního vysílání v roce 1991 staly nedílnou součástí předvánoční atmosféry. Dramaturgie jejich programů, kladoucí důraz na vysokou uměleckou kvalitu a charitativní poslání, si u veřejnosti získala značnou oblibu. Podle tiskových zpráv darovali občané a nejrůznější firmy na dobročinné účely koncertů více než 180 milionů korun, což je opravdu významná pomoc. Svědčí o tom, že lidé stále dokážou citlivě rozlišovat mezi hodnotami a užitečně pomáhat. Připomeňme, že na počátku každého činu stojí myšlenka a za ní konkrétní člověk. Aby se tak stalo, je potřebné

projevit velkou vůli a pracovitost, přemáhat překážky a někdy i nepochopení okolí.

S myšlenkou takto pořádaných adventních koncertů přišel významný český a rakouský pedagog Vladimír Poš, kterého čeští a slovenští hudobníci a učitelé dobře znají. Působil jako profesor na tehdejší Státní konzervatoři hudby v Praze, napsal proslulou učebnici pro konzervatoře *Nauka o hudobních formách* (1961), učebnici *Nová intonace, rytmus, sluchová analýza* (1998), stal se spoluautorem České Orffovy školy (s Iljou Hurníkem, Petrem Ebenem, Evou Kröschlovou), zakládal ediční řadu *Supraphonu Comenium musicum*, od roku 1967 působil v Československé společnosti

Mag.phil. Vladimír Poš  
Gartenau – St.Leonhard

25.4. 1990

Vážený pane,

děkuji Vám za Váš milý dopis i řadu nápadů, jak zesílit charitativní činnost zde. Obdobná akce, jako je rakouská "Licht ins Dunkel" by u nás rozhodně citově obohatila vánoční svátky a navíc by prospěla dobré věci. V minulých dnech byl mnou založen Výbor dobré vůle, společnost, jež by měla v tomto duchu pracovat. Budeme Vám tedy vděční, pokud byste nám obstaral informace o organizování "Licht ins Dunkel" v rakouské televizi, se kterými bychom se mohli obrátit na zdejší televizi a pokusili se tento projekt prosadit. Do Vaší květnové návštěvy už sice nemůžete žádný materiál sehnat, ale patrně tu budou i další příležitosti, kdy byste nás mohl o věci informovat (Výbor dobré vůle se schází vždy asi za 14 dní). Prosím, obraťte se ev. telefonicky na paní Olgu Stankovičovou 534551 až 9, l. 269, nebo na dr. Ivana Doudu, tel. 36 55 09 (domů) či 20 14 70 (do práce). Dr. Douda spolupracuje s Čs. televizí a je přitom členem našeho výboru. Byl by proto pro tento účel optimálním partnerem. Těšíme se na spolupráci s Vámi

Za Výbor dobré vůle

Olga Havlová  
Olga Havlová

Výbor dobré vůle, Box 240, 111 21 Praha 1

Foto: soukromý archiv Vladimíra Poše

pro hudobní výchovu, organizoval a moderoval stovky koncertů pro děti a mládež - mohli bychom ještě dlouho pokračovat ve výčtu jeho aktivit. Byly důležité pro rozvoj české a slovenské hudobní výchovy a kultury. Vladimír Poš žije od roku 1968 v Rakousku, kde více než třicet let pedagogicky působil na Orffově institutu v Salzburgu. Jeho kontakty s českými a slovenskými umělci a pedagogy jsou stále činnorodé.

Ve vzpomínkovém rozhovoru na období kolem roku 1990, kam spadá i vznik cyklu Adventních koncertů v České televizi, mi Vladimír Poš řekl:

„Konec roku 1989 byl velmi bohatý a vzrušující na společenské události. Došlo ke statisícovým demonstracím. V roce 1990 padla vláda a došlo k nastolení demokratického systému v duchu první republiky. Ve dne a v noci jsme seděli u rozhlasu a poslouchali s napětím, co se v naší vlastní děje. A tak se i stalo, že jsem

jednou v noci vyslechl naléhavé volání o finanční pomoc pro Jedličkův ústav v Praze. Šlo o dostavbu pavilonu v tomto areálu, na který nebylo dostatek finančních prostředků. Protože jsem měl už od dětství k této léčebně úzký vztah, nenechala mě ona noční výzva v klidu. Napadlo mě, že by bylo dobré inspirovat se dobročinným vánočním programem v Rakousku. Na výzvu Václava Havla o pomoc ze zahraničí jsem se odhodlal k činu.

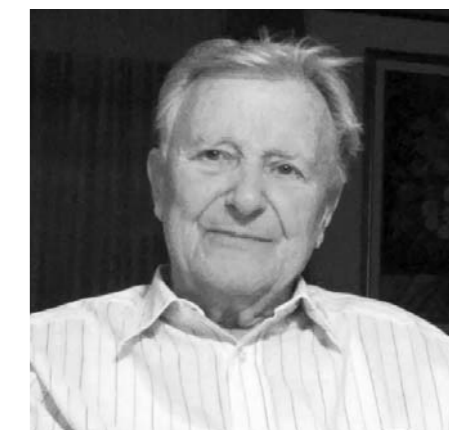
V únoru roku 1990 jsem napsal dopis Olze Havlové, v němž jsem jí vyličil, jak funguje dobročinný koncert v Rakousku a jaké přináší finanční úspěchy. Přitom jsem vyslovil přání, že bych uvítal, kdyby převzala nad touto událostí osobní patronát. Navrhoval jsem tehdy setkání s pracovníky televize a rozhlasu a v tomto smyslu napsal dopis tehdejšímu řediteli televize Jiřímu Kantůrkovi. Po jednání s pracovníkem televize Radimem Smetanou v dubnu 1990 jsem vyslovil tři přání: aby se s organizací začalo ihned, už na konci roku

1990, aby patronaci převzala Olga Havlová a abych byl chápán jako iniciátor projektu. Pan Radim Smetana uvítal spolupráci s rakouskou televizí i s tehdy vzniklým Výborem dobré vůle Olgy Havlové. Ještě dnes prožívám velkou radost z dopisu, ve kterém paní Olga Havlová onu patronaci přijala.

V roce 1990 uskutečnila Československá televize můj návrh v jednodušší formě, kdy se uskutečnilo několik vstupů do vysílání s atraktivními hosty ve studiu. Mezitím byl přípravou čtyř adventních koncertů v televizi pověřen režisér Jaromír Vašta, kterého jsem navštívil s někdejší pracovníci katedry hudobní výchovy Pedagogické fakulty UK paní PhDr. Olgou Kittnarovou. Ta po úspěšném vysílání prvního cyklu koncertů v listopadu 1991 napsala do deníku *Lidová demokracie* velmi zasvěcenou studii. Pan režisér Jaromír Vašta ode mě získal cenné inspirace. Jeho nápady měly umělecký ohlas a zapůsobily na posluchače tak, že se velmi pozitivně projevíly i na výši peněžních příspěvků. Ty do roku 2016 dosáhly přes 180 milionů korun.“

Adventní koncerty ČT jsou krásným připomenutím lidské solidarity. Na jejich počátku zazářila myšlenka Vladimíra Poše, který ji dokázal zrealizovat díky obětavé spolupráci s Výborem dobré vůle Olgy Havlové. Ačkoliv samotný nápad a jeho počáteční realizace náleží právě Vladimíru Pošovi, není jeho jméno v souvislosti s koncerty uváděno. Proto bych mu chtěl velmi poděkovat alespoň svým článkem.

Děk patří všem, kteří prostřednictvím krásné hudby přispívají k hodnotám lidské sounáležitosti a uměleckého zážitku. □



Vladimír Poš oslavil 8. února 2018 své 90. narozeniny. K tomuto významnému jubileu gratulujeme a do dalších let přejeme především pevné zdraví, neutuchající pracovní i životní elán a pohodu.

Redakce



## NOVÁ HUDEBNÍ POHÁDKA O FLÉTNIČKÁCH

BRATRYCH, Václav. *Flétničkovi – Kdo to tady bručí?* Praha: VáHa, 2017. 37 s. + 1 CD.

Kateřina Hurníková

Hudební pohádka je v současné době stále oblíbenějším žánrem. Využívají ji především učitelé základních a mateřských škol, protože umožňuje zábavnou formou rozvíjet v dětech jejich hudební schopnosti, dovednosti a celkové estetické citění. Vyhledávají ji však také rodiče, kteří pro své děti hledají nové pohádkové příběhy, při nichž si mohou i společně zazpívat. Dnešní trh nabízí velké množství takových produktů nejrůznějších typů a rozdílné estetické hodnoty. V současné nabídce vydavatelství nalezneme jak kvalitní audio a video nahrávky a texty, tak i méně zdařilé tituly. Hudební pohádka může mít řadu podob, textová složka může být různě akcentována, ale vždy by měla děti motivovat, hudebně je rozvíjet a obohacovat jejich poznání. Děti obvykle nejvíc osloví silný, poutavý příběh ve spojení s melodicky výraznými písněmi, které si mohou samy zazpívat.

Nejnovějším přírůstkem tohoto žánru je pohádková knížka s příloženým CD *Flétničkovi – Kdo to tady bručí?*, kterou

napsal Václav Bratrych. Jedná se o pokračování příběhu rodiny Flétničkových, kterou tvoří rodiče Altinka a Basík spolu s dětmi Soprinkou a Tenůrkem. První díl, jenž vyšel před sedmi lety, pojednával o putování holčičky Soprinky za ztracenou písničkou, druhý díl je příběhem malého Tenůrka, který se společně se svým tatínkem Basíkem vydává do hor navštívit kamarády medvědy. I ti mají svá hudební jména – Fagůtek a Tubíček.

Podívejme se na celou publikaci z hlediska výše naznačených cílů, které má hudební pohádka splňovat. Poznávací složka zde představuje seznámení s hudebními nástroji, které jsou prezentovány jak výtvarně, tak zvukově, prostřednictvím sólových vstupů v instrumentálním doprovodu písní. Složka literární a hudební je úzce propojena, příběh je zasazen do prostředí dítěti blízkému (zvířátka, rodina), nechýbí ani výchovný prvek. Hudba celý text dotváří, ale působí též samostatně v rámci jednotlivých písní s instrumentálními

sóly. Všechny pět písní má nápaditou a výraznou melodiku, jsou rozmanité z hlediska tempa, taktu i celkového charakteru. Instrumentace je barevná a nebývale bohatá. Ke každé písni je zvolen jiný nástrojový doprovod, který vychází z jejího textu a celkového vyznění. Posлуhač tak nahlédne do světa hudebních nástrojů a různorodých zvukových barev (consort zobcových fléten, spojení cembala s bicími nástroji nebo s tubou, zvonkohry se smyčci nebo dechy). Píseň „Slyšíš ten basový tón“ je založena na představování jednotlivých nástrojů (kontrabasová zobcová flétna, fagot, tuba, zvony, kontrabas, tympány), děti se seznámí s názvem nástroje a hned vzápětí i s jeho zvukem v podobě krátkého jednotaktového sóla, zároveň mohou sledovat jeho vyobrazení v knize. I když některé z písní mohou být pro děti poněkud náročnější z hlediska rozsahu či polohy, většinu z nich lze s dětmi zpívat ať už během poslechu audio nahrávky nebo samostatně podle příloženého zpěvníčku.

Je třeba ocenit i interpretační úroveň. Roli vypravěče skvěle ztvárnil Jiří Lábus, o hudební nahrávku (4 zpěváci a 16 instrumentalistů) se zasloužili muzikanti z řad orchestrálních hráčů a pedagogů konzervatoří a AMU, hudební režisér Jaroslav Krček a zvukový režisér Karel Soukeník. Přitažlivosti publikace jistě napomohly i osobité ilustrace a grafická úprava Jitky Petrové.

Hudební pohádka Václava Bratrycha navazuje na dnes již klasické hudební pohádky skladatelů 20. století, kteří se zároveň věnovali i tvorbě pro děti. Snaží se oslovit současného dětského posluchače a nabídnout estetický prožitek ze zábavného příběhu s kvalitní výtvarnou a hudební složkou.

□



BRATRYCH, Václav. *Flétničkovi – Kdo to tady bručí?* Praha: VáHa, 2017. 37 s. + 1 CD. ISBN 978-80-904733-2-4.

## HUDEBNÍ VÝCHOVA – OBSAH 25. ROČNÍKU, 2017

### Původní vědecké statě a výzkumné zprávy

Balcárková, E. Hudební preference žáků druhého stupně základních škol	3/4
Coufalová, G. Reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v hudební publicistice německy mluvících zemí v 70. letech 20. století – 1. část	3/7
Coufalová, G. Reflexe projektů zaměřených na komponování dětí v hudební publicistice německy mluvících zemí v 70. letech 20. století – 2. část	4/7
Dytrtová, K. Tonalita a atonalita – způsob nastávání	2/4
Pecháček, S. Tvorba Jiřího Laburdy pro dětské sbory	2/7
Pejřimovská, J. Vybrané myšlenky Františka Sedláka provazující oblast hudební pedagogiky a systémové muzikoterapie	1/7
Stratílková, M. Hudební analýza – fenomenologický návod?	4/4
Ševčíková, V. – Schwarz, J. Film jako prostředek popularizace hudby – 1. část. Film v kontextu popularizace hudby	1/13
Ševčíková, V. – Schwarz, J. Film jako prostředek popularizace hudby – 2. část.	
Synergický marketing filmu jako významný prvek hudebně popularizačního potenciálu filmu	2/10
Ševčíková, V. – Schwarz, J. Film jako prostředek popularizace hudby – 3. část. Vymezení a typologie hudebního filmu	3/10
Ševčíková, V. – Schwarz, J. Film jako prostředek popularizace hudby – 4. část.	
Filmový dokument o hudbě a hudebních osobnostech	4/10
Tichý, V. Učit hudební teorii	1/4

### Původní didaktické studie

Jenčková, E. Formativní vliv hudebně pohybových paralel v hudební a osobnostním rozvoji žáků – 1. část	2/15
Jenčková, E. Formativní vliv hudebně pohybových paralel v hudební a osobnostním rozvoji žáků – 2. část	3/15
Novotný, V. Metodika práce s kytarovým orchestrem	1/17
Suchánková, E. Příprava na čtení not u malých klavíristů	4/15

### Přehledové články a studie

Červený, J. Postižený člověk ve společnosti – speciální, nebo inkluzivní školství?	1/19
Kodejška, M. Poděkování Vladimíru Pošovi za jeho podíl na vzniku Adventních koncertů České televize	4/20
Medňanská, I. Systematika hudobnej pedagogiky Františka Sedláka – základ pre vznik vedeckej disciplíny v Československu	4/18

### Jubilea, zprávy, recenze, stálé rubriky

Bělohávková, P. Z hudebních výročí (leden – březen 2017)	1/24
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (duben – červen 2017)	2/22
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (červenec – září 2017)	3/23
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (říjen – prosinec 2017)	4/23
Bláha, J. Recenze – KLJUNIC, Bojana. Hudební didaktická interpretace na modelu Beethovenových klavírních sonát	2/22
Doušová, E. Luboš Sluka a „česká klavírní moderna“	2/19
Dunovská, J. Koncerty pro žáky a studenty – inspirace	2/20
Hurníková, K. Nová hudební pohádka o flétničkách	4/22
Krušínská, M. – Bošelová, M. Centrum etnografie a umenia pri PF KU v Ružomberku: priestor pre spojenie minulosti a súčasnosti	3/18
Malykhina, I. V. O hudbě anglicky – Technical a pedagogical possibilities of the Disklavier	1/25
Nečasová, J. Letošní jubilant – klavírista Tomáš Višek propaguje skladby Jaroslava Ježka	3/20
Pecháček, S. O hudbě anglicky – Buildings for Music	2/24
Pecháček, S. O hudbě anglicky – Non-harmony Notes	3/35
Pecháček, S. O hudbě anglicky – History of Music – Bohemia	4/24
Redakce: Významná ocenění udělená hudebním pedagogům	1/21
Stříteská, L. Nová publikace o české sborové tvorbě 2. poloviny 20. století	3/22

### Notové a obrazové přílohy

Bláha, J. Obrazová příloha k cyklu Hudba a obraz	1/E–H
Hanzlík, J. Jak se Honza učil latinsky – 1. část	1/A–D + I–L
Hanzlík, J. Jak se Honza učil latinsky – 2. část	2/A–H
Hanzlík, J. Jak se Honza učil latinsky – 3. část	3/A–H
Suchánková, E. Čtení not pro každý den	4/A–P

### Abstracts

Abstracts č. 1/25	1/3
Abstracts č. 2/25	2/3
Abstracts č. 3/25	3/3
Abstracts č. 4/25	4/??

### Obálka

Bláha, J. Několik poznámek k cyklu Hudba a obraz, roč. 2017; Vrcholné baroko IV., Christopher Wren a Henry Purcell	1/2. s. obálky
Bláha, J. Vrcholné baroko V.	
Michael Leopold Willmann a Dietrich Buxtehude	2/2. s. obálky
Bláha, J. Vývojové tendence pozdního baroka	3/2. s. obálky
Bláha, J. Pozdní baroko I.	
Giovanni Battista Tiepolo a Antonio Vivaldi	4/2. s. obálky

## Z HUDEBNÍCH VÝROČÍ (ŘÍJEN–PROSINEC 2017)

Petra Bělohlávková

6. 10. – Paul Badura-Skoda, 90. výročí narození rakouského klavíristy a muzikologa (1927)

17. 10. – Johann Nepomuk Hummel, 180. výročí úmrtí rakouského skladatele a klavíristy (1778–1837)

22. 10. – Tadeáš Salva, 80. výročí narození slovenského skladatele, výtvarníka a pedagoga (1937–1995)

23. 10. – Stanislav Jiránek, 150. výročí narození českého sbormistra, pedagoga a metodika (1867–1934); Jindřich Jindřich, 50. výročí úmrtí českého folkloristy, etnografa, sbormistra, skladatele a pedagoga (1876–1967)

24. 10. – Ferdinand Küchler, 80. výročí úmrtí německého houslisty, pedagoga a skladatele (1867–1937; 14. 7. – 150. výročí narození)

27. 10. – Antonín Apt, 130. výročí úmrtí českého sbormistra a dirigenta (1815–1887)

\*\*\*

4. 11. – Felix Mendelssohn-Bartholdy, 170. výročí úmrtí německého skladatele (1809–1847)

9. 11. – František Maxián, 110. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1907–1971)

11. 11. – Alois Ručka, 150. výročí narození českého folkloristy, skladatele a pedagoga (1867–1940)

## O HUDBĚ ANGLICKY – HISTORY OF MUSIC – BOHEMIA

Stanislav Pecháček

The country now called Czechoslovakia, embracing former Bohemia, Slovakia and Moravia, was the most *deserving* in Europe of a supreme musical genius. Burney in the 1770's *marveled* at the teaching of music in all Bohemia village schools and at the making and playing of violins in poor homes. Gluck's ancestry was Czech but in him and other eighteenth-century composers it is difficult to recognize national characteristics. The music of Stamitz, Reicha, Wanhal,

13. 11. – František Spilka, 140. výročí narození českého sbormistra, skladatele a pedagoga (1877–1960)

15. 11. – Christoph Willibald Gluck, 230. výročí úmrtí německého skladatele (1714–1787); Daniel Barenboim, 75. výročí narození argentinsko-izraelského dirigenta a klavíristy (1942)

16. 11. – Jiří Kolář, 85. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1932)

23. 11. – Jiří Stivín, 75. výročí narození českého jazzového multiinstrumentalisty (1942)

24. 11. – Fritz Spindler, 200. výročí narození německého skladatele a klavíristy (1817–1905)

25. 11. – Franz Xaver Gruber, 230. výročí narození rakouského varhaníka a skladatele (1787–1863); Bohuslav Zahradník, 30. výročí úmrtí českého klarinetisty (1947–1987; 23. 6. – 70. výročí narození)

29. 11. – Gaetano Donizetti, 220. výročí narození italského operního skladatele (1797–1848); Ivan Kurz, 70. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1947)

30. 11. – Semjon Majevič Byčkov, 65. výročí narození ruského dirigenta a pedagoga (1952)

\*\*\*

Dussek and others is as Europeanized as the spelling of their names. *Distinctively* Czech music came to general notice only during the nineteenth century when the Bohemians, like the Italians, were *offended* at Austrian rule, *taxation* to maintain foreign armies, Metternich's police and censorship, and the use of German as the official language. Yet since the Czech language did not match classical rhythms there was no considerable composer of Czech opera before Bedřich Smetana

5. 12. – Francesco Geminiani, 330. výročí narození italského skladatele a houslisty (1687–1762)

9. 12. – Joshua Bell, 50. výročí narození amerického houslisty (1967)

13. 12. – Josef Čapka–Drahlovský, 170. výročí narození českého varhaníka, folkloristy, skladatele a pedagoga (1847–1926)

14. 12. – Jana Palkovská, 65. výročí narození české klavíristky a pedagožky (1952)

18. 12. – Antonio Stradivari, 280. výročí úmrtí italského houslaře (1644–1737);

Samuil Mojsjevič Majkapar, 150. výročí narození ruského skladatele, klavíristy a pedagoga (1867–1938); Marek Eben, 60. výročí narození českého herce, hudebníka a moderátora (1957)

19. 12. – Charles Dancla, 200. výročí narození francouzského houslisty, skladatele a pedagoga (1817–1907)

20. 12. – Vítězslav Drápal, 80. výročí narození českého flétnisty a pedagoga (1937)

26. 12. – Jiří Kout, 80. výročí narození českého dirigenta (1937); Miloš Kodejška, 65. výročí narození českého hudebního pedagoga (1952)

28. 12. – Maurice Ravel, 80. výročí úmrtí francouzského skladatele a klavíristy (1875–1937)

(1824–84), young pianist and violinist who was *befriended* by Liszt, *secured* a conductorship in Sweden (Gothenburg) and returned to a politically stormy Prague in 1861, deliberately identifying his compositions with patriotic subjects.

His comic operas, *The Bartered Bride* (1866), *The Kiss* (1876) and *The Secret* (1878), were *tumultuously* received and are still popular in Prague although only the first has become an international favorite. Their original political excitement

is unnecessary to *commend* colorful *peasant* costumes, spirited polkas and furians, bright *scoring* and a rich fund of characteristic melody. The intensity of national feeling between 1848 and the end of the century may be judged, however, by the fanatical accusation that Smetana's serious operas *Dalibor* and *Libussa* were '*tainted* with Wagnerism'.

Between 1874 and 1879 Smetana composed the six symphonic poems called *My Country*. It is a pity that only the second (*Vltava*) and fourth (*From Bohemia's Field and Forests*) are widely known, and that deafness followed by nervous breakdown prevented Smetana from increasing his contribution to the concert repertoire.

Seven operas and three symphonies by the patriotic Zdenek Fibich (1850–1900) are cultivated in Prague, but most Europeans seem to regard Antonin Dvořak (1841–1904) as Smetana's successor. Are they justified in doing so? It must be admitted that Dvořak was more of the folk than Smetana. Poverty almost drove him into taking up the family business of local *innkeeping* and butchery, but he persisted in making a *meager livelihood* as a viola player. During his thirties both his heart and his purse rose, for his settings of folk verses and the first album of his Slavonic Dances were unexpectedly popular; then Brahms, who had a *contempt* for most young composers, admired what Dvořak sent and secured for him not only the patronage of his publisher, Simrock, but also a government grant. Brahms's friendship was lasting and enthusiastic, but the *mutual* admiration increases our *reluctance* to call Dvořak Smetana's successor. The best of Dvořak is not found in Czech operas, settings of Moravian poets, or works based upon Czech dances, but in symphonies and chamber works that were acceptably traditional yet sufficiently different from their German *counterparts* to be though brilliantly original. (...) Again, a cello concerto with a large orchestra is notoriously difficult to compose, but how easily Dvořak seems to *surmount* the task, and with what *eloquence*! Yet Dvořak must have had more than a musical personality for he was brilliantly successful as Director of the New York Conservatoire from 1892 until in 1895 home-sickness *hastened* his resignation. His influence on American musicians was considerable. We shall not add to the pages which discuss the titles *New World Symphony* and *American*

Quartet beyond observing that Dvořak denied using any New World folk music, and that there is much *consanguinity* between some types of folk expression. One has heard Krishna hymns in Bengal that could be passed off as English carols. Even when paying direct tribute to his own country's music, Dvořak invented *afresh* from what he had absorbed. A series of '*dumky*' gave his op. 97 the name *Dumky Trio*. No collection has exposed his direct borrowing of a single *dumka* or *furiant*, yet his *recourse* to their shapes, especially in *scherzo*, can be mistaken for the *requisitioning* of authentic folk music. He wrote nine symphonies, beginning with one called *The Bells of Zlonice* in 1865, but only the last five are acknowledged as representing his mature personality. Remembering that Schubert died young, remembering also Schubert's songs and not pretending that Dvořak was his equal, we may cautiously regard Dvořak as a Czech Schubert. Dvořak's *Requiem* and *Te Deum*, like Schubert's last *Masses*, show *grandeur* as well as lyrical loveliness; in the works commissioned for Birmingham Festivals (*Stabat Mater* and *The Spectre's Bride*) the traditional and the characteristic are found side by side as in minor works by Schubert; and Rusalka *outshines* Schubert's *Rosamunde* as a romantic fairy opera.

Smetana's true successor was Leoš Janaček (1854–1928), a *fiery* soul within a home-loving and *reclusive* exterior. Consequently his genius was not recognized outside his native land until after his death. Despite performances of the *Sinfonietta* and the *Glagolithic Mass* we hardly knew Janaček until, during the 1950s, *Katya Kabanova*, *Jenufa* and the over-praised *The Cunning Little Vixen* began to enter the operatic repertoire. These masterpieces, like the works of two other Czech composers, Novak and Suk, belong to the twentieth century, but Janaček was greatly beloved at home long before 1900 because, like Kodaly and Bartok in Hungary, he was deeply interested not merely in native folk music but also in the music-making of *humble* folk. The wealth of fine music which he provided for the many male-voice choirs of Czechoslovakia makes most of our own part-songs and cantatas seem like *tame* academic exercises. Janaček thought *incongruous* the alliance of traditional harmony with the *abrupt* and energetic melody required to reflect the cadence of native speech. We should not judge

Janaček's expressionism entirely from the *jaggedly* asymmetrical phrases and stark harmonies of operas which deal with *savage* jealousy and *vengeance*, for he is less *violent* in his instrumental works (such as the *Sinfonietta* and *Taras Bulba*) than in the *Glagolithic Mass*.

### Vocabulary

deserving	zasluhující si
marvel	žasnout, obdivovat se
distinctive	typický, osobitý
offended	dotčený, pohoršený, uražený
taxation	zdanění, uvalení daně
befriend	spřátelit se, pomáhat
secured	zajištěný, zabezpečený
tumultuous	hlučný, bouřlivý
commend	vyzdvihnout, pochválit
peasant	rolník, venkovan
scoring	instrumentace
tainted	nakažený
innkeeping	provozování hospody
meager	ubohý, nedostačující
livelihood	živobytí
contempt	opovržení, pohrdání
mutual	vzájemný, oboustranný
reluctance	neochota, nechuť, zdráhání se
counterpart	protějšek
surmount	překonat, zdolat
eloquence	výmluvnost, přesvědčivost
hasten	urychlit, uspišit
consanguinity	pokrevnství, příbuznost
afresh	znovu, od začátku
recourse	východisko, uchýlení se k
requisitioning	rekvizice, zabrání
grandeur	majestátnost, vznešenost
outshine	zastínit, být jasně lepší
fiery	ohnivý, plamenný
reclusive	samotářský
humble	prostý, obyčejný
tame	krotký, ochočený
incongruous	nehodící se, neslučitelný
abrupt	náhlý, nečekaný
jagged	rozeklaný
savage	divoký, surový, brutální
vengeance	pomsta, odplata
violent	dramatický, agresivní

□

HUTCHINGS, A. J. B. *The Enlightenment and the Revolution*. In *The Pelican History of Music*, ed. by A. Robertson and D. Stevens. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England, 1973.



ISSN 1210-3683

MK ČR E 6248

65 Kč

