

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

1/2018

HUDEBNÍ VÝCHOVA



HUDEBNÍ VÝCHOVA

ročník 26/2018/číslo 1



časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

/Řídí redakční rada/

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

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

Vedoucí redaktorka: PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D.
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 260Kč plus poštovné a balné, jednotlivý výtisk 65Kč + 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

Adresa redakce:
Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta – vydavatelství, M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1
web: <http://khv.pedf.cuni.cz>

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

/Obsah/

PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY

- Miloš Hons:** Česká hudební teorie v kritických názorech Karla Janečka (Ke 115. výročí narození vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie) **5**
Stanislav Pecháček: Tvorba Jindřicha Felda pro dětské sbory **12**

PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY

- Paulína Haragová:** Slovenský skladateľ Jozef Podprocký a jeho tvorba pre akordeón. Pedagogicko-interpretáčna analýza vybraných inštruktívnych skladieb **15**

PŘEHLEDOVÉ ČLÁNKY A STUDIE

- Jaroslav Bláha:** Několik poznámek k cyklu Hudba a obraz, ročník 2018 **19**

NOTOVÁ PŘÍLOHA

Jozef Podprocký: Jedna druhej...

METODICKÉ NÁMĚTY A INSPIRACE

- Jiřina Jiříčková:** Pojd'te s námi na výlet **22**

JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY

- Petra Bělohávková:** Významná ocenění udělená hudebním pedagogům **26**
Vartan Agopian: A Methodological Analysis of "The European Piano Method" (volumes 1, 2, and 3) by Fritz Emonts – z cyklu O hudbě anglicky **28**
Petra Bělohávková: Z hudebních výročí (leden–březen 2018) **31**
Jarmila Šiřická: Recenze – Ondřej Ruml: NAHUBU (CD) **32**



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA je vydáván
za finanční spoluúčasti NCHF

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).

/From the content/

The introductory study by Miloš Hons called *The Czech Music Theory in Critical Opinions by Karel Janeček* devoted to the 115th birth anniversary of the leading personality of the Czech modern music theory contains internal reviews of significant publications by the Czech theorists of the 2nd half of the 20th century. His critical opinions might be used still today as valid criteria for professional texts, whether a textbook or scientific work.

In his article *The Work by Jindřich Feld for Children*, Stanislav Pecháček provides us with a clear overview of Jindřich Feld's life destinies and his work for children choirs, including a brief music characteristics and the level of difficulty.

The article by Paulína Haragová called *The Slovak Composer Jozef Podprocký and His Work for the Accordion* brings, except for the information about the composer and overview of his work, the pedagogical-interpretational analysis of the chosen pieces of instructive character. In the note supplement of this issue, we will find the author's cycle of polyphony arrangements of Slovak folk songs for accordion, or rather piano or organs.

From this issue on, the readers will find, except for the original didactic studies, a new section with didactic articles serving as particular inspirations for the lessons of music education. The section will start with the article by Jiřina Jiříčková *Let's Go on a Trip With Us* which contains several examples of particular music-educational situations which are suitable for the lessons of music education at the first grade of elementary schools.

Portraits of music educators who received this year's 1st and 2nd degree Medals can be found in the article *Eminent Award for Music Teachers*.

Jarmila Siříčná offers the review of the Ondřej Ruml's CD with a slightly controversial title *Nahubu*.

The section *About Music in English* comprises the articles by Vartan Agopjan. The first of them is called *A Methodological Analysis of "The European Piano Method" (volumes 1, 2, and 3) by Fritz Emonts*.

/Aus Dem Inhalt/

Die Einführungsstudie von Miloš Hons *Tschechische Musiktheorie in kritischen Auffassungen von Karel Janeček* ist dem 115. Jahrestag der Geburt der führenden Persönlichkeit der modernen tschechischen Musiktheorie gewidmet. Die Studie enthält interne Rezensionen tschechischer Theoretiker der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die kritischen Ansichten von Janeček können immer noch als gültige Kriterien für einen fachlichen Text dienen, sei es in Form eines Lehrbuchs, oder einer wissenschaftlichen Arbeit.

In dem Artikel *Das Schaffen von Jindřich Feld für Kinderchöre* von Stanislav Pecháček, werden dem Leser das Lebensschicksal von Jindřich Feld und sein Schaffen für Kinderchöre übersichtlich vorgestellt. Eine kurze musikalische Charakteristik und Schwierigkeitsgrad dürfen im Artikel nicht fehlen.

Der Beitrag von Paulína Haragová *Der slowakische Komponist Jozef Podprocký und sein Schaffen für das Akkordeon* bring Informationen nicht nur über den Komponisten und die Zusammenfassung seiner Arbeit, sondern auch eine pädagogisch-interpretative Analyse der ausgewählten instruktiven Kompositionen. In dem Musiknotenanhang finden wir einen Zyklus der polyphonen Adaptation der slowakischen Volkslieder für das Akkordeon, bzw. Klavier oder Orgel.

Angefangen mit dieser Zeitschriftennummer werden die Leser außer den ursprünglichen didaktischen Studien auch eine neue Rubrik finden, die didaktische Beiträge behalten wird, die als konkrete Inspiration für den Musikunterricht gedacht sind. Als erster wird in dieser Rubrik, der Beitrag von Jiřina Jiříčková *Kommt mit uns auf eine Reise* präsentiert. Dieser Beitrag enthält eine Reihe von Beispielen für spezifische musikalische Erziehungssituationen, die für den Musikunterricht in der Grundschule bestimmt sind.

Porträts von Musikpädagogen, die in diesem Jahr die Medaillen des 1. und 2. Grades erhalten haben, finden wir im Artikel *Bedeutende Anerkennung für Musiklehrer*.

Jarmila Siříčná bietet ihre Rezension der CD von Ondřej Ruml, mit einem eher kontroversen Namen *Nahubu*, an.

Die Rubrik *Englisch über die Musik* bietet einige Artikel von Vartan Agopjan an. Der erste trägt den Namen *A Methodological Analysis of "The European Piano Method" (volumes 1, 2 and 3) by Fritz Emonts*.

/Editorial/

Vážení čtenáři, otevíráte letošní první 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.

Úvodní studie Miloše Honse *Česká hudební teorie v kritických názorech Karla Janečka*, věnovaná 115. výročí narození vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie, přibližuje Janečkovy interní posudky na významné publikace českých teoretiků 2. pol. 20. století. Janečkovy kritické názory mohou dodnes sloužit jako nadčasová a stále platná kritéria odborného textu, ať má podobu učebnice nebo vědeckého spisu.

Životní osudy Jindřicha Felda připomíná a jeho tvorbu pro dětské pěvecké sbory ve svém příspěvku sumarizuje Stanislav Pecháček. Součástí textu je i stručná hudební charakteristika a stupeň obtížnosti jednotlivých skladeb.

Studie Paulíny Haragové *Slovenský skladateľ Jozef Podprocký a jeho tvorba pre akordeón* přináší kromě informací o skladateli a přehledu jeho tvorby také pedagogicko-interpretaci analýzu vybraných skladeb instruktivního charakteru, jež jsou součástí cyklu polyfonních úprav slovenských lidových písní pro akordeon, resp. klavír nebo varhany s názvem *Jedna druhej*. Celý cyklus je k dispozici ve formě notové přílohy tohoto čísla časopisu.

Nově vzniklá rubrika s názvem *Metodické náměty a inspirace* bude čtenářům nabízet tematické příklady

konkrétních hudebněvýchovných námětů a situací využitelných ve výuce hudební výchovy na prvním, druhém i třetím stupni škol. Rubriku zahájí příspěvek Jiřiny Jiříčkové *Pojďte s námi na výlet*, který obsahuje řadu příkladů konkrétních hudebněvýchovných situací, které jsou určeny do hodin hudební výchovy na I. stupni ZŠ.

Příspěvek Významná ocenění udělaná hudebním pedagogům přibližuje portréty hudebních pedagogů, kterým byla v letošním roce u příležitosti Dne učitelů udělena Medaile MŠMT 1. a 2. stupně za dlouholetou vynikající pedagogickou činnost.

Recenzi na CD Ondřeje Rumla *Nahubu* nabídne Jarmila Siříčná. Tradiční rubriku *O hudbě anglicky* v tomto ročníku vyplní články Vartana Agopjana. První z nich nese název *A Methodological Analysis of "The European Piano Method" (volumes 1, 2, and 3)* by Fritz Emonts.

Příští číslo časopisu nabídne mj. článek Lenky Minaříkové a Dany Novotné *Komunikace v tvůrčím procesu jako prostředek mezigenerační spolupráce v různých sociálních prostředích*. Autorky v něm přibližují stejnojmenný projekt, který byl realizován studenty oboru Učitelství I. st. ZŠ a MŠ Pedagogické fakulty UJEP v Ústí nad Labem s cílem podpořit mezioborovou komunikaci v rovině umělecké s přesahem do sféry sociální. S průběhem a výsledky letošní *Hudební olympiády* nás seznámí Jiřina Jiříčková. Ani v příštím čísle nebudou chybět didaktické inspirace a novinky ze světa hudební výchovy.

Vše dobré přeje Petra Bělohlávková

/Abstracts/

HONS, M. Czech Music Theory in Critical View by Karel Janeček

Abstract: In the estate of Karel Janeček, were saved internal reviews of important theoretical publications of Czech theorists of the second half of the last century. As a professor at the Prague Conservatory and the Academy of Performing Arts, he was a respected personality of Czech music theory. His critical views can still serve as valid criteria for a scholarly text, whether it be in the form of a textbook or a scientific file.

Keywords: music theory, scientific writings, criteria of scientific text

Prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D., Institute of Music Theory, Music and Dance Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague; Department of Music Education, Faculty of Education, J. E. Purkyně University in Ústí nad Labem, e-mail: milos.hons@hamu.cz

PECHÁČEK, S. Compositions of Jindřich Feld for Children's Chorus

Abstract: The text informs about life of Czech composer Jindřich Feld (1925-2007) and brings a survey of his compositions for children's choruses. The pieces are organized in chronological order and besides the basic factual data (the origin, author of verses, titles of individual parts, edition) describes their musical characteristic and interpretative difficulty.

Keywords: Jindřich Feld, choral compositions, children's choruses

prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D., Department of Music Education, Faculty of Education, Charles University, e-mail: pechacek.stanislav@seznam.cz

HARAGOVÁ, P. Slovak composer Jozef Podprocký and his Work for Accordion. Pedagogical-interpretational analysis of the Chosen Instructive Compositions

Abstract: East-slovak composer Jozef Podprocký belongs to the composers who quiet fast discovered sound and interpretational options of the accordion, and in their work they used it in many compositions. Jozef Podprocký composed apart of technically difficult concert compositions also a few works of instructive character dedicated to the learners at primary musical schools. This contribution brings a short summary on Jozef Podprocký and his works for accordion and pedagogical-interpretational analysis of the chosen instructive works.

Keywords: Accordion, Instructive literature, Jozef Podprocký, Pedagogical-interpretational analysis

Mgr. Paulína Haragová, Department of Music, Faculty of Education, Constantine the Philosopher University in Nitra, e-mail: paulinaharagova@gmail

JIRIČKOVÁ, J. Come with us for a trip

Abstract: The didactic text contains examples of specific musical education situations, which are intended for the music lessons at elementary school. These musical activities encourage children to have an active approach to music, motivate them to find different solutions, to express themselves with movement and cooperate in music situations. It is possible and appropriate to repeat or further extend the musical activities offered.

Keywords: rhythmical polyphony, elementary creativity, cheering on the song, pantomime elements, group collaboration, musical movement, rhymes, singing of songs, playing according to score, analysis of melodic graphic record, work with a small piano piece, playing of melody and harmony, comprehensive music education at elementary school

PhDr. Jiřina Jiřičková, Ph.D., Department of Music Education, Faculty of Education, Charles University, e-mail: jirina.jirickova@volny.cz

Miloš Hons

Česká hudební teorie v kritických názorech Karla Janečka

Ke 115. výročí narození vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie

/Anotace/

V pozůstalosti Karla Janečka se zachovaly interní posudky na významné publikace českých teoretiků druhé poloviny minulého století. Jako profesor Pražské konzervatoře a Akademie múzických umění byl respektovanou osobností české hudební teorie. Jeho kritické názory mohou dodnes posloužit jako platná kritéria odborného textu, ať má podobu učebnice nebo vědeckého spisu.¹

/Klíčová slova/

hudební teorie, vědecký spis, kritéria odborného textu

Karel Janeček (1903-1974) jako respektovaná osobnost hudební teorie byl od konce druhé světové války až do posledních let života žádán mnohými institucemi o posouzení spisů a odborné kvalifikace hudebních vědců, pedagogů a publicistů. V některých případech šlo o posudky na vydávané publikace, ale v jeho pozůstalosti převažují kritické úvahy, které souvisely s konkurzy na pedagogické místo na vysokoškolských katedrách a s dizertačními, habilitačními a rigorózními pracemi. Z těchto dochovaných materiálů lze, mimo jiné, poodhalit i jeho postoje k představitelům starší i mladší generace české hudebně teoretické scény druhé poloviny minulého století. Význam těchto nepublikovaných posudků interního charakteru však netkví jen v povaze historického dokumentu. Představuje fundované a stále aktuální poučení o principech a kritériích odborného textu, ať má podobu učebnice nebo vědeckého spisu. Janeček se v první řadě se zajímal o to, komu je spis určen a má-li charakter vědeckého či didaktického textu; následoval rozbor obsahu práce a odhalení metodologického východiska autora; poté se zabýval kvalitou výkladu tématu z pohledu teoretické systematiky a použité odborné terminologie; v závěru zhodnotil stylistickou a jazykovou úroveň práce a případně její prospěšnost pro hudební praxi. V tom byl

důsledným a nekompromisním kritikem a svými spisy vzorem až do dnešních dnů. Komplexní soudy i detailní postřehy jsou inspirativní zejména pro mladé autory bakalářských, magisterských a dizertačních prací, ale poučení naleznou i renomovaní pedagogové a vědci.

Renomé skvělého teoretika a analytika si Janeček budoval již jako student mistrovské školy pražské konzervatoře, kdy začal publikovat první články. Ve třicátých letech se jako autor uznávaných teoretických textů, publikovaných především v časopisu Tempo, zařadil mezi přední české hudební teoretiky a analytiku. Není tedy divu, že byl po druhé světové válce jako profesor pražské konzervatoře a posléze profesor hudební teorie na Hudební fakultě AMU v Praze žádán o odborná posouzení spisů a výsledků činnosti hudebních vědců, skladatelů a publicistů. Otevřeně kritizoval texty, které se mu jevily jako pouhé kompilace, a naopak dokázal ocenit teoretickou invenci i u osobností, k nimž měl odborné i osobní výhrady. U dochovaných posudků je nutno ocenit názorovou přímost, neboť většina z nich se týkala jeho blízkých kolegů z konzervatoře a dalších institucí. Šlo mu vždy o věcný a odborný pohled a nikde nenalezneme prázdnotu zideologizovaných soudů a frází.

¹ Článek je velmi zkrácenou verzí studie z připravované monografie o Karlu Janečkovi.

Učebnice a pedagogické spisy (Šín, Modr, Pícha, Hůla)

První kritické projevy byly spojeny s osobností a teoretickými pracemi **Otakara Šína**. Poté, co jej blíže poznával jako kolegu na pražské konzervatoři, pronikal do Šínova teoreticko-pedagogického odkazu a vyznal se z obdivu k němu v drobné knížce¹, kterou napsal a vydal v roce 1944 rok po Šínově smrti. Ale již v roce 1936, kdy působil jako učitel na městské hudební škole v Plzni, Janeček uveřejnil stručnou recenzi² Šínovy knihy o kontrapunktu.³ Knihu ocenil jako dlouho chybějící spis, který vyřešil problém se zastaralou knihou F. Z. Skuherského a soukromými překlady německých spisů. Podle Janečka zavrhl Šín tradiční školometská pravidla a vytvořil učebnici bez teoretické přítěže. Jako empirik a praktik vyzdvihl do popředí pedagogickou účelnost knihy, a proto ji vybavil množstvím notových příkladů. Látka byla jasně rozvržena tak, aby každý mohl pochopit technické problémy kontrapunktu v duchu dobového požadavku *věcnosti*. Základním metodologickým východiskem učebnice byl slohový vývoj polyfonní hudby. Charakteristika čtyř slohů (do počátku 15. století, vokální-palestrinovský, instrumentální-bachovský, moderní) byla odvozena z typických znaků kontrapunktických technik. Janeček si Šínových prací velmi vážil a co se týče teorie kontrapunktu, očekával, že autor bude v této tematice pokračovat a vydá navazující spis o moderním kontrapunktu. Tomu však zabránilo náhlé Šínovo úmrtí v roce 1943. Podrobnější analýze podrobil Janeček učebnici harmonie.⁴ Její originalitu spatřoval již v samotném přístupu k problematice akordů a jejich spojování – v úzkém vztahu harmonické složky

1 JANEČEK, Karel. *Otakar Šín*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1944. 63 s.

2 JANEČEK, Karel. *Kontrapunkt Otakara Šína*. Nová doba, Plzeň 1936, 3. listopadu, s. 5.

3 ŠÍN, Otakar. *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze*. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1936.

4 ŠÍN, Otakar. *Úplná nauka o harmonii: na základě melodie a rytmu*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942.

s melodií, s metroritmikou a formově stavební stránkou skladby. Šín založil systematiku akordů na tzv. kombinacím principu, k čemuž domyslel systém značek. Rozšířil rameauovský systém tří harmonických funkcí (tónika – subdominanta – dominanta) o akord lydický a frygický, čímž do harmonie zahrnul celou chromatiku. Těmito dvěma objevy položil základy pro systematiku moderní harmonie. Koncept i metodologicky myslela Šínova kniha spíše na adepty skladby než na běžné muzikanty. V tomto smyslu můžeme mezi oběma zakladateli české moderní hudební teorie vést paralelu; také většina velkých Janečkových spisů vyžadovala hlubší znalosti a samostatný tvůrčí přístup ke zvládnutí látky.

Po smrti Otakara Šína zůstala nedokončená jeho učebnice všeobecné hudební nauky. Janeček, spolu s Františkem Bartošem, se ujal dokončení spisu, což byl popud k tomu, aby pohlížel na podobně didaktické spisy velmi kriticky; zvláště posuzoval originalitu a invenci autora. Již v roce 1944 vydal **Antonín Modr** *Nauku o harmonii v otázkách a odpovědích* a v roce 1957 předložil k recenzi další spis s názvem *Příprava k praktickému studiu nauky o harmonii a melodii*.⁵ Janeček tyto spisy pokládal za pouhé kompilace, neboť nepřinášely „samostatné pojetí látky“. Závažnost nedostatků jej přinutila k obecnější úvaze o podstatě a smyslu odborné práce. Ta musí být především věcně správná (do všech podrobností) a účelná. Věcnou správnost může zaručit jenom vědecký základ, účelnost a jasné vědomí cíle. Zásadní problém podobných spisů spočíval v povrchní úrovni. Vznikala nekritickým a mechanickým přejímáním poznatků, které se obvykle v průběhu textu protikladně vylučovaly a způsobovaly nejasnosti a zmatek v mysli čtenářů. Kritice podrobil každou kapitolu a shrnul ty nejpodstatnější: Autor nerozlišoval mezi pojmy *stupnice, tónina, tónový*

5 Posudek na Modrovo publikaci *Příprava k praktickému studiu nauky o harmonii a melodii* si od Janečka vyžádala komise Svazu čs. skladatelů. V žádosti o posudek bylo omylem uvedeno jméno František Modr.

systém. Stupnici jednou definoval jako *stupňovitou výplň oktávového intervalu*, na jiném místě jako *stupňovitou řadu tónů, jejichž vzájemné vzdálenosti jsou u každého druhu pevně stanoveny*. Výklad o intervalech znejasnilo rozdělení na intervaly výškové a časové (!). Matoucí pojem časového intervalu byl v následujících příkladech ztotožněn s pomlkou v taktu. Také definice akordu odrážela formulační zmatek – akordem v hudbě je nazýváno *tónové seskupení* více nežli dvou tónů různé výše, jejichž vzájemný poměr je přesně vymezen. Nepřehlednost dále stupňovalo dělení trojzvuků na: (a) v rozpětí kvinty, (b) v rozpětí sexty, čímž byly odděleny základní tvary od obrátů a docházelo k míšení druhů a tvarů. Totéž se týkalo i čtyřzvuků, a proto autor musel pro každý tvar vymýšlet složitý název (např. zvětšený sextakord ze zmenšeného kvintakordu). V systematice akordů čtenář musel pochopit 12 druhů trojzvuků, 24 druhů čtyřzvuků, 14 druhů pětízvuků (!). Bezúčelně působilo i netradiční pojmenování tónů trojzvuku: prima = kořen akordu, tercie = jádro akordu, kvinta = vrchol akordu. Hledání neologismů pokračovalo v názvech jednotlivých stupňů – *tonika, supertonika, supermedianta, subdominanta, dominanta, submedianta, subsemiton* – a také v názvech stupnic – *poloměkká* (harmonická moll), *tvrdě měkká* (melodická moll) atd. V závěrečném resumé Janeček jasně vyjádřil zásadní nesouhlas s takto koncipovaným didaktickým spisem: práce nestála na základech, jež by bylo možné označit jako vědecké. Nadměrná horlivost v hromadění pochybných poznatků se jevila ve zbytečném a nepřehledném názvosloví. Text vykazoval množství metodologických chyb v předjímání neprobrané látky a příslušné terminologii. Z pohledu účelu spisu, tzn. komu byl určen a jaký měl smysl, autor zbytečně nakupil množství pochybného vědění, které uvádělo začátečníka do zmatku, způsobilo nezájem o studium a nelichotivou představu o hudební teorii.

V roce 1949 předložil **František Pícha** k publikování knihu s názvem *Stručná a přehledná harmonie*.⁶ Píchova učebnice byla repetitorium již probrané látky a měla funkci doplňkového spisu podobně jako již dříve vydaný spis Antonína Modra. Také v Píchově práci nalézal Janeček mnoho nedostatků a zkritizoval zejména terminologickou nedůslednost a metodologickou nepromyšlenost. Harmonické značky a termíny byly vysvětlovány až v pozdějších kapitolách, autor vnášel do textu pojmy jako *převedení akordu, průtah, spodní septima*, aniž bylo světleno, o co jde. Podobně nebyl vysvětlen pojem neapolského sextakordu a značka N⁶ nepřesně byly definovány melodické tóny jako tóny ozdobné, které nepatří do akordu. Toto tvrzení se vzápětí dostalo do rozporu s definicí následného akordického tónu, který do akordu náleží. Nepřesnosti se týkaly i definice frygického a lydického akordu – podle autora je frygický kvintakord tvrdý, a proto patří především durové tónině a lydický je měkký, a proto náleží hlavně tónině mollové. Historická skutečnost tomu však neodpovídala. Autor také smíchal dohromady otázku harmonicky a melodicky dokonalého závěru, který posuzoval jen podle harmonické polohy tóniky. Také u tohoto spisu Janeček navrhl důkladnou revizi celého textu.

V roce 1955 Janeček posuzoval *Nauku o harmonii*⁷ svého někdejšího kolegy na pražské konzervatoři **Zdeňka Hůly**. Posouzení se týkalo první metodické části spisu koncipovaného jako zevrubná učebnice pro studenty konzervatoři a obsahuje rovněž cenné úvahy o podobě a stylu odborného textu. Podle Janečka se hudebně teoretický výzkum ubíral třemi směry, jimž odpovídaly specifické

6 PÍCHA, František. *Stručná a přehledná harmonie*. Praha: Melantrich, 1949.

Posudek na Píchovu knihu si od Janečka vyžádalo Ministerstvo školství, věd a umění. Současně psal posudek i Zdeněk Hůla.

7 HŮLA, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

Posudek, který se týká prvního dílu Hůlovy učebnice (*I. Metodika*), si od Janečka vyžádala komise Svazu čs. skladatelů.

koncepte a typy výkladu – vědecký (teoretický) spis, pedagogická aplikace a historické (vývojové) sledování teoretických názorů. V pedagogickém textu není hlavním kritériem novost myšlenek, ale metodologická úroveň – kritik v tomto případě posuzuje základní otázku, čím je spis lepší než starší učebnice. Dokonce ani do té doby nejlepší učebnice harmonie Otakara Šína zcela nesplňovala podle něj všechna zmíněná kritéria a Hůlovu knihu v některých aspektech kladl nad ni. Problémem všech učebnic je možnost dvojího metodického postupu: první tzv. pedagogický sleduje látku od jevů jednodušších ke složitějším, druhý tzv. systematický sleduje jednotlivé kategorie jevů. V případě Hůlovy učebnice harmonie Janeček oceňoval pečlivost, formulační jasnost a systematickou přehlednost práce. Autor se ve svém výkladu snažil o určitý kompromis, tzn. příklady harmonických spojů reprezentovaly první typ a systematika troj- až sedmízvuků zastupovala typ druhý. Od Šína převzal kombinacím systém značek a názvosloví, ale tímto mechanickým převzetím poznamenal úroveň knihy. Značení akordů, které lpělo pouze na jednoznačném funkčním výkladu, pokládal Janeček v souvislosti s novou tvorbou za anachronismus. Moderní hudba přinášela značné uvolňování funkční vázanosti a to Hůlovi ušlo. Kladem učebnice byla snaha o větší propojení výkladu s praxí, tj. s příklady ze živé tvorby. Závěrečný kladný názor obsahoval i zajímavou věcnou poznámku týkající se rozsahu knihy: autoři učebnic by měli dbát na stručnost a zhuštěnost výkladu tak, aby neodrazoval svou šíří a mnohomluvností.

Moderní hudebně teoretické spisy (Hradecký, Dušek, Kohoutek, Risinger)

Emil Hradecký patřil do okruhu Janečkových blízkých kolegů profesorů pražské konzervatoře. Vážil si jej jako vzdělaného historika, teoretika a hluboce věřícího katolíka. V pozůstalosti se zachovaly tři posudky a již v prvním

z nich z roku 1962⁸ Janeček vyzdvihl knihu *Úvod do studia tonální harmonie*⁹ jako cenný spis, v němž se autoru podařilo podat ucelený obraz vývoje evropského harmonického myšlení až do nové doby. V posudku z roku 1963¹⁰ označil Hradeckého jako jednoho z nejinteligentnějších a nejschopnějších profesorů konzervatoře a opět připomněl vynikající úroveň zmíněného spisu. Třetí posudek z roku 1967¹¹ se zabýval Hradeckého teoretickou tvorbou v širším zamyšlení. Kvalitu jeho prací ovlivňovala přísná autokritičnost a formulační pečlivost; projevila se tu vlastní skladatelská praxe a také vzdělání v oblasti historie, které mu umožnilo dávat problematiku do širších souvislostí a zamezovalo zabředávání do planého teoretizování.

Reprezentativní spis *Úvod do studia tonální harmonie* názorně demonstroval autorovu všestrannost a šíři zájmů. Z teoretického výkladu bylo od počátku patrné, že usiloval o pravdivé a objektivní vystižení faktu a nečinil tak „zbuďdarma pro krásu slov“. Velmi ostražitě přistupoval k názorům druhých, které si vždy ověřoval a to pokud možno vícekrát a z mnohých stran a mnohými metodami. U knihy takového historického záběru bylo jasné, že všechny názory nemohly vzniknout na základě přímého poznání. Autor se musel spokojit i s informacemi z druhé ruky: „*Je víc než přirozené, že opatrná výzkumná práce, je-li trvale kriticky profiltrována, nedává plody načechrané, nýbrž spíše menší, neokázalé.*“¹²

8 Posudek si vyžádal Městský dům osvěty v Praze v souvislosti s Hradeckého činností na Lidové konzervatoři.

9 HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha, 1960; 2., dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1972.

Posudek souvisel s udělením titulu kandidáta věd a umění (CSc.) Emilu Hradeckému.

10 Posudek si od Janečka vyžádalo Hudební oddělení Národního muzea, kde Hradecký získal místo odborníka na dějiny hudby.

11 Posudek souvisel s udělením titulu kandidáta věd a umění (CSc.) Emilu Hradeckému.

12 Viz Oponentský posudek o vědecké činnosti PhDr. Emila Hradeckého ze dne 12. ledna 1967. Strojepis v pozůstalosti Karla Janečka uložený

Podle Janečka česká hudební teorie takových kvalitních prací měla jen málo. Žádná část knihy nefigurovala jako vedlejší, doplňková a všem byla věnována stejná vědecká pozornost. Všeobecný ohlas práce vycházel z faktu jednotného a vyhraněného stanoviska autora; ze sumy dosud dosažených poznatků v kritické revizi. Povšechná znalost vývoje harmonie utvořila metodologický systém, který zkoumal všechny vývojové detaily, ale současně se v něm čtenář dobře orientoval. Podobnou kvalitou se vyznačovaly i práce Hugo Riemanna, které však už nemohly postihnout moderní vývoj od impresionistů dále.

Bohumil Dušek byl v letech 1962-1963 Janečkovým vědeckým aspirantem. Jako školitel mohl sledovat vývoj teoretických názorů svého žáka, a posudky na jeho spisy jdou proto do mnoha souvislostí a detailů. V celkovém obraze viděl Duška jako velmi pracovitého, svědomitého a sečtělého badatele, a proto již po roce aspirantury doporučil jeho dizertační spis *Harmonický polarismus* k obhajobě. V roce 1965 podrobil kritické analýze tuto Duškovu zásadní práci¹³ i předchozí studii s názvem *Dějiny české a slovenské odborné literatury o harmonii*¹⁴. Z obou rozsáhlých posudků vysvítá snaha ocenit autorovu vědeckou systematictíčnost a velký historický záběr, ale také i nedůvěra ke spekulativnosti celé koncepce. Dušek svou práci vnášel do české hudební teorie netradiční protikladné pojmání harmonie, ovlivněné názory některých německých teoretiků. Problém tzv. *harmonického monismu a dualismu* pokládal Janeček za zásadní pro celou vě-

deckou harmonii a práci chápal jako prozatímní stadium odrážející momentální autorovo stanovisko a současně očekával další kritický posun v názorech. O tomto prozatímním stadiu ostatně svědčil citát z Duškovy práce, vyjadřující se k reflexi harmonického polarismu: „[...] je to úkol dosti obtížný, neboť [...] není mezi našimi ani zahraničními teoretiky jednotného názoru.“¹⁵ Prozatímní slabiny polarismu spatřoval Janeček v těchto hlediscích:

(A) Polarismus spadal do širšího okruhu harmonického dualismu a v žádném případě nebylo možno o něm uvažovat jako o syntéze protikladných směrů monismu a dualismu.

(B) Chybný postoj se týkal také otázky ladění a ustáleného tónového systému, který polaristé ve svém výkladu neúnosně komplikovali v rozporu s živou hudební praxí. Šlo například o tvrzení, že melodické postupy by měly být odvozovány z řady pythagorejských kvint, zatímco postupům harmonickým by odpovídalo tzv. přirozené ladění. Mnohé názory tak měly spekulativní charakter, který vedl autora k pseudoproblémům vyjádřeným otázkou, jak by probíhal vývoj harmonie, kdyby nevzniklo temperované ladění? Některé úvahy v textu se pohybovaly na úrovni nevědeckých, esejistických úvah – např. tvrzení, že chromatika nevznikla pozvolna, ale zrodila se náhle a mezníkem bylo jediné dílo Tristan a Isolde Richarda Wagnera. Názorová nejasnost vyústila i k tvrzením, která v jistém smyslu potírala existenci harmonického dualismu a polarismu: „Uznáme-li mollovou konsonanci za psychologickou inverzi konsonance durové, objeví se nám polární vztah mezi tvrdým a měkkým trojzvukem ve zcela jiném světle [...] durový kvintakord je hodnotou danou objektivně [...] mollový kvintakord je jeho subjektivním transponovaným obrazem.“¹⁶

¹⁵ Viz Posudek o habilitační práci Bohumila Duška *Harmonický polarismus* ze dne 24. května 1965, strana 3. Strojopis v pozůstalosti Karla Janečka uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, sign. 631.

¹⁶ Tamtéž, s. 4.

Do kategorie sporných názorů patřila i tvrzení, že durové hodnoty chápeme jako projevy aktivity a hodnoty mollové odpovídají pocitům opačným, z čehož měla vznikat nerovnocennost mezi dur a moll.

Dušкова snaha obhájit polarismus jako promyšlenou hudebně teoretickou koncepci jej vedla k početnému přejímání termínů z fyziky. Podle Janečka však není možno všechny významy aplikovat úplně a doslova, neboť musí vést k výsledkům stojícím v rozporu s praxí.

Při analýzách autor připouštěl dvojí funkční či tóninový výklad – v takovém případě byla buď jedna z aplikací nesprávná, nebo byly nesprávné obě. Skladatelé sice počítají s nejednoznačností a různým funkčním působením a v klasické hudbě je mnoho míst, pro něž neexistuje jedno analytické vysvětlení. V nové koncepci však teoretik musí jasně vyjádřit svůj postoj. V závěrečném resumé Janeček z celé práce vyzdvihl především její úvodní historickou část. Zde autor projevilschopnost kritické analýzy veškeré dostupné domácí i zahraniční literatury, schopnost samostatného výzkumu a promyšlení problémů, které při psaní vyvstávaly. Po jazykové a stylistické stránce práce splňovala přísná kritéria, neboť autor projevilschopnost věcného a jasného vyjádření.

Druhý posudek z roku 1966 se týkal čtvrté části Duškovy spisu *Dějiny československé hudebně teoretické literatury*¹⁷, pojednávající o problematice hudebních forem. Toto téma se Janečka velmi dotýkalo, neboť jeho kniha o hudebních formách z roku 1955 byla pro Duška jasným východiskem a předmětem četných konfrontací a úvah. Z osobního kontaktu Janeček znal předchozí části práce zabývající se dějinami nauky o harmonii a kontrapunktu v české hudební teorii. Tím dostal spis kompletní podobu, jejíž přínos spočíval zejména ve zhodnocení vývoje těchto základních hudebně teoretických nauk. Dušek prostudoval vše, co bylo kdy v české

¹⁷ Posudek si od Janečka vyžádal Český hudební fond v souvislosti s chystaným vydáním spisu. K publikování však nedošlo.

a slovenské teorii publikováno, a také vše konfrontoval s nejvýznamnější literaturou zahraniční. Jeho spis měl tvořit důležitý pramen poznání založený na kritickém a odborném výkladu a současně měl bojovat proti povrchní popularizaci nedostatečně kvalifikovaných publikací. Zevrubné kritické připomínky Janeček rozdělil do dvou bloků.

První obsahoval soupis podružných a věcných chyb, které bylo třeba v textu opravit. Týkaly se nepřesné informace o K. B. Jirákově a jeho nástupu do pražského rozhlasu nebo informace o původu Janečkova otce, který byl Čech. Mezi věcné chyby Janeček zařadil i názor na vývoj nauky o hudebních formách, zahrnující i jeho knihu z poloviny padesátých let. Tehdejší situaci Janeček, na rozdíl od Duška, charakterizoval jako období stagnace a nikoli prudký rozvoj: „*Tento náhle vzrostlý zájem o bádání v oboru hudebních forem byl přirozeně způsoben rozvojem marxistické estetiky, k němuž u nás došlo po únorovém vítězství.*“¹⁸

Zásadně se postavil proti stylu podobných ideologických proklamací v odborném textu a tento postoj vyjadřoval i v posudcích v dobách tuhého politického nátlaku.

Druhý blok poznámek obsahoval výhrady zásadnějšího charakteru, které by měl autor zvážit před publikováním textu. Pojednání o dějinách hudebních forem představovalo v Duškově práci průkopnický čin. Autor nemohl navázat na předchůdce, a proto jednotlivé kapitoly měly charakter řady jednotlivých recenzí obsahujících věci důležité i podružné. Podle Janečka by práce mohla podávat plastičtější obraz vývoje, kdyby jednotliví autoři byli představeni nejen jako spisovatelé, ale celistvě jako osobnosti, například vztah Karla Steckera k symfonické básni a programní hudbě plynul spíše z celkové konzervativní

¹⁸ Viz Posudek o knize Bohumila Duška *Dějiny československé hudebně teoretické literatury* ze dne 10. června 1966, s. 2. Strojopis v pozůstalosti Karla Janečka uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, sign. 631.

orientace, než z úvah objektivně uvažujícího vědce. Autor by měl při hodnocení spisů více osvětlit okolnosti jejich vzniku, povahu motivací a podnětů, příčiny úspěchů či neúspěchů atp. Například všechny nedostatky v knize K. B. Jiráka neplynuly jen z důvodů názorových, estetických, uměleckých a metodologických. Důvodem byla skutečnost, že knihu psal na počátku své pedagogické činnosti bez odborné přípravy a učitelské zkušenosti. Jirák učitelskou dráhu brzy opustil, a nemohlo tak dojít k pozdější úpravě textu, jako tomu bylo například u prací O. Šína. Za problematické označil Janeček názory o „navazování“ autorů na předchůdce, konkrétně tvrzení, že Emil Hlobil ve své učebnici forem navázal na knihu Janečka a ruského teoretika Sposobina. Podle Janečka lze o navazování mluvit jen tehdy, jde-li o vědomé přejímání názorů, výkladů, formulací, o vědomé přitakání a souhlas. Vztah ke Sposobinovi proto nevnímal jako navazování, třebaže z jeho knihy přeložil pro svou potřebu několik kapitol.

Také názor o zaostávání systematiky hudebních forem v meziválečném období byl zkrácený. Zůstávala „v dílnách“ a přenášela se z učitele na žáka přímo. Pro okruh méně tvořivých hudebníků vystačilo pouhé ústní podání a příklad mistra. Ale při studiu skladby se předpokládalo vyšší nadání a schopnosti žáků, než pouhé slepování kontrapunktů a dešifrování generálbasů. Janeček zásadním způsobem opravil některá autorova důležitá tvrzení: ve vokálním projevu *nebyla* forma dána jen samotnou povahou textu [...] instrumentální hudba *neprodělávala* do konce 18. století embryonální stadium. [...] *nebyl* to teprve vyspělý klasicismus, v němž začaly formy nabývat pevnějších obrysů.

Dušková práce obsahovala také přetrvávající problém ve vymezení pojmů *motiv* a *téma*. Slovo *téma* je používáno v různých významech a není možno odvolávat se pouze na povahu a rozměr některých fugových témat. Jako subjekt fugy se může uplatnit jak téma, tak i motiv a pro tyto situace se nabízejí vhodnější

pojmy jako *článek*, *fráze*, *stopa*, *věta*, *perioda* atd. Rozhodující je rozdíl v kvalitě daného útvaru (významný – nevýznamný), což někteří autoři nebrali v úvahu.

Práce moravských kolegů Janeček posuzoval jen ojediněle. V posudku z roku 1964 se vyjádřil ke knize *Novodobé skladební teorie západoevropské hudby Ctirada Kohoutka*. Ocenil rozhled, inteligenci a vyjadřovací schopnosti autora, ale současně zdůraznil nekritický postoj k pramenům. Ten se projevil zejména v povšechném vyličení vývoje skladebných technik západoevropské hudby. Publikaci Janeček zařadil k typu informativních příruček, které v dobovém kontextu zaplnily mezeru v odborné literatuře. Kohoutek se nepokoušel o uspořádání kompozičních metod z historického ani věcného hlediska. Vedle sebe tak byly řazeny kapitoly o Hindemithovi a jeho hudbě založené na objektivně působícím zvukovém účinku a nezkráceném vnímání, nebo kapitola o Messiaenovi a jeho spekulativní metodě s požadavky symboliky a analogií (například mezi harmonií a rytmem). Z logických důvodů malého časového odstupu se autorovi nepodařilo odkrýt řád ve vývoji kompozičního myšlení. To by byl cíl syntetického díla a takřka celoživotního úsilí. Podstatnou slabinou práce byla i absence autorových kritických poznámek a výhrad: „*Je to škoda. Právě v oblasti hudební teorie vládne houževnatě mylný názor, že každý teoretik a málem i každý skladatel může hlásat své vlastní učení, ať již je v souladu s reálnými znaky materiálu, s pevně doloženými zákonitostmi atd., či nikoli.*“¹⁹

Závěrečný odstavec se věnuje vztahu Karla Janečka ke **Karlu Risingerovi**. Oba zanechali v dějinách české hudební teorie druhé poloviny minulého století nejvýraznější stopu a jejich práce se v mnoha směrech doplňovaly a překrývaly. Janečkovy posudky o Risingerovi a naopak měly povahu polemik o aktuálních

¹⁹ Viz dopis rektoru JAMU ze dne 3. března 1964. Strojopis v pozůstalosti Karla Janečka uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, sign. 631.

tématech moderní hudební teorie, tj. o problematice systematiky harmonie a tektoniky 20. století, hierarchie složek hudební struktury atp. Risinger byl nejvýznamnějším recenzentem většiny velkých monografií již za Janečkova života. V Janečkově pozůstalosti se zachovaly tři posudky a nejstarší z roku 1958 se týkal Risingerova spisu *Dvě kapitoly z funkční teorie soudobé tonální hudby*.²⁰ Posudek vznikl v době, kdy první předložená kapitola *Nástin obecného funkčního systému* byla již vydána tiskem rok předtím a druhá *Základní harmonické funkce z hlediska soudobé diatoniky* právě čekala na vydání.²¹ Názorový střet obou teoretiků nad problematikou harmonických funkcí měl v historii české hudební vědy ojedinělý dopad. Pro lepší pochopení stručně nastíníme jádro sporu ještě před rozbořem uvedeného posudku.

V knize *Základy moderní harmonie*, dokončené v roce 1949, Janeček navázal na myšlenky Otakara Šína a teoreticky zdůvodnil tzv. pětifunkční systém (tónika – subdominanta – dominanta – akord lydický – akord frygický). Karel Risinger se ve své práci odhodlal k předložení a teoretickému zdůvodnění tzv. dvanactifunkčního systému. Jeho smyslem bylo: „[...] uvedení všech akordických tvarů do přímého vztahu k durové nebo mollové tónice. Tento požadavek vyplývá zcela samozřejmě z analýzy hudební mluvy od konce XIX. století do dnešní doby. [...] Uvedený funkční systém má tedy platnost (jako ostatně každý funkční systém) pouze v hudbě v nejširším smyslu tonální.“²²

Posudek v rozsahu 15 strojopisných stran Janeček rozdělil do několika tematických bloků, ale již v úvodu označil

²⁰ Posudek na Risingerovu dizertační práci si od Janečka vyžádala Filozoficko-historická fakulta Univerzity Karlovy v souvislosti s udělením titulu kandidáta věd o umění (CSc.)

²¹ RISINGER, Karel. *Nástin obecného funkčního systému rozšířené tonality*. Knihovna Hudebních rozhledů, roč. III, sv. 2, Praha 1957. *Základní harmonické funkce z hlediska soudobé diatoniky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

²² RISINGER, Karel. *Nástin obecného funkčního systému rozšířené tonality*, s. 5.

téma jako nepřiměřené k možnostem jediného spisu – vybudovat nový harmonický systém není v možnostech jedné dizertační, kandidátské či doktorské práce. Je to úkol, který přesahuje celoživotní dílo. Vzhledem k tomu, že se po dlouhá léta touto problematikou sám zabýval, nemohl s Risingerovými názory souhlasit, neboť byly v zásadním rozporu s jeho poznáním.

(A) Poznámky týkající se výchozího systému a základů, na nichž je vybudován.

Autor chtěl vybudovat nový systém proto, aby mohl funkčně vysvětlit i vzdálenější akordy. Dostatečně nepromyslel existující pětifunkční systém, který umožňoval tonálně funkční výklad všech akordů. Výrazný vztah některého akordu k tónice ještě není důvodem k tomu, aby byl takový akord prohlášen za funkci.

Je samozřejmé, že kromě dostředivých vztahů k tónice existují i vztahy odstředivé, a je také nutno vzít v úvahu souhru různých tónin, tedy různých transpozic funkčního systému:

„Podstatou tonálně funkčního pojetí harmonie (jehož otcem byl J. Ph. Rameau) je možnost převádění mnoha harmonických jednotlivin na několik málo funkcí a to tak málo, jak je nejvíce nutno. Nedostatečně podložené, nedomyšlené nebo dokonce libovolné rozmnožení funkcí znamená útěk od funkčního pojetí a v podstatě návrat do situace před Rameauem.“²³

Risinger se při zdůvodňování nového systému odvolával na to, že byl vytěžen z živé hudební výrazové zkušenosti. Podle Janečka však skutečné objevy nevyrůstají z pouhé hudební zkušenosti, nýbrž také z pronikavého domýšlení, směřujícího zdánlivě i proti zkušenosti. Teoretická systematika nemůže jen reflektovat dosavadní stav, ale musí odkrývat i dosud nevyužité možnosti.

²³ Viz Oponentský posudek o dizertační práci Dr. Karla Risingera *Dvě kapitoly z funkční teorie soudobé tonální hudby* ze dne 27. února 1957, s. 3. Strojopis v pozůstalosti Karla Janečka uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, sign. 631.

(B) Poznámky týkající se ustálených nebo dříve vymezených pojmů, termínů a značek, jichž je však autorem používáno v jiném, značně odlišném významu.

Nejzásadnější Janečkova výtky se v tomto bloku týkala pojetí frygického a lydického akordu. Až doposud se termín *frygický* a *lydický* v ustálené terminologii týkal označení (a) stupnic, (b) tónin, (c) charakteristických tónů/intervalů těchto stupnic a (d) charakteristických harmonických závěrů. Otakar Šín začal používat ve druhém vydání své *Úplné nauky o harmonii* z roku 1933 pojem frygického a lydického akordu obsahujícího charakteristické tóny (a intervaly), např. v C dur *des a fis*. Frygickým akordem byl tedy trojzvuk *des-f-as* (nebo *des-fes-as*) a lydickým akordem trojzvuk *h-d-fis* (nebo *h-dis-fis*). Risinger však označil za frygický akord trojzvuk *b-des-f a* za lydický akord trojzvuk *d-fis-a*. Vysvětlení této změny Janeček pokládal za nedostatečné a matoucí.

(C) Poznámky týkající se vnitřních poměrů navrhovaného funkčního systému.

Autor nového systému ustanovil 12 funkcí v tonalitě dur a 12 v tonalitě moll. Avšak vzhledem k tomu, že rozlišoval tritonovou vzdálenost ve zmenšené kvintě (*c-ges*) a ve zvětšené kvartě (*c-fis*) a každé přisuzoval jinou funkci, existovalo v každé tonalitě funkcí celkem třináct. Další problém spočíval v tom, že jednotlivé funkce nepředstavovaly vzájemně si odpovídající protějšky v dur a moll. Například lydické funkce v dur odpovídala dórská v moll atp. Při sečtení všech funkcí, o nichž autor uvažoval, vyšel počet patnáct.

Při velkém množství akordů, které autor povýšil na funkce, muselo docházet k tomu, že mnohé funkční protějšky měly společné tóny, navzájem se prolínaly, byly enharmonicky shodné, takže vlastně protějšky nebyly. Přisouzení funkce určitému akordu se tak stávalo aktem libovůle a tyto mnohé nedůslednosti podřývaly celý systém. Jako projev systémové hypertrofie posoudil Janeček systém akordických značek. Byly utvářeny z písmen velkých, malých, obrácených,

zdvojených, s kroužkem. Jako symboly funkcí se dále spolu sdružovaly, přeškrtařovaly, doplňovaly číslicemi a posuvkami. Vše směřovalo k tomu, aby každá jednotlivina akordického tvaru byla dopodrobna vystižena. Tím byl celý systém značek příliš složitý a nepraktický a místo názorného ulehčení se stal přítěží.

(D) Poznámky týkající se ukávek z hudební literatury a odkazů z hudebně teoretické literatury.

Také v dokumentační složce nalezl Janeček nedostatky jak v její nevyrovnanosti, tak i po stránce malé průkaznosti předkládaných harmonických jevů. Jedna kapitola obsahovala množství příkladů ze skladeb J. Suka, L. Vycpálka, J. Foerster, J. Řídkého a J. Kapra, avšak jiné byly vybaveny jen schematickými příklady harmonických tvarů a spojů. Janeček byl názoru, že pro vysvětlení a doložení funkčního významu akordů je rozhodující konkrétní hudební situace a stylizace a nikoli umělé schéma.

(E) Hodnocení práce.

Úlohou kritika není jen posouzení výsledku, nýbrž i záměru a možnosti dalšího vývoje. Risingerův spis představoval nevyrovnaný celek, byl to nástin, který měl všechny nedostatky mezeryvitosti a nedotaženosti. Projevilo se to zejména v rozkolísaném a kriticky nekontrolovaném výkladu a v terminologii. Janeček spis celkově ohodnotil jako nezdar: „[...] pro rozvoj hudební teorie existuje jen taková cesta, na níž vedle pevných, nevyviklatelných mezníků, označených jmény úspěšných nálezců, jsou i skromnější stopy po meznících odsunutých zatím stranou, označených jmény hledačů sice méně šťastných, avšak stejně potřebných; bez nich a bez pokusů znova a znova podstupovaných nebylo by konec konců pokroku.“²⁴

S odstupem dalších deseti let vznikly za sebou dva posudky, v nichž byl Janeček vyzván ke kritickému posouzení Risingerovy práce. Tentokrát se vyjadřoval k již renomovanému autoru, u něhož vyzdvíhal samostatnost, tvůrčí schopnost a invenci. Během této

²⁴ Tamtéž, s. 14.

doby se Risinger badatelsky zaměřoval na tři oblasti: (a) moderní harmonii, (b) historický vývoj stylů a vývoj teoretických přínosů a (c) principy vnitřního „skloubení“ celků. Druhou oblast reprezentoval spis *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie* z roku 1963. V něm s uznáním analyzoval i výsledky Janečkovy teoretické činnosti a v úzkém záběru zhodnotil důkladně a s rozvahou všechny přínosy vůdčích osobností.²⁵

V posledním posudku se Janeček zabýval Risingerovým spisem *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě* ²⁶, který reprezentoval jeho třetí badatelskou oblast. Kritický soud o této práci byl o poznání pozitivnější, i když i zde nalezneme výtky zásadnějšího charakteru. Týkaly se problematiky hierarchických vztahů v harmonii a opět nesouhlasu s funkčním výkladem akordů, který přičítal na vrub scestnému názoru autora. Podle Janečka se zbytečně vymezoval v aspektech, které byly v rozporu s praxí. Nebral v potaz enharmonické záměny (rozlišoval např. akord Deses dur a C dur atp.) a zbytečně tím komplikoval systém. Setrval na svém původním pojetí frygického a lydického akordu. V práci opět inklinoval ke schematickým a vykonstruovaným příkladům „provokativně“ nehudební povahy. Zakládal opět na komplikovaném a těžko srozumitelném systému značek. V kapitole o hierarchii v oblasti hudebních formy a tektoniky Janeček vyčetl jako zásadní nedostatek malou pozornost problematice hudebních myšlenek a jejich odstupňované závažnosti v hudebních strukturách. Podobně jako v předchozím spisu ocenil Risingerovy analytické schopnosti a jednotící hledisko předložené práce. Knihu označil jako souhrn autorova veškerého

²⁵ Viz Janečkův dopis pro předsedu Komise pro posuzování vědecké činnosti kvalifikace pracovníků při ČSAV ze dne 4. prosince 1967.

²⁶ RISINGER, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969.

Posudek ze dne 22. listopadu 1969 si od Janečka vyžádala komise ČSAV v souvislosti s udělením titulu doktor věd o umění (DrSc.) Karlu Risingerovi.

dosavadního nazírání na problematiku hudební teorie.

V posudcích spisů, ke kterým byl Janeček velmi kritický, ale jichž si na druhou stranu evidentně vážil, se občas věnoval úvahám obecnějšího charakteru. Viděli jsme to u prací Emila Hradeckého či Jaroslava Volka. V tomto historicky nejmladším a posledním posudku Janeček vyjádřil memento k důležitému aspektu teoretikovy činnosti: „*Hlavním úkolem tvůrčího teoretika je hledat, ale přitom respektovat dotud nalezené. Mnohý problém vyvěral z okolnosti, že autor přezkoumával znovu a pracně to, co už bylo přezkoumáno. Často tak docházel k výsledkům jiným, ale nikoli správným. Přezíral ustálenost termínů a razil nové a v podstatě obracel vývoj zpět, místo aby mířil vpřed.*“²⁷

²⁷ Posudek o knize Karla Risingera *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*, předložené k obhajobě vědecké hodnosti doktora věd o umění ze dne 22. 11. 1967. Strojopis v pozůstalosti Karla Janečka uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, sign. 631.

/Autor/

Prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D., je pedagogem na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UJEP v Ústí nad Labem a na Hudebně teoretickém oddělení Hudební fakulty AMU v Praze. Je autorem šesti monografií: *Česká sborová tvorba 20. století: analytické stylové sondy* (2000), *Hudba zvaná symfonie* (2005), *Hudební analýza* (2011), *Boj o českou moderní hudbu 1860-1900* (2012), *Boj o českou moderní hudbu 1900-1938* (2013), *Hudba jako horký tep života: kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948-1968)* (2015).

Tvorba Jindřicha Felda pro dětské sbory

/Anotace/

Článek seznamuje přehlednou formou s životními osudy Jindřicha Felda a s jeho tvorbou určenou dětským pěveckým sborům. Skladby jsou řazeny chronologicky a vedle základních faktografických dat (rok vzniku, autoři textových předloh, názvy jednotlivých částí, vydání) je podána jejich stručná hudební charakteristika a stupeň obtížnosti.

/Klíčová slova/

Jindřich Feld, sborová tvorba, dětské sbory

/Autor/

Prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D., je pedagogem na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Je autorem několika monografií, mj. *Česká sborová tvorba 1800-1950* (2002), *Lidová píseň a sborová tvorba* (2010), *Česká sborová tvorba II (Baroko a klasicismus)* (2012), *Česká sborová tvorba III/A* (od poloviny 20. století) (2017).

Jindřich Feld se narodil 19. 2. 1925 v Praze v muzikantské rodině. Jejich rod, jak sám vzpomínal, však pocházel z Rožmitálska: „Když přijedete v Rožmitále na hřbitov, zastavíte se u hrobu Jakuba Jana Ryby a otočíte se, uvidíte starý kříž s nápisem Rodina Feldova. Je docela pravděpodobné, že některého mého předka Ryba učil. A že někdo z nich zpíval v rožmitálském kostele Českou mši vánoční.“¹

Otec Jindřich Feld² byl profesorem houslí na konzervatoři, také matka a sestra byly houslistky. Hře na housle a později také na violu se jediný syn učil pod vedením otce. Když mu po maturitě na gymnáziu v roce 1944 hrozilo totální nasazení, požádal otec ředitele rozhlasu Karla Boleslava Jiráka, zda by jej přijal jako houslistu do rozhlasového orchestru. Jak sám skladatel později vzpomínal, byl pro něho rok strávený v rozhlasu obrovskou školou, když pod vedením Otakara Jeremiáše poznal velké množství symfonické literatury.

Jeho hudební zájmy však tehdy směřovaly již jednoznačně ke kompozici. Hned po skončení války se přihlásil na konzervatoř a byl přijat do kompoziční třídy Emila Hlobila. Současně se zapsal

¹ PILÁTOVÁ, A. Okouzlující gentleman s mladým srdcem.

² Jindřich Feld st. (1873-1953). Absolvoval Pražskou konzervatoř u Otakara Ševčíka, proslul jako houslový virtuóz. Pedagogicky působil v Klagenfurtu, v Záhřebu a od r. 1910 na konzervatoři v Praze. V r. 1937 byl jmenován profesorem Mistrovské školy. Mezi jeho žáky patřili např. Ivan Kawaciuk, Rafael Kubelík, Jiří Novák či Nora Grumliková.

na Filozofickou fakultu UK, kde studoval hudební vědu, estetiku a filozofii. Po ukončení konzervatoře pokračoval od roku 1948 ve studiu skladby na AMU u Jaroslava Řídkého, kterou absolvoval v roce 1952; ve stejném roce završil i vysokoškolská studia doktorátem filozofie.

Po absolvování vojenské služby se po řadu let věnoval téměř výhradně kompozici ve svobodném povolání. Okénko do světa mu otevřel flétnový koncert, který napsal na výzvu Lutobora Hlavsy, flétnisty České filharmonie, ještě v době vojenské služby. Z jeho provedení filharmonii tehdy sešlo, ale ujal se jej francouzský flétnista světového renomé Jean-Pierre Rampal a uvedl jej s rozhlasovými symfoniky na Pražském jaru 1957. Od té doby se Feldovy skladby pravidelně objevovaly nejen na domácích, ale i zahraničních pódiích a skladatel začal dostávat četné objednávky od interpretů z různých zemí. Tato skutečnost může být jednou z příčin, proč se věnoval převážně instrumentální hudbě, jak orchestrální, tak i komorní.

Rokem 1968 odstartovala nová etapa ve Feldově profesním životě, neboť se začal věnovat pedagogické činnosti. Nejprve to bylo v daleké Austrálii, kde působil v letech 1968-1969 jako hostující profesor kompozice na univerzitě v Adelaide. Zájem o práci se studenty projevil i v domácím prostředí, a tak byl roku 1972 přijat jako profesor skladby na Pražskou konzervatoř, kde působil až do odchodu do důchodu v roce 1986. Od počátku 80. let také vyjížděl ke krátkodobým stáží na zahraničních univerzitách v USA,

Dánsku, Norsku, západním Německu, Francii, Anglii a v Japonsku.

Po změně politických a společenských poměrů vstoupil na dva roky do zaměstnaneckého poměru v rozhlasu, kde působil v letech 1990-1992 jako šéfredaktor hudebního vysílání. Jeho kontakt s rozhlasem však započal o mnoho let dřív, když spolupracoval především s redakcí pro děti a mládež a psal hudbu k rozhlasovým pohádkám, či aranžoval lidové písně pro rozhlasové soubory. V 90. letech se také věnoval organizační práci v různých institucích, především v AHUV. Posledních patnáct let života (zemřel v roce 2007) pak Jindřich Feld zasvětil opět téměř výhradně skladatelské práci.

Feldův skladatelský vývoj se odehrál převážně v oblasti instrumentální hudby. Je autorem tří symfonií, desítek dalších orchestrálních skladeb. Systematicky se věnoval koncertní literatuře, vytvořil desítky koncertů pro různé nástroje (především pro flétnu, dále pro housle, violoncello, fagot, hoboj, lesní roh, pozoun, akordeon, saxofon, harfu), které psal většinou na objednávku konkrétních interpretů. Zanechal po sobě i rozsáhlý odkaz v oblasti hudby komorní, především šest smyčcových kvartetů.

Vokální hudba nebyla v centru Feldovy pozornosti, přesto i zde vytvořil řadu významných děl. Na prvním místě je třeba jmenovat jednu z jeho vůbec nejvýznamnějších skladeb, kantátu-oratorium Kosmova kronika česká. Mnoho skladeb bylo oceněno v různých skladatelských soutěžích, velká část jeho tvorby byla vydána v našich a především zahraničních vydavatelstvích, byla nahrána u renomovaných domácích i zahraničních firem.

Velká část Feldovy sborové tvorby 50. let byla ovlivněna dobovou ideologií budování nové společnosti a nově preferovanými hodnotami individuálního i společenského života. V oblasti sborové tvorby pro děti reprezentuje tuto tvorbu několik jednotlivých skladeb. *Píseň mladého Mičurince* na text F. Olšara je určena pro jednohlasý pionýrský soubor s doprovodem klavíru. *Vzkázání pro Dědu Mráze* pro dvoj- až tříhlasý dětský sbor a instrumentální soubor (1953) zhudebňuje

ve stylu tehdejší populární hudby verše V. Čtvrtka, poplatné dobové snaze nahradit Ježíška jako atribut vánočních svátků importovaným Dědou Mrázem. Čtvrtkův text zhudebnil Feld rovněž v jednohlasém sboru *Dobré jitro* pro dětský sbor a klavír (1954). Dvojici dětských sborů na texty J. Havla *My jsme jiskry veselé* a *Veselá písnička* spojuje určení tehdejším „jiskřičkám“, v nichž byly organizovány děti mladšího školního věku před vstupem do pionýrské organizace.

Podstatně vyšší umělecké kvality vykazují série dětských sborů s klavírním doprovodem z přelomu 50. a 60. let. První soubor s názvem *Tři veselé písničky dětem* (1958; 1. *Fotbalisté*, 2. *Sluničko*, 3. *Piráti*) zhudebňuje texty J. Kainara. V roce 1963 následovalo *Šest písniček dětem*³ (1. *Paviáni, to jsou páni!*, 2. *První výlet*, 3. *Milosrdná země Afrika*, 4. *Za nádražím*, 5. *Šneček*, 6. *Indiáni*), v nichž se vedle Kainarových básní (č. 4-6) objevují i verše F. Halase (č. 1-3). Oba cykly vyšly později pod společným názvem *Devět písniček dětem*⁴. Vesměs se jedná o jednoduché jednohlasy pro děti mladšího školního věku na vtipné texty s dětskou tematikou.

Početně skromnou sborovou tvorbu 60. let reprezentují v oblasti tvorby pro děti *Sbory o zvířátkách*⁵ pro dětský sbor a klavír na verše F. Hrubína (1. *Husí pochod*, 2. *Čáp a žáby*, 3. *Kočky*, 4. *Kuřata*). Dvoj- až čtyřhlasé skladby střední obtížnosti jsou z větší části vybudovány na kontrastu homofonních a imitačních polyfonních ploch.

Do 60. let se datují počátky Feldova zájmu o folklor. Zřejmě ekonomickými důvody byl motivován vznik velkého

³ FELD, Jindřich. *6 písniček dětem: na slova Františka Halase a Josefa Kainara: Zpěv a klavír / Jindřich Feld [hudebnina]*. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. 14 stran.

⁴ FELD, Jindřich, Kainar, Josef a Halas, František. *9 písniček dětem: na slova Františka Halase a Josefa Kainara: zpěv a klavír [hudebnina]*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1972. 1 partitura (22 s.).

⁵ FELD, Jindřich. *Sbory o zvířátkách, pro dětský sbor a klavír*, text František Hrubín (1965). Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

počtu úprav lidových písní pro potřeby Československého rozhlasu a jeho souborů – smíšeného a dětského sboru a symfonického orchestru. Ve Feldově případě jsou nejvíce zastoupeny úpravy pro sbory dětské (17 písní v pěti řadách) a smíšené (9 písní ve třech řadách).

V první polovině 70. let vznikly tři sborové cykly na lidové texty. *Posměšky na jména* existují celkem ve čtyřech variantách. Původní z roku 1973 je určena pro dětský nebo ženský dvojhlas a malý instrumentální soubor (okarina nebo pikola, hoboj, dva klarinety, kontrabas, bicí a klavír). Identickou podobu ženského dvojhlasu, ale pouze s doprovodem klavíru, vydal ČHF a s anglickým textem vyšla také ve vydavatelství G. Schirmer, New York. Zásadnější zásah do struktury díla znamenala úprava pro smíšený sbor a capella z roku 1985; a konečně poslední podobu dostal cyklus v roce 1990, kdy skladatel zredukoval doprovodný part ženského či dětského dvojhlasu na klarinet, klavír a dětské bicí nástroje. Skladba má celkem 18 krátkých čísel propojených mezihrami a má tak charakter pásma (1. *Alexandr šel na vandr*, 2. *Antonín veze kmin*, 3. *Antonín, bába sedí na komině*, 4. *Domine, bába sedí v komině*, 5. *Joža koža spadnul z voza*, 6. *Umřel Jura*, 7. *Bambův pasák šel pro tabák*, 8. *Franta, banta, nabijanta*, 9. *Honza z boudy tluče hroudy*, 10. *U Křópaló na roho*, 11. *Jakube, obrat' gatě na rube*, 12. *Dora snědla tchora*, 13. *Anka hloupá kroupy chroupá*, 14. *Antoš, bába sedí na koši*, 15. *Jenda benda bubeník*, 16. *Jožka hlupý zedl krupy*, 17. *Vojta Plíšků vozil lišku*, 18. *A přišel tam svatý Michal a všechny je pěkně smíchal*). Feld zhudebnil zertovné texty s použitím různých kontrapunktických technik, např. kánonu v inverzi (č. 1, 2, 16, 17), kánonu v intervalu zmenšené kvinty (č. 5), drobné passacaglie (č. 13), principu augmentace (č. 8, 16, 17); oproti tomu jiné popěvky jsou komponovány homofonně, mnohé dokonce syrryticky (č. 3, 4, 9, 10, 11, 12, 14). Z hlediska časové organizace hudby je atraktivní použití střídavého metra. Hudba je sice tonálně ukotvená, ale s proměnlivými tonálními centry a plná disonancí. Jak vyplývá

z předchozí charakteristiky, cyklus je určen vyspělým sborům.

Cyklus *Malé polyfonie* obsahuje osm skladbiček pro dětský sbor a klavír (1974; 1. *Ostinato*, 2. *Kánon dvojhlasý*, 3. *Kánon tříhlasý*, 4. *Kánon v inverzi*, 5. *Volná imitace*, 6. *Kánon v augmentaci a v inverzi-augmentaci*, 7. *Fughetta*, 8. *Polytematismus*), v nichž si autor za použití různých polyfonních technik pohrával s lidovými písněmi a říkadly z různých národopisných oblastí Čech, Moravy i Slovenska. Je možné je rozdělit do dvou skupin – v pěti případech použil jako výchozí materiál autentické znění známých lidových písní, ve třech případech vyšel z lidových říkadlových textů, které sám zhudebnil. Šest skladbiček je komponováno pro dětský dvojhlas, ve dvou případech je sazba tříhlasá. Citujme závěrečnou pasáž podrobného rozboru cyklu obsaženého v práci Lidová píseň a sborová tvorba: „Hra s posluchačem i interpretem, radost z hudby a přednášeného slova, potěšení z okamžiku, v němž různé kontrapunktické hříčky zazní, to všechno jsou momenty, které se ve všech částech Feldovy cyklu objevují téměř prvoplánově a které nejspíš budou motivovat k jejímu zařazování do koncertních programů dětských sborů i v budoucnu. Z typologického hlediska mohou Malé polyfonie posloužit jako názorný příklad situace, kdy skladatel používá lidovou píseň, případně jen lidový text, jako tematický materiál k technickým hříčkám, v tomto případě k demonstraci různých způsobů kontrapunktické práce, zatímco zcela stranou zůstává sémantický význam slova. Na druhé straně je však příznačné, že autor volí z větší části texty říkadlového typu, u nichž hra se slovy a se zvukovou stránkou jazyka převažuje nad jejich obsahovým sdělením.“⁶ Cyklus sice vznikl již v roce 1974, zřejmě ale zůstal dlouho neproveden, protože teprve roku 1986 jej autor přihlásil do skladatelské soutěže Jirkov – Olomouc, kde získal čestné uznání.

Poslední folklorní inspiraci ve Feldově sborové tvorbě představuje cyklus veselých písniček pro nejmenší zpěváčky

6 PECHÁČEK, S. *Lidová píseň a sborová tvorba*, s. 182–183.

s doprovodem klavíru na české a moravské texty *Přišlo jaro do vsi* (1973; 1. *Přišlo jaro do vsi*, 2. *Had leze podle meze*, 3. *Kukačka*, 4. *Žába*, 5. *Voženil se brabeneček*, 6. *Poprchává*, 7. *Vejr*). Jedná se o prostinké jednohlasé popěvky lidového rázu; klavírní doprovod, jak tomu u Feldy bývá obvyklé, nepodporuje pěveckou linku a je naopak melodicky nezávislý; do vertikální struktury vnáší spoustu disonancí a rozvolňuje tonalitu. Ed. Olomouc: Olomoucký festival dětských pěveckých sborů, 1974.

Zcela jiný typ sborového cyklu pro dětské interprety představují *Popěvky na dvanáct měsíců* (1977) na texty V. Čtvrťka. Jedná se o krátké jedno- nebo dvojhlasé písně propojené na způsob pásma. Každá píseň je stručně uvedena hlasatelem;⁷ nástrojovou složku reprezentuje velký symfonický orchestr, připravovaná verze počítá s menším obsazením (flétna, dvě trubky, klavír).

K tvorbě pro děti se Feld vrátil v druhé polovině 80. let dvěma cykly. Prvním z nich jsou *Bajky* pro dětský sbor, zobcovou flétnu a klavír na slova V. Šefla (1986), druhým *Zoologická zahrada* pro dětský sbor s doprovodem klavíru na slova téhož básníka, pro jehož podtitul použil Feld označení Epigramy (1987; *Prolog*, 1. *Zebra*, 2. *Klokan*, 3. *Žirafa*, 4. *Slon*, 5. *Nosorožec*, 6. *Hroch*, 7. *Plameňáci*, 8. *Opice*, 9. *Had*, 10. *Velbloud*, 11. *Kůň*, 12. *Vlci*, *Epilog*). Textovou předlohou jsou skutečně epigramy, většinou pouhá dvojverší s pointou. Podle autorské poznámky je skladba komponována jako cyklus, je však možné provést několik epigramů ve výběru, případně i některé epigramy jednotlivě. Přestože se jedná v naprosté většině o dvojhlas, který se pouze v závěru prologu a epilogu rozšíří do čtyřhlasu, jsou pěvecké party intonačně i rytmicky náročné. Významnou

7 „Leden si zpívá studenou. Únor si zpívá zaječí. Březen si zpívá sněženkovou. Duben si zpívá větrnou. Květen si zpívá blatouchovou. Červen si zpívá třešňovou. Červenec si zpívá jahodovou. Srpen si zpívá hromovou. Září si zpívá vlašťovčí. Říjen si zpívá bramborovou. Listopad si zpívá vrabčí. Prosinec si zpívá koledu.“

úlohu hraje klavír, který harmonicky prostý dvojhlas obohacuje komplikovanými disonancemi. Skladba získala 3. cenu v kategorii Dětské sbory skladatelské soutěže Jirkov – Olomouc 1987. Ed. Praha: ČHF, 1988.

Feldova sborová tvorba po roce 1990 zahrnuje již jen několik sborů pro děti, všechny zhudebňují verše V. Fischera. Prvním z nich jsou *Rozverné pohádky* pro dětský sbor, klavír, kontrabas a bicí (1990). Do ojedinelého souboru Ukolébavky s věnováním na verše V. Fischera⁸ přispěl Feld dvěma sbory: *Bílá ukolébavka* je určena pro sólový hlas, trojhlasý sbor, zobcovou flétnu a klavír, *Ukolébavka pro čertisko* pro trojhlasý sbor a klavír. Jedná se o poměrně obtížné skladby plné neobvyklých disonancí, způsobených četnými harmonickými příčnostmi a zahušťováním akordů.

Větší část Feldovy tvorby pro děti je dobře přístupná a díky svým hudebním kvalitám – s výjimkou sborů z raných 50. let – a také nadčasovým textovým předlohám může obohatit repertoár i dnešních dětských pěveckých sborů různých věkových stupňů.

/Literatura/

BĚLOHLÁVKOVÁ, Petra. Kainarova poezie pro děti a její použití v písňové tvorbě soudobých českých skladatelů z pohledu vzájemných básnických a hudebních metrytmických vztahů. *Teoretické reflexe hudební výchovy*, 2017, roč. 13, č. 2. ISSN1803-1331.

MLEJNEK, Karel. Jindřich Feld. Heslo in Čeští skladatelé současnosti. Praha: Panton, 1985, s. 68-70.

PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha: Karolinum, 2010, s. 180-190. ISBN 978-80-246-1830-2.

PILÁTOVÁ, Agáta. Okouzující gentleman s mladým srdcem. *Týdeník Rozhlas*, roč. 32, 2007, č. 8, s. 3.

8 Ukolébavky s věnováním. Deset ukolébavek pro dětský sbor. Ed. Praha: Artama, 2003. Obsahuje dále písně P. Ebena, J. F. Fischera, E. Hradeckého, I. Hurníka, I. Kurze a H. Macourka.

Slovenský skladatel Jozef Podprocký a jeho tvorba pre akordeón

Pedagogicko-interpretáčná analýza vybraných inštruktívnych skladieb

/Anotácia/

Východoslovenský skladateľ Jozef Podprocký patrí k tým skladateľom, ktorí pomerne rýchlo objavili zvukové a interpretačné možnosti akordeónu a vo svojej tvorbe mu venovali značný priestor. Jozef Podprocký skomponoval okrem technicky náročných koncertantných kompozícií aj niekoľko skladbičiek inštruktívneho charakteru, ktoré sú určené žiakom ZUŠ. Príspevok prináša stručný pohľad na Jozefa Podprockého a jeho tvorbu pre akordeón a pedagogicko-interpretáčnú analýzu vybraných skladieb inštruktívneho charakteru.

/Kľúčové slová/

Akordeón, inštruktívna literatúra, Jozef Podprocký, pedagogicko-interpretáčná analýza.

Akordeón je v interpretačnej praxi aktuálnym a obľúbeným hudobným nástrojom so širokým uplatnením v artifičialnej aj nonartifičialnej hudbe. Od 60. rokov 20. storočia vznikajú vo vtedajšom Československu originálne skladby, ktoré využívali všetky zvukové možnosti akordeónu a svojimi estetickými hodnotami „vyniesli“ akordeón na koncertné pódium. Práve pre potreby koncertnej prevádzky vznikali na podnet vynikajúcich akordeonistov, najmä Vladimíra Čuchrana (1941-2010), prvé originálne skladby pre akordeón z pera slovenských skladateľov Juraja Hatríka (*1941) a Jozefa Podprockého (*1944). Bol to práve Vladimír Čuchran, ktorý ich interpretoval na medzinárodných akordeónových súťažiach ako aj na prvých samostatných akordeónových recitáloch. Do povedomia širokej verejnosti sa takto dostala aj pôvodná slovenská akordeónová tvorba, ktorá v 70. rokoch 20. storočia spĺňala národné kompozičné kritéria európskeho vývoja akordeónovej tvorby.

Pre výchovu mladých interpretov – akordeonistov je dôležité, aby sa už počas štúdia na ZUŠ zoznamovali s kvalitnou originálnou akordeónovou literatúrou primeranou ich veku a technickým zručnostiam a napomáhajúcou ich hudobnému rozvoju. Tieto

požiadavky spĺňajú inštruktívne cykly Jozefa Podprockého, z ktorých sme vybrali a stručne analyzovali niekoľko kompozícií.

Jozef Podprocký – stručná biografická a charakteristická tvorby

Východoslovenský skladateľ Jozef Podprocký sa narodil 10. 4. 1944 v Žakarovciach v okrese Gelnica na východnom Slovensku. Stredoškolské vzdelanie absolvoval na Štátnom konzervatóriu v Košiciach, kde od roku 1961 študoval klavír v triede Ireny Koreňovej a kompozíciu u Juraja Hatríka. Po maturite sa v roku 1965 stal poslucháčom Vysokej školy múzických umení (ďalej len VŠMU) v Bratislave. Štúdium kompozície na VŠMU završil v roku 1970 *skladbou Concertino pre sláčikový orchester*.¹ Po skončení štúdia sa vrátil do Košíc, kde pedagogicky pôsobil na konzervatóriu²

1 MACARÍKOVÁ, Ivana. Košická kompozičná škola. *Slovenská hudba*, 37, 2011, č. 4, s. 388.

2 Na konzervatóriu pôsobil už v poslednom roku svojho štúdia na VŠMU. Najskôr vyučoval teoretické predmety a neskôr obnovil kompozičnú triedu, ktorá odchodom Juraja Hatríka do Bratislavy zanikla. Počas pedagogického pôsobenia na košickom štátnom konzervatóriu položil základy kompozičnej práce viacerých, dnes už uznávaných skladateľov.

a istý čas zastával post riaditeľa Štátnej filharmónie Košice.

Jozef Podprocký patrí do skupiny mladých autorov, ktorí sa na začiatku 70. rokov 20. storočia kriticky postavili k avantgardnej orientácii staršej skladateľskej generácie reprezentovanej Petrom Kolmanom (*1937), Iljom Zeljenkom (1937-2007), Ivanom Paríkom (1936-2005) a Jurajom Hatríkom (*1941) a vo svojej tvorbe sa vracali k dielam klasikov 20. storočia a domácej tradícii.³ Jozef Podprocký vo svojich skladbách čerpá podnety z tvorby Bélu Bartóka, Igora Stravinského, Witolda Lutosławského a z kompozičných postupov II. viedenskej školy. Druhým silným inšpiračným prameňom je preňho východoslovenský hudobný folklór. Významné miesto v tvorbe Jozefa Podprockého zastáva oživovanie hudobno-historických pamiatok východoslovenského regiónu, najmä materiálov z levočského *Pestrého zborníka*.⁴ Viaceré skladby Jozefa Podprockého vznikli na objednávku – vždy totiž úzko spolupracoval s interpretmi, kde v priamej konfrontácii mal možnosť overiť si kompozičné postupy a riešiť technické problémy, čo potom viedlo ku kvalitnému spracovaniu diel s elimináciou interpretačných technických problémov.⁵

K jeho prvým žiakom patria Peter Breiner (1973-1975), Iris Szeghy (1973-1976) a Norbert Bodnár (1975-1976). Pedagogickej činnosti sa venoval takmer štyridsať rokov. Výnimku tvorí obdobie v rokoch 1986 až 1988, keď vykonával funkciu riaditeľa Štátnej filharmónie Košice.

3 CHALUPKA, Lubomír. Vývoj po roku 1945. In: ELSCHECK, Oskar (ed.). *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, 1996, s. 301-305.

4 Levočský *Pestrý zborník* patrí v najvýznamnejším a najznámejším prameňom dejín slovenskej hudobnej kultúry. Je to malá tabulatúrna kniha zo 17. storočia. Obsahuje skladby, ktoré Ladislav Kačič delí do piatich skupín: 1. duchovné piesne, 2. trubačské skladby, 3. organovú hudbu (resp. skladby pre klávesové nástroje), 4. európske suitové tance, 5. domáce tance (chorey). KAČIČ, Ladislav. *Pestrý zborník (Tabulatura miscellanea)*. Bratislava: Hudobné centrum, 2005, s. 9-14.

5 MACARÍKOVÁ, Ivana. Košická kompozičná škola. *Slovenská hudba*, 37, 2011, č. 4, s. 390-392.

Tvorba Jozefa Podprockého pre akordeón

Jozef Podprocký patrí ku skladateľom, ktorí pre akordeón komponovali už v 70. rokoch 20. storočia. Pre akordeón píše takmer 40 rokov a jeho zámerom je adekvátne osloviť, zaujať, potešiť či prekvapiť poslucháča.⁶

Diela Jozefa Podprockého pre akordeón vznikli predovšetkým na základe jeho spolupráce s dvoma slovenskými akordeonistami, ktorí pôsobili v Košiciach – už spomínaným Vladimírom Čuchranom a Petrom Katinom. Akordeónovú tvorbu Jozefa Podprockého by sme mohli rozdeliť do troch skupín. Prvú skupinu tvoria diela určené pre sólový akordeón. Do druhej skupiny radíme diela skomponované pre komorné zoskupenie s akordeónom. Treťou skupinou sú inštruktívne skladbičky zostavené na podnet pedagóga Štefana Eperješeho⁷. Okrem kompozícií, ktoré zaradujeme do spomínaných troch skupín, napísal Jozef Podprocký v roku 1991 aj koncertantnú skladbu *Concerto piccolo, op. 32 (Hommage à A. Schönberg)* pre akordeón, orchester a tympany. Dielo, ktoré vzniklo ako pocta skladateľovi a jeho kompozičnej technike⁸, bolo premiérovane 10. októbra 1991. V roku 2000 vznikla úprava pre akordeón a klavír.⁹

6 PODPROCKÝ, Jozef. *Niekoľko poznámok ku mojej tvorbe pre akordeón*. [elektronická pošta]. Správa pre: HARAGOVÁ, Paulína. 20. 4. 2016 [cit. 2016-11-06]. E-mailová komunikácia.

7 EPERJEŠI, Štefan (1948) pochádza z Košíc. Akordeón študoval na Konzervatóriu v Košiciach pod vedením Vladimíra Čuchrana. Pôsobil ako pedagóg akordeónovej hry a ako riaditeľ ZUŠ vo Vranove nad Topľou. Je autorom viacerých akordeónových kompozícií inštruktívneho charakteru, okrem iného progresívnej akordeónovej školy *Piesne motýľích kridiel I a II*. In: EPERJEŠI, Štefan. *Diplomová práca*. [elektronická pošta]. Správa pre: HARAGOVÁ, Paulína. 12. 4. 2016 [cit. 2016-11-06]. E-mailová komunikácia.

8 GÁBOROVÁ, Marta. ŠKO Žilina (o uvedení Podprockého Concerta piccolo). *Hudobný život*, s. 23.

9 Hudobné centrum. *Jozef Podprocký* [online]. Hudobné centrum, © 2017. [cit. 2017-11-06] Dostupné z: <http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/588-jozef-podprocky>

Inštruktívna literatúra

Jozef Podprocký je autorom viacerých pôvodných akordeónových kompozícií určených na koncertné predvedenie. Tieto skladby sú technicky náročnejšie, a preto sú určené študentom konzervatórií, technicky vyspelejším žiakom druhého stupňa ZUŠ a poslucháčom vysokých škôl. Na úrovni základného umeleckého školstva bol však dlho pocitovaný nedostatok pôvodnej polyfónnej akordeónovej literatúry, ktorú by zvládli zahrať aj mladí začínajúci akordeonisti. Jeden z progresívnych pedagógov akordeónu Štefan Eperješi na základe svojich skúseností z praxe inicioval spoluprácu s Jozefom Podprockým a okrem interpretačne náročných kompozícií určených vyspelejším akordeonistom vznikli v roku 1993 tri cykly inštruktívnych polyfónnych skladbičiek pre ľubovoľný klávesový nástroj (akordeón, organ, klavír) vhodné pre žiakov ZUŠ.

Prvým inštruktívnym cyklom bol *Pramienok op. 36 č. 1*, ktorý bol neskôr na základe technickej náročnosti skladbičiek rozdelený na *Pramienok I.* a *Pramienok II.*, po ňom nasledovali *Malá suita in B, op. 14, č. 2* a cyklus polyfónnych úprav slovenských ľudových piesní *Jedna druhej..., op. 36, č. 3*. Kým pri tvorbe *Malej suity in B, op. 36, č. 2* vychádzal autor zo zápiskov levočského *Pestrého zborníka*, pri kompozíciách *Pramienok, op. 36, č. 1* a *Jedna druhej..., op. 36, č. 3* čerpal inšpiráciu z východoslovenského folklóru. Všetky tri albumy sú vhodným doplnkom študijnej literatúry v procese výučby hry na akordeóne, no keďže posledné dva spomínané cykly majú rovnaký inšpiračný zdroj, rozhodli sme sa priniesť stručnú pedagogicko-interpretáciu analýzu vybraných drobných skladbičiek práve z týchto albumov.

Pedagogicko-interpretácia analýza vybraných skladieb

Z albumu *Pramienok I, op. 36, č. 1* sme vybrali jednoduchú polyfónnu kompozíciu *Pieseň*, pretože je vhodná ako

Jozef Podprocký

JEDNA DRUHEJ

Cyklus polyfónnych úprav slovenských ľudových piesní pre akordeón, resp. klavír lebo organ

Op. 36, č. 3

© Jozef Podprocký & Hudební výchova

JEDNA DRUHEJ

1. Zjedzte ma, vlčky...

Jozef Podprocký
(1993, rev. 2007)

Allegretto (♩=116)

2. Ked' som išiel...

Andante molto rubato (♩=64) rall. a tempo

pp *p*

rall. a tempo *mf* rall.

a tempo *p* rall.

a tempo *mf* *f*

rall. a tempo rall. *pp*

(cca 1'40")

Detailed description: This is a piano score for the piece 'Ked' som išiel...'. It is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five systems. The first system starts with 'Andante molto rubato' (♩=64), marked *pp*, and includes a 'rall.' section followed by 'a tempo' marked *p*. The second system features 'rall.' and 'a tempo' sections with a *mf* dynamic. The third system is 'a tempo' with a *p* dynamic. The fourth system is 'a tempo' with dynamics *mf* and *f*. The fifth system includes 'rall.', 'a tempo', and 'rall.' sections, ending with *pp*. The total duration is approximately 1'40".

3. Umrem, umrem...

Sostenuto e piangendo (♩=50)

pp *p*

mf *p*

rit. Con moto (♩=126)

mf *p*

mf *f*

mf

Detailed description: This is a piano score for the piece 'Umrem, umrem...'. It is written in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system is 'Sostenuto e piangendo' (♩=50), marked *pp* and *p*. The second system features *mf* and *p* dynamics. The third system includes a 'rit.' section followed by 'Con moto' (♩=126), with *mf* and *p* dynamics. The fourth system has *mf* and *f* dynamics. The overall dynamic range is from *pp* to *f*.

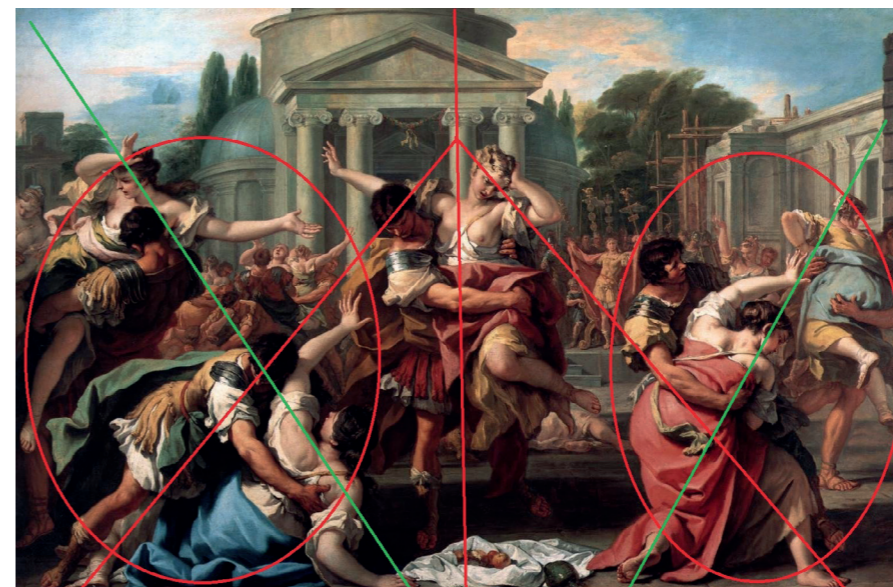
4. Jedna druhej...

Allegretto ($\text{♩}=100$)

Jaroslav Bláha

Obrazová příloha k cyklu Hudba a obraz

Vývojové tendence pozdního BAROKA



1. Sebastian Ricci, **Únos Sabine**, asi 1700, olej na plátně, 197 × 303, Lichtenstein Museum, Vídeň

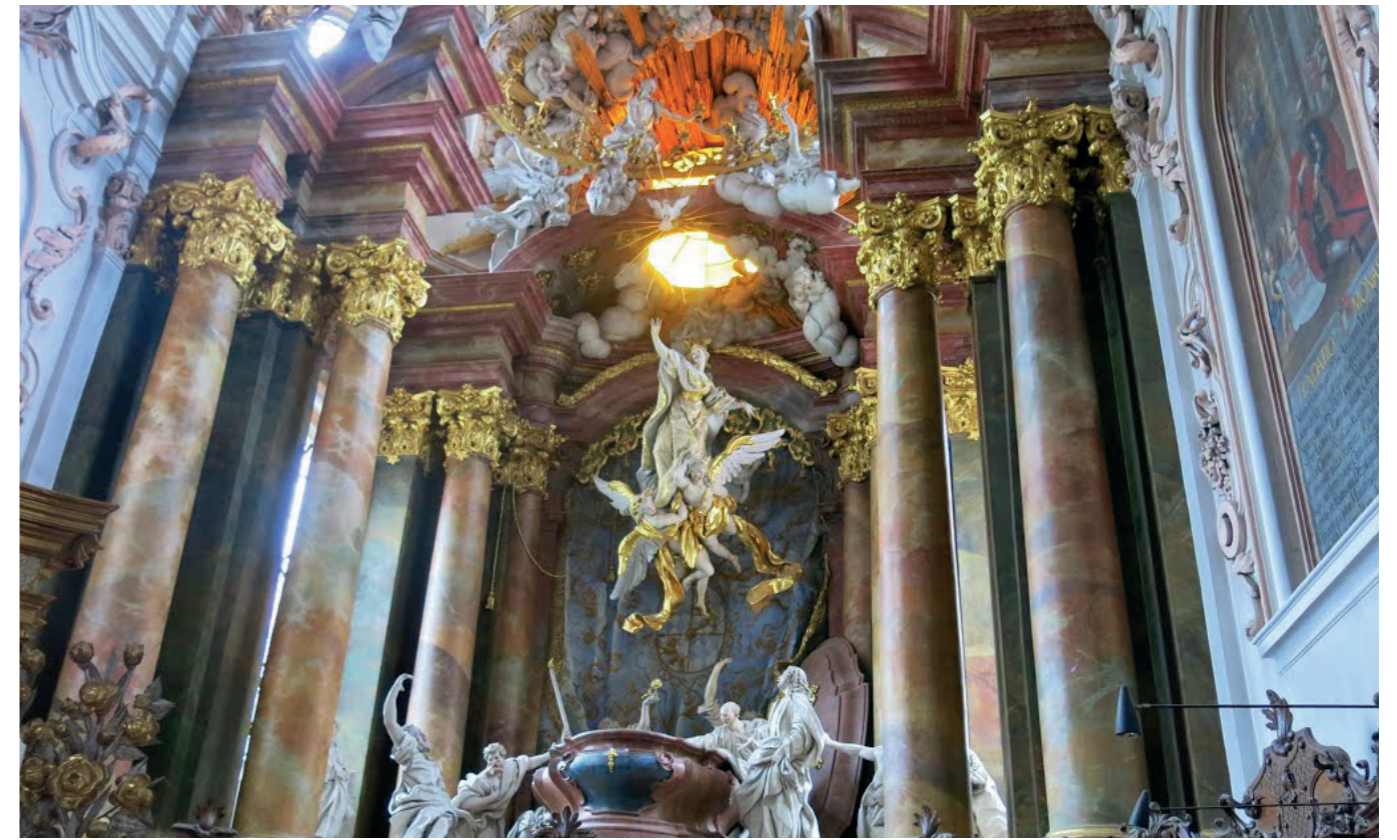
2. Gian Lorenzo Bernini, **Únos Proserpiny**, 1621–1622, výška 295 cm, Galleria Borghese, Řím



3. Sebastian Ricci, **Apoteóza sv. Sebastiana**, 1725, olej na plátně, 66 × 88 cm, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg

A. Corelli, **Concerto grosso č. 1, D dur, op. 6**, 1714, 1. věta, úryvek

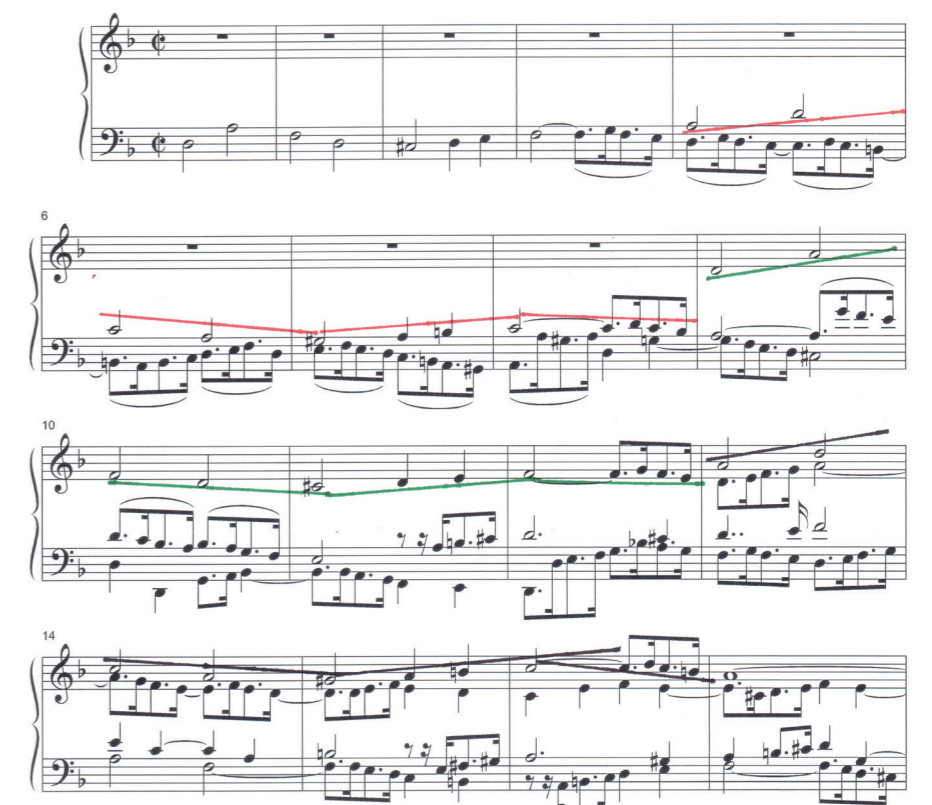
4. Corelli, **Concerto grosso č. 1**, op. 6, úryvek



5. Egid Quirin Asam, **Nanebevzetí P. Marie**, 1723, zlacený štuk, Rohr, augustiánský klášterní kostel



6. Egid Quirin Asam, **Sv. Jiří zápasící s drakem**, detail, 1721, zlacený a postříbřeny štuk, Weltenburg, benediktinský klášterní kostel



7. J.S.Bach, **Umění fugy**, fuga č.2, expozice



8. Václav Vavřinec Reiner, **Poslední soud**, freska, 1723, kostel sv. Františka Serafinského, Praha



9. Václav Vavřinec Reiner, **Hornatá krajina s mužem ženským soumary**. Rožmberk, zámek. Kolem 1725

10. Petr Brandl, **Smrt sv. Vintíře**, olej na plátně, 1718, Praha-Břevnov, kostel sv. Markéty



11. Franz Anton Maulbertsch, **Poslední večeře**, kolem 1754, olej na plátně, 135 x 223 cm, Rezidenzgalerie, Salzburg

Violini concertanti I-II.

Smyčcový orchestr a cembalo

Largo

Adagio

(atd.)

13. Händel, **Concerto grosso F dur**, op.6, č.2, 3.v.



12. Franz Anton Maulbertsch, **Vítězství sv. Jakuba z Compostely**, 1762–1764, olej na kartonu, Belveder, Vídeň

First system of musical notation, measures 1-5. The piece is in B-flat major. The first measure is marked *mf* and the fifth measure is marked *f*. The music features flowing eighth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Second system of musical notation, measures 6-10. The tempo changes from *rall.* (rallentando) in measures 6-8 to *a tempo* in measures 9-10. The dynamic in measure 9 is marked *p* (piano). The right hand continues with eighth-note figures, while the left hand has a more rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, measures 11-15. The dynamic in measure 12 is marked *mf*. The right hand features a more active eighth-note pattern, and the left hand provides a consistent harmonic support.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The dynamic in measure 17 is marked *f* (forte). The system concludes with a *rall.* (rallentando) marking in measure 20. The music shows a slight deceleration in the final measure.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. The tempo is marked *poco mosso* with a metronome marking of $\text{♩} = 112$. The dynamic in measure 22 is marked *f* and in measure 24 it is marked *mf*. The right hand has a more melodic line, and the left hand has a steady accompaniment.

rall.

ff

(cca 1')

5. Ked' ja na Toryse...

Tempo di valse (♩=60) rall. a tempo

p *mf*

p *mf*

f

mf *f*

f *mf*

rall.

ff

(cca 1'10'')

6. Ked' cez horu...

Andantino (♩=66)

pp *p*

pp *p*

mf *f*

First system of musical notation for page 9. It consists of two staves (treble and bass clef). The music features a series of chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Second system of musical notation for page 9. It consists of two staves. Dynamic markings include *f subito* and *sff*.

Third system of musical notation for page 9. It consists of two staves. Dynamic markings include *p* and *pp*.

Fourth system of musical notation for page 9. It consists of two staves. Dynamic markings include *sf*, *ppp*, and *rall.*. A performance instruction "(cca 1'10'')" is located at the bottom right of the system.

7. Prší, prší...

Fifth system of musical notation for page 9. It consists of two staves. The tempo is marked "Allegro assai (♩=132)". Dynamic markings include *ff* and *rall.*

First system of musical notation for page 10. It consists of two staves. The tempo is marked "a tempo". Dynamic markings include *p* and *mf*.

Second system of musical notation for page 10. It consists of two staves. Dynamic markings include *f* and *mf*.

Third system of musical notation for page 10. It consists of two staves. Dynamic markings include *p* and *mf*. Trills are indicated in the treble staff.

Fourth system of musical notation for page 10. It consists of two staves. Dynamic markings include *ff* and *rall.*

Fifth system of musical notation for page 10. It consists of two staves. The tempo is marked "a tempo". Dynamic markings include *p* and *mf*.

(cca 1'10")

Durata: cca 8'30"

Pokračování článku Slovenský skladateľ Jozef Podprocký a jeho tvorba pre akordeón ze strany 16

Príklad 1: Podprocký, J. *Pieseň*, takt 1-4, ukážka jednotnej artikulácie v parte pravej aj ľavej ruky.

Príklad 2: Podprocký, J. *Tokatina*, takt 5-9, staccato v pravej a ľavej ruke.

Príklad 3: Príklad 3: Podprocký, J. *Keď ja na Toryse*, takt 25-30, pohyblivý part v ľavej ruke.

súčasť repertoáru žiaka začínajúceho s hrou na akordeóne s melodickými basmi¹⁰. Vďaka jednoducho-
sti meló-

¹⁰ V praxi sa používajú dva typy akordeónov – akordeón so štandardnými basmi a akordeón s melodickými basmi. Kým na akordeóne so štandardnými basmi tvorí ľavá ruka väčšinou sprievodnú časť (basy sú usporiadané nasledovne: terciový bas – základný bas – durový akord – molový akord – septakord – zmenšený akord), na akordeóne s melodickými basmi má interpret možnosť melodickej hry aj v ľavej ruke. Nástroje s melodickými basmi sú však finančne náročnejšie, a tak sa v pedagogickej praxi mnohokrát využívajú len nástroje so štandardnými basmi. K hre na melodických basoch a teda aj k interpretácii polyfónnych skladieb sa dostáva žiak väčšinou až na konzervatóriu.

die vo vrchnom hlase, teda v pravej ruke, môže žiak sústrediť svoju pozornosť na part ľavej ruky a rýchlejšie a kvalitnejšie si ho osvojiť. Pomalá rytmická pulzácia skladby poskytuje dostatočný priestor na psychologickú prípravu výmeny tónu a vytvára dostatočný priestor, aby žiak vedome sluchom vnímal a analyzoval kvalitu tónu. Pre tvorbu kultivovaného tónu je dôležité ovládať techniku mechového legáta, ktorej elementárne základy si žiak môže na tejto skladbičke postupne osvojiť. V skladbe je predpísaný prstoklad aj mech. Je však treba brať ohľad na anatomicke dispozície žiaka, na typ nástroja

a na základe toho obraty prispôbovať konkrétnemu interpretovi. (Príklad 1)

Z cyklu *Pramienok II*, op. 36, č. 1 sme vybrali *Tokatinu*, ktorá je z pedagogického hľadiska zaujímavá najmä z dôvodu výskytu staccata v pravej aj v ľavej ruke (príklad 2). Hra v staccate napomáha k správne postaveniu interpretovanej ruky na pravom diskante nástroja a rozvíja hru uvoľneným zápästím pravej ruky, ktorá je dôležitá pre zvládnutie technických pasáží vo vysokom tempe. Počas štúdia skladby môže pedagóg neustále klásť dôraz na odľahčenie zápästia a vnucovať tak žiakovi správne interpretačné návyky,

čo zabráni neskoršej krčovitej hre. Cvičenie podobných skladieb v rýchлом tempe bez dôrazu na odľahčenie ruky môže totiž viesť k poškodeniam zápästných šliach a nervov a zanechať zdravotné následky. Na tejto skladbičke okrem hry uvoľneným zápästím môžeme žiakovi vysvetliť rozdiely medzi základnými druhmi akordeónovej artikulácie.¹¹ Pri predpísaných obratoch mechu opäť akcentujeme individualitu interpreta a nástroja. (Príklad 2)

V albume *Jedna druhej...*, op. 36, č. 3 je pieseň *Ked' ja na Toryse*. Túto sme vybrali na základe partu ľavej ruky, ktorý je rytmicky členitý a jeho interpretácia rozvíja pohyblivosť ľavej ruky. Ľavá ruka je pri interpretácii v opozícii k pravej prirodzene pomalšia, keďže dôraz sa v skladbách pre akordeón so štandardnými basmi kladie na pravú ruku a ľavá sa degraduje do pozície akordického sprievodu. Pri prechode na melodické basy je potom ľavá ruka technicky menej vyspelá, a preto je

11 Základné druhy akordeónovej artikulácie sú tri: prstová, mechová a prstovo-mechová artikulácia. Spôsoby prstovej artikulácie sú: prstové legato, prstové staccato, repetícia a prstové portato. Pri prstovom legate je dôležité, aby druhý kláves bol stlačený ešte v momente návratu prvej do pôvodnej polohy tak, aby nenastalo prekryvanie tónov. Pri prstovom staccate zase dbáme na to, aby bol hrací aparát uvoľnený, inak nastane krč, ktorý brzdi hru. Repetíciu charakterizujeme ako rýchle opakovanie tónu pomocou striedania prstov pri vyrovnanej hre. Do prstového portata radíme non legato, prstové tenuto a prstové portamento. Druhým artikuláčnym postupom v hre na akordeóne je mechová artikulácia. Jej základom sú správne osvojené návyky vedenia mechu a jeho obratu. Napätie v mechovej komore by malo byť sústavne sluchom kontrolované a cieľavedome usmerňované. Jednotlivé spôsoby mechovej artikulácie, ako mechové legato, mechové portamento, mechové tenuto a mechové staccato, predvádzame zastavovaným mechom, striedavým mechom alebo skákavým mechom. Posledná, prstovo-mechová artikulácia vzniká kombinovaním oboch techník. Je dôležité ovládať každú so spomínaných techník, pretože nie je možné interpretovať skladbu len jedným artikuláčnym spôsobom. In: FICKEROVÁ, Viera. *Vymedzenie špecifickej metodickéj problematiky pri výučbe akordeónu so zameraním na históriu nástroja*. Bratislava: Krajský pedagogický ústav, 1983, s. 28-40.

nutné do repertoáru zaradiť aj kompozície, v ktorých je part ľavej ruky pohyblivejšia. Žiak je nútený pri návratku venovať zvýšenú pozornosť ľavej ruke a postupne vyrovnávať rozdiely medzi pohyblivosťou pravej a ľavej ruky. Na tejto skladbičke môžeme žiaka okrem toho oboznámiť s pojmom terasovitá dynamika a s rôznymi možnosťami mechovej artikulácie. (Príklad 3)

Zhrnutie

Inštruktívna literatúra Jozefa Podprockého je určená primárne žiakom ZUŠ a pomáha rozvíjať polyfónnu hru už na úrovni základného umeleckého školenia. Na úrovni ZUŠ sa často stretávame s prípadmi, kedy žiaci hrávajú vo veľkej miere len skladby so sprievodným charakterom ľavej ruky. Part ľavej ruky sa skladá z kombinácie bas-akord a ťažisko interpretácie sa presúva do partu pravej ruky. Ľavá ruka je v tomto prípade degradovaná len na akýsi jednoduchý sprievod. Pedagóg a aj žiak sa sústreďia na pravú ruku a neprikladajú pozornosť technike ľavej ruky a vedeniu mechu, čím sa nerozvíja žiakova tónotvorba, ani možnosť sluchovej kontroly. Aby sme žiaka priviedli k chápaniu rovnocennosti oboch rúk a najmä k chápaniu dôležitosti mechovej techniky a jej podielu na tónotvorbe, je nutné venovať sa polyfonickej hre už od útleho veku. Schopnosť interpretácie polyfonickej hudby privádza žiakov k inému chápaniu zvukovosti nástroja a rozvíja ich estetické chápanie hudby. Ideálne je začať jednoduchšími autentickými kompozíciami, ako napríklad inštruktívnou literatúrou Jozefa Podprockého, a nesiahat' po rôznych transkripciách. V každej skladbičke autor totiž vyzdvihuje konkrétny technický problém akordeónovej interpretácie, na ktorého elimináciu sa možno pri návratku skladby zamerať. Pozornosť venuje správne tónotvorby, ktorá je dôležitá pre kultivovanú hru na akordeóne. Jednotlivé kompozície sú koncipované väčšinou v rozsahu jednej vety, prípadne súvetia, pretože jednoduchosť formy a jej

jasné členenie pomáha žiakovi pri rýchlejšom osvojení si skladby. Na základe jasného formového členenia možno žiakov oboznámiť s elementárnymi poznatkami z oblasti hudobných foriem a tým prepájať poznatky z predmetu hudobná teória s hrou na nástroji a rozvíjať tak jeho všeobecné hudobné vzdelanie. Väčšina skladieb je komponovaná v pomerne jednoduchej polyfonickej faktúre a v kánonickom spracovaní. Jej zvládnutie vytvára vynikajúci základ pre neskoršie štúdium náročnejšej polyfonickej literatúry.

Tvorba Jozefa Podprockého pre akordeón si nesporne zasluhuje pozornosť interpretov, ale aj pedagógov a ich žiakov. Skladby sú dobre hrateľné, príjemné na počúvanie a pomáhajú rozvíjať techniku a interpretačné zručnosti žiakov. Jeho inštruktívna literatúra by sa mala stať pevnou súčasťou repertoáru mladých začínajúcich akordeonistov.

/Literatúra/

FICKEROVÁ, Viera. *Vymedzenie špecifickej metodickéj problematiky pri výučbe akordeónu so zameraním na históriu nástroja*. Bratislava: Krajský pedagogický ústav, 1983. 53 s. GÁBOROVÁ, Marta. ŠKO Žilina (o uvedení Podprockého Concerta piccolo). *Hudobný život*, 2002, č. 6, s. 23. ISSN 1334-4140. CHALUPKA, Lubomír. *Vývoj po roku 1945*. In: ELSCHKE, Oskar (ed.). *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, 1996. 572 s. ISBN 80-88820-04-9. KAČIC, Ladislav. *Pestrý zborník (Tabulatura miscellanea)*. Bratislava: Hudobné centrum, 2005. 148 s. ISBN 80-88884-62. MACARÍKOVÁ, Ivana. Košická kompozičná škola. *Slovenská hudba*, 37, 2011, č. 4, s. 382-413. ISSN 1335-2458.

/Autorka/

Mgr. Paulína Haragová je doktorandkou na katedre hudby Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

Jaroslav Bláha

Několik poznámek k cyklu Hudba a obraz ročník 2018

/Medailonky na rok 2018/

Pozdní baroko II.

Sebastiano Ricci
a Arcangelo Corelli

Pozdní baroko III.

Egid Quirin Asam
a Johann Sebastian Bach

Pozdní baroko IV.

Václav Vavřinec Reiner
a Jan Dismas Zelenka

Pozdní baroko V.

Franz Anton Maulbertsch
a Georg Friedrich Händel

Letošní ročník cyklu Hudba a obraz uzavírá pětidílnou sérii dvaceti medailonků věnovaných výtvarnému umění a hudbě baroka (ročníky 2014-2018). Co vedlo k tak mimořádnému rozsahu ve srovnání s ostatními slohovými obdobími, jimž jsme věnovali pozornost v předchozích ročnících? Příčiny do jisté míry naznačil již mimořádný počet čtyř tematických medailonků zaměřených na slohové proudy baroka a na specifickou problematiku vývojových fází raného, vrcholného a pozdního baroka. Tyto tematické medailonky zároveň naznačily řadu dalších dílčích problémů týkajících se odlišné metodologické koncepce teorie a dějin umění a vědy o hudbě, vlivu tridentského koncilu, obtíží spojených s přechodnými obdobími renesance a manýrismu v období geneze baroka či naopak s rokokem a klasicismem v jeho závěrečné fázi.

Období pozdního baroka se týká – nebo spíše týkal – i závažný problém hodnocení jeho role ve vývojovém procesu jednotlivých období baroka. Jestliže ve výtvarném umění byla pozdní fáze baroka příznána role dozrání předchozích tendencí a celkového bilancování, v hudbě bylo pozdní baroko dlouho považováno za vrchol dosavadního vývoje – především díky osobnostem Johanna

Sebastiana Bacha a Georga Friedricha Händela – a ranému baroku nebyla věnována odpovídající pozornost. Tento názor je již našťastí překonán a pozdní baroko v hudbě je vnímáno podobně jako ve výtvarném umění. V českém umění je situace poněkud odlišná, protože nové tendence spojené s rokokem a klasicismem se prosazují až v druhé polovině 18. století.

Autorské medailonky jsou v zastoupení skladatelů zaměřeny na nejproslulejší skladatele první poloviny 18. století Johanna Sebastiana Bacha a Georga Friedricha Händela. Výtvarní umělci s nimi spojení již nejsou tak slavní, ale jejich umělecký projev odpovídá době a je do jisté míry adekvátní projevu jejich generačních vrstevníků v hudbě. Jako ve všech předcházejících ročnících je i v ročníku 2018 věnován jeden medailon významným představitelům českého pozdního baroka – malíři Václavu Vavřinci Reinerovi a skladateli Janu Dismasu Zelenkovi. Doufám, že letošní ročník bude důstojným závěrem nejrozsáhlejší série cyklu HUDBA A OBRAZ.

Znovu upozorňuji, že všechny hudební ukázky analyzované v jednotlivých medailoncích najdete na serveru YouTube a obrazové ukázky na www.wga.hu.

POZDNÍ BAROKO II.

SEBASTIANO RICCI A ARCANGELO CORELLI

Jedním z typických znaků malířství pozdního baroka je důsledná návaznost na odkaz předchozích vývojových fází – a to nejen raného a vrcholného baroka, ale i vrcholné renesance a manýrismu. Zároveň se však představitelé této vývojové fáze museli vyrovnat i s novými podněty, a to rokoka na jedné straně a klasicismu (neoklasicismu) na straně druhé. Právě malířský projev SEBASTIANA RICCIHO (1659–1734) prošel nesčetnými vývojovými peripetiemi od vlivů renesance po jednotlivé fáze baroka. K tomu do značné míry přispěly i Ricciho pobyty spojené s uměleckými zakázkami v řadě významných italských měst (Turín, Řím, Florencie, Parma, Benátky ad.), ale i v dalších evropských zemích: v Rakousku (nástěnné malby v císařské rezidenci Schönbrunn), v Anglii (výzdoba Burlington House), ve Francii atd. Navíc byl Ricci roku 1692 ubytován v Palazzo Farnese v Římě a byl tak v bezprostředním kontaktu s nástrojnými freskami Annibala Carracciho, což se v jeho následné tvorbě zřetelně projevilo. V témže roce byl pověřen vytvořením kopie fresky Korunovace Karla Velikého, k níž vytvořil návrh Raffael, ale realizací byl pověřen G. Penni. Ovšem tato freska byla ve stejném sále jako Požár Borga, jedna z nejslavnějších Raffaelových fresek ve vatikánských stanzích¹.

Zmíněné vlivy – kromě dalších, které připomeneme – se prosadily především na přelomu 17. a 18. století. Tuto vývojovou fázi zastupuje v našich obrazových ukázkách Únos Sabineek z roku 1700. Nejzřetelnější je vliv Annibala Carracciho, a to jak v typologii postav, v důrazu na virtuózní ladnou obrysovou linii i poměrně úhrnnou modelaci draperie, tak především v kompozici akcentující symbiózu řádu a napětí, což názorně demonstruje kompoziční analýza

1 Raffaelovy sály – italsky Stanze di Raffaello, pozn. redakce.



Sebastian Ricci, *Únos Sabineek*, asi 1700, olej na plátně, 197 × 303, Lichtenstein Museum, Vídeň

(obrazová příloha 1, HV 1/2018, obr. 1). Řád je postaven na osově souměrnosti, která je v kompoziční analýze vymezena červenými liniemi: vertikální osou procházející středem centrální dvojice Řimana unášejícího Sabinku a ovály vymezejícími skupiny postav po obou stranách středové vertikály. Tyto skupiny jsou rafinovaně formovány na základě variací pohybových motivů dvojice Řimana a Sabinky. Prostřednictvím těchto pohybových variací Ricci stupňuje napětí – jednak gradací dynamičnosti, jednak kontrastem obou diagonál vyznačených zelenými liniemi. Levá diagonála je sestupná a její vějířovitě rozvíjení od vertikály hlav levé dvojice přes epizodní postavy až k dvojici, kde se Sabinka opírá rukou o zem, tento pohyb zpomaluje. Završením vějířovitého pohybu sestupné diagonály je horizontála rozvinuté peřinky s batoletem. Druhá diagonála – vzestupná – proletí pravou částí obrazu jako náraz vichřice. Gradace vzestupného pohybu je daná především rukou Sabineek, jejichž esovitě křivé jsou zdrojem vířivé dynamiky. Ta je ještě umocněna protipohybem postav římských uzurpátorů.

Vůdčí představitel boloňské školy Annibale Carracci nebyl jediným malířem,

který inspiroval Sebastiana Ricciho. Římská architektura zadního plánu nápadně připomíná zadní plán stejnojmenného obrazu vůdčí osobnosti římské školy Nicolase Poussina. Nejen výše uvedení malíři, ale i sousoší Únos Poserpiny nejslavnějšího sochaře radikálního baroka Gianlorenza Berniniho bylo vzorem pro ústřední dvojici Ricciho obrazu, což přesvědčivě dokazuje srovnání Únosu Sabineek (obrazová příloha 1, HV 1/2018, obr. 1) a Berniniho sousoší (obrazová příloha 1, HV 1/2018, obr. 2).

Obdobně navazuje na předchozí vývojovou fázi vrcholného baroka i ARCANGELO CORELLI (1653–1713), generační vrstevník Sebastiana Ricciho. Corelliho přínos se týká instrumentální hudby, především pak sólové a triové sonáty a koncerta grossa. V peripetiích tektonických proměn sólové a triové sonáty Corelli navazuje na boloňského skladatele Maurizia Cazzatiho (asi 1616–1678) a Benáťčana Giovanniho Legrenziho (1626–1690), kteří položili základy sólové a triové sonáty, jež se stala i východiskem koncerta grossa. Podstatou tohoto procesu byl přechod od typologicky renesanční canzony, která se uplatňovala ještě v raném baroku, k vrcholně barokní triové sonátě. Změny se týkaly jak instrumentálního obsazení,

které se ustálilo na sestavě dvoje housle a continuo, tak především v kontrastu polyfonické faktury rychlých úseků a většinou homofonních úseků v pomalém tempu. Corelliho reforma spočívala ve vytříbení kontrapunktu vrchních hlasů v dokonalé harmonické vazbě na generálbas, což souvisí s důsledným rozvinutím tonálního systému jako nejdůležitějšího přínosu pozdního baroka. Podstatou tonálního systému je hierarchie vztahů mezi akordy, jejichž centrem je tónický kvintakord. Jeho magnetická přitažlivost ovlivňuje plynulý proces kinetické harmonie, jejíž oporou je kadence. A právě Corelli byl jedním z průkopníků melodicko-harmonického stylu, jehož vyvrcholením byl hudební projev J. S. Bacha. Uplatnění tonality v polyfonní faktuře umožňuje těsné propojení lineární (melodické) a vertikální (harmonické) složky do nového typu kontrapunktu, který se odborně označuje jako „kontrapunkt luxurians“. Zásadně se proměňuje i pozdně barokní homofonie postavená na melodicky orientovaném generálbasu. A právě na kontrastu kontrapunktu luxurians a generálbasové homofonii postavil svou koncepci triových sonát Arcangelo Corelli. Tento kontrast ještě umocnil kontrastem pomalých (adagio) a rychlých (allegro) úseků a terasovitou dynamikou (nahlas x potichu), což ovšem není Corelliho inovace, ale návaznost na předchozí vývoj.

V souvislosti s instrumentální hudbou A. Corelliho se zdůrazňuje především dovršení hudební formy koncerta grossa, jejímž koncepčním východiskem byl koncertantní styl raně barokní hudby, jehož průkopníkem byl Giovanni Gabrieli (viz HV, 2/2013). Jeho podstatou je „souboj“ velkého orchestru (grosso, tutti) a skupiny sólových nástrojů (concertino, soli). Role Corelliho v procesu dovršení a konstituování této formy se často přeceňuje. Z hlediska hudební formy jako schématu bylo Corelliho pojetí víceméně konzervativní. Rozlišení úseků tutti a soli nebylo u něj postaveno na tematickém odlišení kontrastních úseků, ale – jak bylo zdůrazněno již u triových sonát – na terasovité dynamice a kontrastním tempu. Tradiční bylo i časté střídání stručných

Giovanni Gabrieli

In ecclesia Moteto (úryvek)

a tematicky málo rozlišených kontrastních úseků v rámci jednotlivých vět, což náležitě demonstruje notová ukáзка červeně vyznačeného konce adagia (tutti) s typickou kantabilní melodií a začátku allegra (soli) – vyznačeného zeleně – z 1. věty Concerta grossa, op. 6, č. 1 (obrazová příloha 1, HV 1/2018, obr. 3).

Kde hledat společného jmenovatele malířského projevu Sebastiana Ricciho a hudby Arcangela Corelliho? Na jedné straně to byla důsledná návaznost na předchozí vývoj – u Corelliho by bylo třeba ještě zmínit vliv francouzské ouvertury (Lully) na střídání tempově kontrastních částí a na charakter allegra. Tato inspirace tradicí ovšem byla u Ricciho více „kompilační“, zatímco Corelliho role byla spíše inovační, zejména z hlediska prosazení tonálního systému. Na druhé straně oba postavili celkové uspořádání obrazu (kompozici) a skladby (hudební formu) na promyšleném vztahu řádu (identity) a napětí (kontrastu), jehož formová schémata byla převzata z předchozího vývoje, ale tektonika vnitřních vztahů byla originální.

Plátno Apoteóza sv. Sebastiana z roku 1725 (obrazová příloha 1, HV 1/2018, obr. 3) zastupuje závěrečné tvůrčí období Sebastiana Ricciho. Vyjasněním a prozářením škály dekorativních barev, větší křehkostí forem a intenzitou světla připravil půdu průkopníkům italského rokoka, především Gianbattistovi Tiepolovi (HV 4/2017; obrazová příloha 4, HV 1/2017, obr. 10 a 11). Obdobně navázal na odkaz Arcangela Corelliho ve svých koncertech i Antonio Vivaldi (HV 4/2017; obrazová příloha 4, HV 1/2017, obr. 12).

/Autor/

Doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D., vyučuje na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Je autorem několika monografií, mj. Křížovatka geneze moderního malířství a hudby: [Picasso, Stravinskij, Kandinskij, Schönberg] (2007) a *Výtvarné umění a hudba. I, Tvar, prostor a čas* (2012–2013).

Pojďte s námi na výlet

/Anotace/

Příspěvek *Pojďte s námi na výlet* obsahuje příklady konkrétních hudebně výchovných situací, které jsou určeny do hodin hudební výchovy na I. stupni ZŠ. Uvedené hudební činnosti vybízejí děti k aktivnímu přístupu k setkávání se s hudbou, motivují je k hledání různých možností řešení, k vyjádření se pohybem i ke vzájemné spolupráci při hudebních hrách. S ohledem na různý stupeň rozvoje hudebních schopností a dovedností dětí je možné a vhodné se k nabízeným hudebním činnostem vracet či je dále rozšiřovat.

/Klíčová slova/

Slovní rytmus, rytmický vícehlas, elementární tvořivost, rozezpívání, pantomimické prvky, skupinová spolupráce, hudebně pohybový doprovod písně, říkadla, zpěv písně, hra podle partitury, analýza grafického záznamu melodie, práce s klavírní miniaturoou, hra melodie, harmonického doprovodu, komplexní hudební výchova na I. stupni základní školy

/Autorka/

PhDr. Jiřina Jiřičková, Ph.D., vyučuje na ZUŠ v Mladé Boleslavi, na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK a na Gymnáziu a Hudební škole hl. m. Prahy, ZUŠ. Je zakladatelkou a sbormistryní mladoboleslavského dětského pěveckého sboru Jiřičky.

Než začneme

Kdo byserád nevydal na výlet? Akdyž je ten výlet navíc ještě v rámci školy a výuky hudební výchovy? Nejprve si společně zabalíme batůžek, potom se rozezpíváme a pak již hurá na cestu. Společně s námi na ní bude – jak jinak – hudba.

Co s sebou na výlet...

Děti si připraví papír formátu A4 a tužku.

Při poslechu klavírní miniaturny¹ načrtnou přes celý list papíru batůžek, který by si na výlet vybraly.

Napište či namalujte do svého batohu pět věcí, které byste na výlet potřebovali (např. pláštěnka, kapesník, ručník, řízek...)

Učitel dá dětem pokyn, aby si vybraly dva ze svých předmětů v batohu a odpověděly na hudební otázku (rovněž ve dvoučtvrtovém taktu). Např.:



¹ Příkladem vhodné skladby je klavírní miniaturnatura Roberta Schumanna *Veselý rolník*, op. 68, č. 10. Trvá přibližně jednu minutu. Podle potřeby ji můžeme nechat děti poslechnout opakovaně.

„Kdo z vás si dal do batohu jídlo? A kdo pít?“ Učitel rozdělí děti do několika skupin (např. skupina dětí, které mají v batohu řízek, skupina dětí s mobilním telefonem...)

Učitel dá dětem pokyn, aby si v utvořených skupinkách promýšlely další vybavení svých batohů. Jedna skupina dětí přidá další druhy jídla, jiná pít, oblečení atd. Poté vybědne děti, aby deklamovaly podle gesta učitele slova odpovídající vybavení jejich společného batohu ve skupinách tak, aby vznikly čtyři takty. Např.:



Jednotlivé skupiny předstoupí před ostatní děti a deklamují své jednotné vybavení batohů ve dvoučtvrtovém taktu.

Učitel dává dětem pokyn, aby následně deklamovaly tak, aby věci nebo předměty, ke kterým mají větší vztah, deklamovaly radostně, jiné naopak nezřetlivě, smutně atp. Svoji deklamaci děti mohou podpořit gesty.

Po první skupině postupně deklamují další skupiny. Po vystřídání všech skupin přijde na řadu opět první. Učitel dává dětem pokyn, aby tentokrát deklamovaly neslyšně, avšak s výraznou artikulací. Ostatní skupiny bezprostředně poté deklamovaná slova nahlas zopakují.

Každá ze skupin si zvolí stejný Orffův nástroj (např. dřívka, tamburínu) a zahráje rytmus, který se skrývá v jejich batohu, a to dvakrát. Učitel děti doprovodí hrou písně *Na výlet* (viz obrázek).

Poté, co se vystřídají všechny skupiny, nakonec hrají všichni společně.

Pisnička před cestou

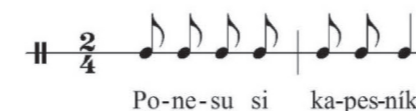
Několikrát jste nyní slyšeli písničku *Na výlet*, kterou si nyní společně zazpíváme².

„Děti, kdybyste mohly mít v batohu jen jednu věc – řízek anebo kapesník – která by to byla a proč?“

Děti se rozdělí na dvě skupiny. První skupina dupe čtvrtové metrum:



Druhá skupina pleská o hřbet ruky osminky:



Děti dostávají pokyn, aby zopakovaly své dvojtakti ještě jednou. Vzniká tak čtyřtaktová rytmická předehra k písni.

„Už jste si před písni naskládali řadu věcí do batohu. Můžete je nyní použít právě v této písni. Namísto slova *pisnička* můžete do písni vložit jiný text, např.: *Plavky se nám hodí!* Po zaznění základní verze můžete zvolat další variantu toho, co se na výlet hodí. Zahrájte rytmickou předehru a pak zazpívejte váš návrh v písni.“

Nyní jsme na výlet jsme dokonale připraveni. Vyrážíme! Dnes nás čeká ne-zvyklý dopravní prostředek – vrtulník.

² V textu písni je možné zaměnit původní „jeli bychom třeba hned“ za „vyrážíme právě teď“ nebo „nejedeme naposled“.

NA VÝLET

Hudba a text: Jiřina Jiřičková



VRTULNÍKY

Hudba: Pavel Jurkovič, text: Jiří Žáček



A vyrážíme...

Učitel dá dětem pokyn, aby pantomimicky předvedly, jak nastupují do vrtulníku. Každý sám. Posadí se v něm, jakoby z výšky si prohlížejí krajinu, zatímco učitel hraje a zpívá písničku *Vrtulníky*.

Učitel vybízí děti, aby si představily, že se všichni stali jedním vrtulníkem. Dává dětem pokyn, aby se postavily blízko sebe do kruhu tak, aby se dotýkaly ramen. Při dalším poslechu písni by se děti měly mírně pohybovat po místnosti tak, aby se celý kruh jemně posouval a aby se děti od sebe neodpojily.

„Po letu si nyní můžete odpočinout. Společně se nyní naučíme píseň zpívat. Pomohou vám k tomu vaše ruce. Ty tentokrát představují vážky. Pohybují se měkce a lehce, jako zní písnička.“ Děti zpívají píseň a pomocí pohybů paží znázorňují pohyb melodie, nejprve podle učitele. Poté, co se děti naučí text písni, mohou ji doplnit vhodným pohybem, např.:

1. sloka: společný zpěv písni, děti stojí v prostoru, ruce volně podél těla;
2. sloka: zpívá vybraný zpěvák, představujete vrtulníky s rukama nad hlavou coby vrtulemi (nikoli vedle těla), děti se pohybují volně v prostoru;

3. sloka: opět společný zpěv, děti usedají do dřepu (vrtulníky přistávají), na konci sloky vytvoří dvojice

Dohra: ve vytvořených dvojicích si děti sednou naproti sobě na paty, učitel znovu zahráje sloku písni jako dohru, děti ho mohou doprovodit hrou na tělo.

Další varianty rytmického doprovodu dohry:

- trojice – na konci 3. sloky děti utvoří trojice a posadí se čelem k sobě na paty; jedno z dětí představuje vrtulník: na 1. dobu taktu spojené a napjaté paže položí před sebe na zem, 2. a 3. doba: dvojice vzájemně tlesknutí nad pažemi třetího, v dalším taktu na 1. dobu vrtulník vzpaží, 2. a 3. doba: dvojice tlesknutí dlaněmi o sebe.
- čtveřice – obdobě jako u trojice, vrtulník představují dvě děti sedící naproti sobě, další dvě naproti sobě tleskají dlaněmi o sebe na 2. a 3. dobu;
- kruh – děti sedí na patách po kruhu: na 1. dobu tlesknutí, 2. a 3. doba: tlesknutí do dlaní souseda do stran.

Vystupovat, rozpočítáme se...

Vrtulníkem jsme doletěli na louku, odkud budeme pokračovat pěšky.

Děti pantomimicky předvedou, jak vystupují z vrtulníku a po dlouhém letu se protahují.

Z louky je to kousek na cestu a tou se vydáme dál. Kdo ale půjde první?

Děti se posadí do kruhu a rozpočítají se!³

Děti si zvolí jednoho, kdo bude rozpočítávat. Dostávají pokyn od učitele, aby říkadlo deklamovaly, a přitom současně vytukávaly (např. pomocí dvou kamínků) rytmus říkadla. Na koho padne závěrečné slovo *zvon*, ten si vybere si dřívka, tamburínu nebo bubínek. Rozpočítávání dále pokračuje. Ten, kdo už má vybraný nástroj, hraje podle zapsaného partu svého nástroje v partituru k říkadlu. Postupně se přidávají další.

Děti zpívají zmelodizované říkadlo a zároveň je doprovázejí hrou na metafon⁴ a xylofon⁴.

ANDON DODION

An-don do-di-on, cí-ve ko-pi-on, a-na-vu-ka le-vá ru-ka, tenka-mens-ký zvon.

An-don do-di-on, cí-ve ko-pi-on, a-na-vu-ka, le-vá ru-ka, tenka-mens-ký zvon.

M.s.

X.s.

X.a.

Dřívka

Tamburina

Bubínek

A jdeme...

Pamatujete si ještě, kdo má jít vpředu?

Děti pochodují podle učitelovy hry dle následující skladbičky:

³ Je zapotřebí mít pro každé dítě dva libovolné kamínky.

⁴ Doprovod říkadla je inspirován úpravou I. Hurníka a P. Ebena v skladbě Šťastný *Dobrytro* (Česká Orffova škola II, s. 9).

POCHOD PRVNÁČKŮ

Beata Zawadová

Allegretto

Nezaslechli jste cestou medvěda?

Děti zpívají melodii uvedené skladbičky s pomocí slabiky *brum*. Mohou vyzkoušet další slabiky, jež se užívají při napodobování hlasu zvířat.

Melodii je možné zazpívat také na následující text: *Když jdeš lesem cestičkou, uzounkou a maličkou, poslouchej, pozor dej, oči, uši napínej.*⁵

Poslech následující melodie⁶:

POCHOD

Učitel položí dětem otázku, zda jim tato melodie nepřipadá známá či povědomá. Společně si pak s dětmi rozebírá, jak se tato melodie liší od té původní.

Děti zahrají novou melodii na melodické Orffovy nástroje nebo se mohou doprovodit hrou na boomwhackery⁷:

G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G
E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E
C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C

G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G	G
E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E
C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C	C

Skladbičku lze obohatit o hru na kamínky. Příklad dvojhlasého rytmického doprovodu na kamínky:

X	X	X	X					X	X	X	X				
X		X						X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X					X	X	X	X				
X		X						X	X	X	X	X	X	X	X

Na závěr

Náš výlet je u konce. Nebo ne? Společně si zazpívejme vaši oblíbenou písničku!

/Literatura/

HURNÍK, Ilja a EBEN, Petr. *Česká Orffova škola II. Pentatonika*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1969.

7 Obdélníčky znázorňují jednotlivé takty. V nich pak zní na každou dobu trojzvuk tónů zapsaných nad sebou.

JURKOVIČ, Pavel a ŽÁČEK, Jiří. *Jak počítají kořata*. Praha: Portál, 2011, s. 66.
Rozpočítadla (upr. Pavlína Hublová) [online]. Metodický portál [cit 4. 4. 2017]. Dostupné na WWW: < http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni_texty/Rikanky/Rozpoctadla#ANDON_DODION >.

Významná ocenění udělená hudebním pedagogům

Jako každoročně, tak i v letošním roce byly u příležitosti Dne učitelů uděleny Medaile Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy 1. nebo 2. stupně za dlouholetou vynikající pedagogickou činnost. Mezi ty, kdo v rámci slavnostního ceremoniálu 28. března ve Valdštejnském paláci v Praze převzali z rukou ministra Ing. Roberta Plagy, Ph.D., toto nejvyšší ocenění práce a působení v resortu školství, patřilo i několik pedagogů, kteří svůj profesní život zasvětili hudbě:

Medaile Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy 1. stupně - za dlouhodobou vynikající pedagogickou činnost:

Milada Hnitková
ZUŠ Eduarda Marhuly
Ostrava – Mariánské Hory

Významná pedagožka zasvětila svůj život pěvecké výchově dětí a mládeže. Za úctyhodných 60 let svého působení ve školství vychovala řadu žáků, kteří získávali přední umístění v celorepublikových i mezinárodních soutěžích v sólovém a komorním zpěvu. Řadu let působila na tehdejší LŠU v Příboře, z toho téměř 20 let ve funkci ředitelky školy. Zastávala také funkci předsedkyně tamního Kruhu přátel hudby. Po svém odchodu do důchodu v r. 1998 se jejím pedagogickým působištěm stala ZUŠ E. Marhuly v Ostravě. Zde založila přípravné oddělení Ostravského dětského sboru Skřivánci, určené 5-7letým začínajícím zpěváčkům. Věnuje se též propagaci



Milada Hnitková a ministr Robert Plaga



Karel Virgler a ministr Robert Plaga



soudobé pěvecké tvorby, zejména regionálních autorů. Řada jejích žáků byla přijata ke studiu na uměleckých školách, mnozí našli profesní uplatnění na uměleckých scénách.

Karel Virgler
dětský pěvecký sbor Rolnička Praha

Sbormistr Karel Virgler věnoval svůj profesní život uměleckému vedení dětského pěveckého sboru Rolnička Praha, který před 40 lety založil a s nímž koncertoval v řadě evropských zemí, Kanadě, USA nebo Maroku. V roce 2007 se svým sborem vystupoval v rámci festivalu Pražské jaro. Mimoto pořádá festivalové přehlídky, sborové výměny a hudební dílny pro žáky I. stupně ZŠ. Při výuce sborového zpěvu se zaměřuje na úzké propojení hudební teorie s praktickou pěveckou výchovou. Řada jeho sborových odchovanců se hudbě věnuje i ve svém dalším profesním životě. V roce 2013 obdržel Cenu Františka Lýska.

Medaile Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy 2. stupně - za vynikající pedagogickou činnost

Mgr. Doris Homolková
ZŠ Školní, Klášterec nad Ohří

Více jak třicet let se věnuje hudebněvýchovné práci s dětmi. Nejprve učila na 1. stupni ZŠ, v současné době



Doris Homolková a ministr Robert Plaga



Katarína Kalvodová a ministr Robert Plaga

vyučuje hudební výchovu a je zástupkyní ředitelky školy. Kromě běžné výuky organizuje pro své žáky řadu mimoškolních aktivit, spojených především s hrou na hudební nástroje a zpěvem, a významně se tak podílí na reprezentaci školy.

Ing. Katarína Kalvodová, DiS.
ZUŠ J. B. Foerster v Jičíně

Dlouholetá klavírní pedagožka, lektorka NIDV a školského zařízení pro DVPP. Organizátorka kulturních akcí, např. jičínského klavírního maratonu, a kulturně-vzdělávacích aktivit. Je nadšenou propagátorkou inovativních přístupů a metod, jimiž obohacuje vlastní pedagogickou práci. Věnuje se také výuce dětí se speciálními vzdělávacími potřebami.

Mgr. Kateřina Pospíšilová, Ph.D.
ZUŠ Bystřice nad Pernštejnem a ZŠ Lelekovice

Její úctyhodná profesní činnost v oblasti výuky hudební výchovy a sbormistrovství zahrnuje vedení

sedmi komorních nebo dětských pěveckých sborů v Bystřici na Pernštejnem a Lelekovících u Brna (mj. Studánka a jeho dvě přípravná oddělení Pramínky a Pramen, Lelkováček, Lelečky ad.) Její svěřenci získávají ocenění na soutěžích, společně s nimi vystupuje na přehlídkách, koncertech a v rámci charitativních vystoupení.



Kateřina Pospíšilová a ministr Robert Plaga

A Methodological Analysis of “The European Piano Method” (volumes 1, 2, and 3) by Fritz Emonts

The following work is the first of a series of four works where I attempt to perform a content analysis of different books for piano instruction that are used in Europe. What better way to begin such a series than by an analysis of the books for piano instruction by Fritz Emonts titled “The European Piano Method” volumes 1, 2, and 3? In what follows I will present a brief analysis of the three books on 3 levels: audience – for whom are these books intended, content – what are the most important pedagogical and methodological aspects that appear in the book, and limitations – what are the shortcomings or lacking aspects of the book, in my very humble opinion. After each limitation I will present a suggestion as to how the book could have been written or paced, or as to how piano teachers can make use of the book in ways that enhance student learning and achievement.

Let’s start with the audience of these books. Volume 1 is intended for beginners, assuming a 6-year-old child on average, a 7-year-old in most cases, or, perhaps, a very bright and ambitious 5-year-old. The interesting thing about volume 1 is that it offers material for very young students, such as playing by ear and most basic lecture of notes (discussed later), and also, towards

the end, pieces that can be played in a student recital. Should the beginner student be 10-years-old, it is up to the teacher to set the pace and hurry through the first part, focusing more on the creative parts, such as creating an accompaniment, or working on the recital pieces. Volume 2 and volume 3 would, naturally, follow with the child, and therefore, normally the 6-year-old child who started volume 1 would be 7 by the time she gets to volume 2, and 8 for volume 3. The problem with assigning ages to books is twofold. First, the way the books are paced is very ambitious. By the end of volume 3 one has the impression of having traversed at least 5 years of piano instruction. Volume 3 is more like a songbook, or even a recital book, instead of being an instruction book. By its end, students are not only asked to play quite demanding recital pieces from different eras, but also to play them with expression, pedal, cantabile, and other musical functions. On the music theory and harmony level, volume 3 has exercises where students are to complete melodies and provide accompaniment. They are asked to read Roman numerals, assume the harmony, and play it in different styles, providing different accompaniments. It would take a very accomplished 8-year-old to master all

these skills and do justice to everything found in the book. Of course, the piano teacher has the option of prolonging the instruction of each book for more than a year, or finding other books of the same level as volumes 1 and 2 of this book, complementing their instruction with that of Emonts, and only come to Volume 3 when the student has really become proficient in the skills at hand.

As for content analysis, I think it is an amazing idea that volume 1 starts with the yellow pages (not the phone directory), which are dedicated to playing by ear. Many piano books immediately start with the five-finger position, teaching students that E is written on the first line, something that they will inevitably have to reconsider once they start playing bass clef. These methods shove staid information down the children’s throat, and then we wonder why pianists in their early 20s have a hard time playing a tune as simple as “Happy Birthday” by ear. These yellow pages start with clusters on black keys, first two notes at a time, and then three notes at a time. There are a series of advantages in playing clusters on different registers of the piano: the whole hand works instead of just the fingers, children learn how to read the contour of musical notes, and they learn about the organization of the piano, all the

time developing finger technique as well. However, the down side would be that there are sharps on the staff in a formation that they will never see again, which a curious 6-year-old will not leave unnoticed, and also there are no melodies that can be sung, memorized, or are – at least – catchy. Here, the role of the teacher is very important, as he can play the suggested melodies as the student plays the clusters. And then, soon enough the student starts playing melodies with one hand while holding many notes in succession with the other; this would be their first experience of using both hands, and these clusters are a good introduction to 20th century harmony. The book then adds the white keys and alternates between playing on both black and white keys, both clusters and melody, which teaches to shift hands quickly instead of being paralyzed by the five-finger position. Speaking of the five-finger position, it does make its appearance but not only in C position. If the student successfully mastered the reading of a contour in the “playing by ear” section, then taking a reference point and following a melodic line should be second nature for her. These different positions and the foreknowledge of melodic contour teach students what is up, down, and staying the same. The middle C being a sight note, students can look at the subsequent notes as skippers (disjunct) and steppers (conjunct). With familiar songs, folk songs, and children’s songs, all included in volume 1, students can develop ear and hand simultaneously. Dwelling too long on the five-finger position would have been a serious limitation, but Emonts immediately introduces songs with six tones.

On the white pages (again, not the telephone directory) students are immediately exposed to both clefs and are asked to play with both hands, unlike other instruction books which have the bass clef hibernate until it is too confusing for the student to get (re) introduced to it. On the white pages students are asked to ‘read’ the notes,

start using their eyes, maintaining the principle of following contour instead of memorizing the positions of each and every note on the staff. A limitation here would be the three-tone melodies, which are pretty boring, especially after having played interesting tunes by ear earlier in the book. As usual, my suggestion would be that the teacher combines the early yellow page material with later white page materials and simultaneously develop aural and reading skills. Other excellent aspects of volume 1 include having folk songs from all over Europe (developing multiculturalism and pan-Europeanism), three-note exercises, four-note exercises (in preparation for scales) and the five-finger position in different keys to avoid attaching the note C to the finger 1 (the thumb). When it comes to rhythm, students are very soon exposed to time signatures 3/4 and 2/4 in the same piece, which actually is a good idea to teach pulsation. Then there are the eighth notes, where teachers are encouraged to use words such as coffee (cof-fee for eighth notes) and tea. The important thing is to have students feel the pulse instead of obsessing too much about the mathematical aspect of fraction. Mind you, most students will be playing this book at the ripe age of 6 or 7, where addition and subtraction are the only mathematical skills under their belt. A great limitation when it comes to rhythm and time signature is the introduction of the 6/8 too soon. I would suggest that teachers skip these pages altogether. Asking students to consider everything doubled but to think of the 6/8 as a ternary 2/4 is surreal, and messing up the pulsation of the eighth-note system this soon does more harm than good.

Volume 2 starts where we left off in volume 1, and so it immediately has empty bars, which students have to complete based on the previous bars that they have played. Assuming that students have completed volume 1 before attempting to play volume 2, this is a very nice strategy, although,

even then, a little revision wouldn’t hurt. The real problem is for students who come from different teachers and methods, having used different books, and largely unfamiliar with concepts covered in Emonts volume 1. In this case, it is advisable to spend some time going over concepts and skills covered in volume 1. The very important asset this book offers is that pieces are not constantly in C major. In fact, different keys are introduced, and students get to play pieces with up to three accidentals on the staff. As stated previously, this is a good counterbalance to piano instruction books with a C major overdose.

Finally after a book and a half we have THE C major scale. I say this sarcastically, but the sarcasm is not towards Emonts but towards other methods that insist on parallel scales from day one. Emonts delays it to the time when students are mature enough to understand the logic and reasoning behind the fingering of scales and physically be able to maneuver it. It’s best to teach how scales work vis à vis fingering, to teach them the reasoning behind it, and to use the many preparatory exercises provided in the book to prepare the students to not only play scales but to “think” scales for finger dexterity and tonal and harmonic awareness. Scale training exercises in this book have long notes at finger changes, which students should be reminded, is not a chance to relax but to think. Volume 2 travels through the scales, both major and minor, in order of increasing accidentals. The scales are explained, tonic, dominant, and subdominant chords are presented, and then various songs are provided in the given keys. This is a method of teaching harmony indirectly, which is a brilliant idea. Of course, students are asked to provide accompaniments in different keys. Here my suggestion would be to ask students to put chords instead of individual notes in the left hand for simple melodies, or combine the scattered notes into one chord, such as playing

a C major chord altogether instead of C, E, and G separately. These exercises help in music analysis, something that students will have to do later on in their musical journey. Next comes pedal. Whoa! I feel the book is too fast paced... These students have been learning a different skill on almost every page, let alone the fact that some of the kids are too short to even reach the sustain pedal. Limitation? Perhaps not, but definitely a point to be aware of as a piano teacher! What's nice is that the first thing the book teaches about pedal is to keep it very long, because sometimes students are scared to mix harmonies. It's as if Emonts wants the students to "face their biggest fear" before attempting to try their feet at the pedal. Of course, rhythmic and syncopated pedaling are both taught, having the students change the pedal at different places in the bar. Though the book starts with syncopated pedal, I would start with rhythmic so that students get the mechanism of the foot first and only later play the pedal after the tone.

With volumes 1 and 2 thoroughly explored, volume 3 will require less volume (pun fully intended) when it comes to analysis, pointing out limitations, and offering suggestions. First, at this point we assume we have very advanced 9-year-olds, or that the teacher has taken her time is moseying through volumes 1 and 2, and that we have a student with two digits as her age playing volume 3. Volume 3 gets pretty legitimate and hardcore with concepts such as the Alberti bass introduced. The book introduces various intervals, starting with thirds, sixths and octaves, provides exercises to experiment with them, and then includes them in pieces. Very soon, other intervals are added in a similar fashion. Change of meter, syncopations, and more advanced harmony make their way into this book, providing a rich learning experience for the student on the musical and technical levels. One very amazing aspect of volume 3 is that most pieces come from

well-known classical composers, such as J.S. Bach and W.A. Mozart, just to name a few. This is a brilliant way to teach music history, only if the teachers use this golden opportunity aptly, instead of ignoring the names of these giants of classical music. Playing with expression, pedal, and cantabile are encouraged in this book, and we have pieces, such as Chopin waltzes, as a platform for students to exercise these musical aspects. Towards the end of volume 3 we have recital pieces from different eras, which serves as a combined music appreciation and music history tool, while encouraging students to play in the style of different eras and composers instead of having adults who aggressively interpret a Chopin nocturne, or go through a Prokofiev sonata with rose petals under their feet. Is it a good idea to expose students this soon to all this?

A legitimate question, I must agree, but at this point, even Emonts makes it clear that volume 3 is not supposed to be followed page by page, religiously, rather used as a library of piano pieces.

Finally there is an introduction to jazz harmony, with the added sixths and sevenths. In the 21st century, it is important for teachers to realize that not all their students are going to end up as classical pianists. Some might become jazz pianists, other might choose to compose, yet others might opt to perform collaboratively. The Emonts books – volumes 1, 2, and 3 – equip students to become more than just a piano player who plays notes on autopilot. These books develop musicality and musicianship among the students of today, the musicians of tomorrow.

Petra Bělohávková

Z hudebních výročí (leden–březen 2018)

1

- 01. 1.** – Viktor Ullmann, 120. výročí narození česko-rakouského skladatele, klavíristy a dirigenta (1898-1944)
- 03. 1.** – Moritz Hauptmann, 150. výročí úmrtí německého skladatele a pedagoga (1792-1868)
- 06. 1.** – Max Bruch, 180. výročí narození německého skladatele a dirigenta (1838-1920); Vittorio Monti, 150. výročí narození italského houslisty, mandolinisty a skladatele (1868-1922)
- 10. 1.** – Mischa Maisky, 70. výročí narození izraelského violoncellisty a dirigenta lotyšského původu (1948)
- 12. 1.** – Jaroslav Pekelský, 40. výročí úmrtí českého houslisty a pedagoga (1898-1978); 22. 1. – 120. výročí narození
- 13. 1.** – František Kaván, 200. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1818-1896)
- 16. 1.** – Cyril Metoděj Hrazdira, 150. výročí narození českého sbormistra a dirigenta (1868-1926); Karel Doležal, 70. výročí narození českého violisty a pedagoga (1948)
- 18. 1.** – Jana Brožková, 50. výročí české hobojsky a pedagožky (1968), Bohuslav Jeremiáš, 100. výročí úmrtí českého skladatele, pedagoga, sbormistra a dirigenta (1859-1918)
- 25. 1.** – Vladimir Vysockij, 80. výročí narození ruského písničkáře, básníka a herce (1938-1980)
- 26. 1.** – Christian Gottlob Neefe, 220. výročí úmrtí německého skladatele, varhaníka a kapelníka (1748-1798; 5. 2. – 270. výročí narození)
- 30. 1.** – Jaroslav Krombholc, 100. výročí narození českého dirigenta (1918-1983)

2

- 02. 2.** – Tullio Serafin, 50. výročí úmrtí italského dirigenta (1878-1968; 1. 9. – 140. výročí narození)
- 08. 2.** – Václav Jan Kopřiva, 310. výročí narození českého skladatele, varhaníka a pedagoga (1708-1789); Vladimír Poš, muzikolog, 90. výročí narození českého a rakouského pedagoga (1928)
- 10. 2.** – Zdeněk Nejedlý, 140. výročí narození českého muzikologa, hudebního a literárního historika a politika (1878-1962)
- 15. 2.** – Jan Kühn, 60. výročí úmrtí českého sbormistra (1958)
- 16. 2.** – Emil Bezecný, 150. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1868-1930)
- 17. 2.** – Jan Nepomuk Maýr, 200. výročí narození českého operního pěvce, dirigenta a pedagoga (1818-1988; 25. 10. – 130. výročí úmrtí)
- 18. 2.** – Jaroslav Kvapil, 60. výročí úmrtí českého klavíristy, dirigenta, skladatele a pedagoga (1892-1958); Petr Řezníček, 80. výročí narození českého skladatele (1938)
- 19. 2.** – Daniel Forró (vl. jménem Karel Horký), 60. výročí narození českého skladatele a klavíristy (1958)
- 25. 2.** – Růžena Maturová, 80. výročí úmrtí české operní pěvkyně a pedagožky (1869-1938)
- 26. 2.** – Ema Destinová (vl. jménem Emilie Kittlová), 140. výročí narození české operní pěvkyně (1878-1930)
- 27. 2.** – Václav Karel Holan Rovenský, 300. výročí úmrtí českého varhaníka, skladatele a pořadatele kancionálu (1644-1718); Ludvík Poděštl, 50. výročí úmrtí českého skladatele (1921-1968)

3

- 04. 3.** – Antonio Vivaldi, 340. výročí narození italského skladatele a houslisty (1678-1741)
- 06. 3.** – Iša Krejčí, 50. výročí úmrtí českého skladatele a dirigenta (1904-1968); Lubomír Malý, 80. výročí narození českého violisty a pedagoga (1938)
- 07. 3.** – Václav Kliment, 100. výročí narození českého operního pěvce (1863-1918)
- 08. 3.** – František Xaver Drozen, 120. výročí narození českého houslaře (1898-1972)
- 13. 3.** – Karel Stecker, 200. výročí úmrtí českého hudebního teoretika, varhaníka, skladatele a pedagoga (1861-1918)
- 16. 3.** – Zuzana Lapčíková, 50. výročí narození české folkloristky, zpěvačky a cimbalistky (1968)
- 20. 3.** – Johann Nikolaus Forkel, 200. výročí úmrtí německého hudebního historika, teoretika, skladatele a bibliografa (1749-1818)
- 22. 3.** – Andrew Lloyd Webber, 70. výročí narození anglického skladatele (1948)
- 25. 3.** – Claude Debussy, 100. výročí úmrtí francouzského skladatele (1832-1918); Petr Fiala, 75. výročí narození českého sbormistra, pedagoga a skladatele (1943)
- 26. 3.** – César Antonovič Kjuj, 100. výročí úmrtí ruského skladatele francouzsko-litovského původu (1835-1918)
- 29. 3.** – Laco Deczi, 80. výročí narození amerického jazzového trumpetisty a skladatele slovenského původu (1938)
- 30. 3.** – Milan Tesař, 80. výročí narození českého kytaristy, skladatele a pedagoga (1938)


Společnost pro hudební výchovu ČR
 29. ročník
Letní dílny hudební výchovy
 Mělník 18. – 24. srpna 2018
Kurz je akreditován Společností pro hudební výchovu České republiky, IČ:22758917
 u MŠMT ČR pod č. j. MSM/7727/2015-S-247 ze dne 20.8.2015 na základě § 25 a § 27 zákona č. 563/2004 Sb. v souladu
 s ustanovením § 10 vyhlášky č. 317/2005 Sb. o dalším vzdělávání pedagogických pracovníků, akreditační komisi a kariérním systému
 pedagogických pracovníků, ve znění pozdějších předpisů, jako studium k prohlubování odborné kvalifikace.



Lekorský tým:
 Klára Boudalová – Rafaela Drgáčová – Vladimír Fiedler – Martin Grobár – Luboš Hána – Jiří Holubec
 Vladimír Hrdina – Lenka Jaborská – Jiřina Jiříčková – Jakub Kacár – Lenka Pobudová
 Jan Prchal – Michael Ratišlav – Jaromír Synec – Alena Tichá – Dagmar Zemánková – Petr Zeman
 Závěreční hosté:
 Jitka Molavcová – Jitka Šuranská a Petr Uvřita – Jiří Slavík – a překvapení
 Letos poprvé:
 Studijní skupina pro neaprobované pedagogy, kteří „musí“ učit HV – pomůžeme!
 Informace a přihláška na
www.shvcr.cz

Recenze – Ondřej Ruml: NAHUBU (CD)

Jedno z posledních alb zpěváka a hudebníka Ondřeje Rumla, které vyšlo v roce 2016, nese poněkud kontroverzní název *Nahubu*. Interpret, tak jak ho známe, zde prokazuje skvělou práci s hlasem – všechny skladby na nosiči nazpíval a především „doprovodil“ hrou na tělo, resp. vlastní ústa.

Co se týká hudebního žánru, výběr skladeb není stejnorodý, což je, dle mého názoru, dobře. Posлуhače čeká cca 40 minut příjemné hudby, při kterých se v žádném případě nebude nudit. Interpret zasahuje do všech oblastí populární hudby, které jsou mu blízké.

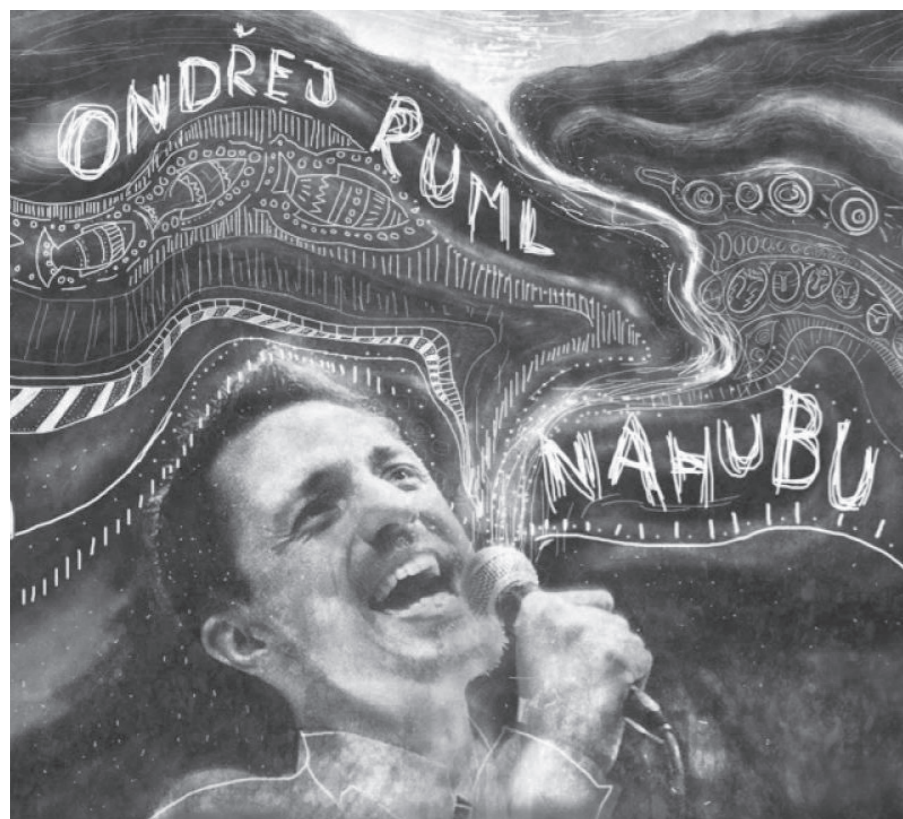
Na albu řadu coververzí. Patří mezi ně např. píseň *Praha bolestivosti* bluegrassového klasika Roberta Křesťana. Během poslechu písni „navštívíme“ např. Afriku nebo Kubu. Skladba *Zimbaye* nás naladí na africké rytmy a slunce, *Chan chan* (jedná se o coververzi ústřední písně z filmu *Buena Vista Social Club*) pro změnu zase na rytmy latinskoamerické. Pohodovou atmosféru nosiče doplňují např. coververze hitů jako *Hit The Road Jack*, *Stand By Me* nebo *Lions Sleeps Tonight*. Rovněž Rumlova autorská hudba má na albu své zastoupení – milým závěrem CD je píseň *Štěstí zdraví* aneb

Tak trochu vánoční píseň (jedná se o zajímavé pojetí modlitby *Otčenáš*).

Ondřej Ruml svůj hlas opravdu dokonale ovládá. Posлуhač si užije skvělého scatování, zpěvu lehkých melodických ozdob i výrazných kubánských rytů, beatboxu, při netradičním hudebním spojení zazní i alikvotní zpěv. Pro poslech CD nás hned v úvodním vstupu probudí „kohoutí kokrhání“ a další imitace hlasů zvířat. Na albu rovněž využívá looperu (smyčkovače) – viz skladba *Nebe*, která umožní hudebními smyčkami vytvořit krásnou atmosféru a téměř relaxační prostředí.

CD Ondřeje Rumla *Nahubu* je skvělou inspirací nejen pro mne jako učitelku hudební výchovy (slouží např. při tvorbě hudebních projektů a tvůrčích úkolů pro žáky), ale může být i inspirací pro žáky samotné. Při poslechu pěveckých dovedností a intonační i rytmické čistoty může být skvělou ukázkou toho, co jak pracovat s mužským hlasem. Hlasový rozsah Ondřeje Rumla posлуhačům umožní vychutnat si jak falzetový zpěv ve vyšších hlasových polohách, tak zpěv v basových polohách v doprovodných sekcích některých skladeb.

RUML, Ondřej. *Nahubu*. [CD]. 2016. Warner music Czech Republic. A Warner music group company 0190295902353. Nahrál Michal Šenbauer ve studiu SUN RECORDS v Tuchoměřicích v srpnu 2016.





ISSN 1210-3683

MK ČR E 6248

65 Kč

