

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

3/2019

HUDEBNÍ VÝCHOVA



HUDEBNÍ VÝCHOVA

ročník 27/2019/číslo 3



časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

/Řídí redakční rada/

Předseda: doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc. (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), PhDr. Mgr. Petra Bělohláková, Ph.D., Mgr. Ivana Čechová (PedF UK, Praha), prof. Belo Felix, Ph.D. (PdF UMB, Banská Bystrica, SR), PaedDr. Jan Hollec, Ph.D. (PedF JU, České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc. (PdF UHK, Hradec Králové), PhDr. Jiřina Jiříčková, Ph.D. (ZUŠ Mladá Boleslav), doc. PaedDr. Slávka Kopčáková, Ph.D. (FF PU, Prešov, SR), PaedDr. Eva Králová, Ph.D. (Fakulta zdravotnictví TnUAD v Trenčíně), doc. PhDr. Jiří Kusák, Ph.D. (PdF OU, Ostrava), prof. Mgr. art. Irena Medňanská, Ph.D. (FF PU, Prešov, SR), prof. PaedDr. Eva Michalová, CSc. (UMB, Banská Bystrica, SR), prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr. (PedF UK, Praha), prof. Mag. Dr. Franz Niermann (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Rakousko), doc. MgA. Jana Palkovská (PedF UK, Praha), prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D. (PedF UK, Praha), prof. UŠ dr. hab. Wiesława Aleksandra Sacher (Wydział Pedagogiki i Psychologii, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polsko), prof. Dr. Carola Schormann (Fach Musik, Leuphana Universität Lüneburg, SRN), doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc. (PdF ZU, Plzeň), doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc. (PedF UK, Praha), doc. Mgr. Art. PhDr. Jozef Vereš, CSc. (PdF UKF, Nitra, SR)

Vedoucí redaktor: doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc.
Redaktorka: Mgr. Milena Kmentová, Ph.D.
Jazyková korektura: Květa Šmidová, Mája Šafaříková
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: ADISERVIS s.r.o.
Na Nivách 18, 141 00 Praha 4 – Michle
Tel.: 241 484 521
e-mail: adiservis@seznam.cz

Upozornění autorům:

Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e-mailovou adresu: casopisHV@email.cz

Adresa redakce:

Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta – vydavatelství, M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1
<http://pages.pedf.cuni.cz/hudebnivychova/>

© Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, Praha 2019
MK ČR E 6248, ISBN 1210-3683

/Obsah/

PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY

- Ivana Šustková, Jiří Kusák: Z dějin regionální hudební výchovy – Josef Černík (1880–1969) 6
Stanislav Pecháček: Ilja Hurník (1922–2013) a jeho sborová tvorba pro děti 14

PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE

- Marie Lišková: 50leté výročí od prvního vydání „České Orffovy školy“ 19

NOTOVÁ PŘÍLOHA

- Jiřina Jiříčková, Přemysl Kočí: Ukázka z cyklu písní *Moře*

PŘEHLEDOVÉ ČLÁNKY A STUDIE

- Jaroslav Bláha: Mezi barokem a klasicismem 25
Miloš Kodejška: Tradice a perspektivy hudební výchovy v českých základních školách 28
Naděžda Kotrnetzová: Učebnice hudební výchovy v Rakousku 32

METODICKÉ NÁMĚTY A INSPIRACE

- Milena Kmentová: Tónová mřížka – opomíjený Meisterstück Hugo Riemanna 35

JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY

- Libuše Tichá: Mladí klavíristé v Karlových Varech 37
Veronika Čermáková: Zpráva z Hospitačních dnů Orffova institutu v Salzburgu 40
Hana Váňová: Monografie o trémě – ožehavém problému mnohých interpretů 42
Stanislav Pecháček: History of Music – Beethoven's Contemporaries – z cyklu O hudbě anglicky 45
Vít Gregor: Zkouška z dějin hudby – z cyklu O hudbě s úsměvem 46
Petra Bělohláková: Z hudebních výročí (červenec–září 2019) 48

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).

NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF

/Editorial/

Vážení čtenáři,

po letních dovolených si vám dovoluujeme předložit třetí ročníkové číslo našeho časopisu. Příspěvky mají bohaté spektrum a věříme, že vás zaujmou svým obsahem.

Do *Původních vědeckých statí a výzkumných zpráv* zařazujeme článek **Ivany Šůstkové** a **Jiřího Kusáka** o osobnosti Josefa Černíka, moravského hudebníka, skladatele, folkloristy, pedagoga a kulturně osvětového pracovníka. Článek uveřejňujeme k příležitosti 50. výročí jeho úmrtí. Josef Černík se neúnavně věnoval rozvoji hudební kultury dětí, mládeže a společnosti. Následující příspěvek **Stanislava Pecháčka** pojednává o **Iljovi Hurníkovi**. Představuje průběh jeho života, mimo jiné i podíl na vzniku České Orffovy školy před 50 léty (společně s Petrem Ebenem). Vzhledem k povaze našeho časopisu je představena především Hurníkova dětská sborová tvorba. Věříme, že se stane inspirací i pro školní pěvecké sbory. Na problematiku významu České Orffovy školy pro zkvalitnění hudební výchovy je zaměřena původní didaktická studie **Marie Liškové** s názvem *50. výročí od prvního vydání „České Orffovy školy“*. Obsah článku byl konzultován s **Vladimírem Pošem**, který byl hlavním organizátorem vstupu orffovských idejí do české hudební pedagogiky.

Do *Přehledových článků a studií* jsme zařadili texty **Jaroslava Bláhy**, **Miloše Kodejšky** a **Naděždy Kotrnetzové**. **Jaroslav Bláha** pojednává o prostupování děl výtvarných a hudebních umělců v období mezi barokem a klasicismem. Položil důraz především na francouzské rokoko. Připomínáme, že umělecká díla jsou v obrazové podobě uvedena v našem 1. ročníkovém čísle. Článek **Miloše Kodejšky** charakterizuje hudebně pedagogické osobnosti v časových proměnách a poukazuje na jejich často statečnou práci pro rozvoj hudební výchovy. Autor vyjadřuje svůj názor na hlavní úkoly pro zkvalitnění hudební výchovy a to v souvislosti s aktuálními revizemi státních vzdělávacích plánů. Zajímavou studií v této kategorii článků nabízí také **Naděžda Kotrnetzová**, která charakterizuje rakouské učebnice pro hudební výchovu. Zachycují komplexně teorii, hudbu různých žánrů, lidové a umělé písně, profily

skladatelů, praktická cvičení, pracovní sešity, CD a DVD a podporují rovněž pedagogickou a dětskou tvořivost. Mohou být inspirací i pro české autory hudebně didaktických materiálů pro školy.

Notovou přílohu tvoří Ukázky z cyklu písní „Moře“ od skladatele, sbormistra a také učitele **Přemysla Kočího**. Jeho umělecký profil představila v předmluvě **Jiřina Jiříčková**.

A na co se můžete dále těšit? V kategorii metodických námětů a inspirací je prezentován metodicky podnětný článek **Mileny Kmentové**. Popisuje tónovou mřížku **Hugo Riemanna**. Autorka úspěšně uplatňuje tuto didaktickou pomůcku ve svých hodinách se studenty. Mřížka podněcuje tvořivé objevování zákonitostí hudební teorie a velmi dobře může posloužit k zajímavější výuce hudební nauky v našich základních uměleckých školách i jinde.

V poslední rubrice s názvem *Jubilea, zprávy, recenze, stále rubriky* vás nejprve zavedeme do Karlových Varů na soutěž mladých klavíristů s názvem *Karlovarská růžička*. Uměleckou a obecně lidskou atmosféru této události přiblíží **Libuše Tichá**. Také vás pozveme na tzv. Hospitační dny v Orffově institutu v Salzburgu. Zúčastnila se jich **Veronika Čermáková**. I její článek podpořil důležitou myšlenku našeho čísla – přiblížit domácí a zahraniční tradici, současnost a perspektivy Orffovy školy. V roce 2018 vyšla velmi zajímavá publikace chorvatské klavíristky a pedagožky **Eny Stevanović** o trémě. Recenzi napsala **Hana Váňová**. V části *O hudbě anglicky* z pera **Stanislava Pecháčka** se tentokrát dozvíte o současnicích **L. van Beethovena**. V cyklu *O hudbě s úsměvem* otiskujeme *Zkoušku z dějin hudby* od **Víta Gregora**. Na závěr se seznámíte s hlavními hudebními výročími v měsících červenec až září 2019. Pro náš časopis je pravidelně připravuje **Petra Bělohlávková**.

Za redakci vám do nového školního roku přejeme hodně síly, optimismu, příjemných inspirací a učitelům především pozorné a kreativní děti.

Miloš Kodejška
vedoucí redaktor časopisu

/Abstracts/

The content of the third journal *Music Education in 2019* consists of valuable contributions by renowned Czech and Slovak authors. We present the abstracts of their contributions.

ORIGINAL RESEARCH ARTICLES AND RESEARCH REPORTS ŠŮSTKOVÁ, I., KUSÁK, J. From the History of regional Music Education – Josef Černík (1880–1969)

Abstract: This work reflects the state of music education in the Czech Republic in the period between the world wars. It highlights the personality of Josef Černík as a significant Moravian music pedagogue, composer, folklorist and organizer of cultural life, from whose death it has just been 50 years. Careful attention is subsequently paid to selected contributions and publications in the field of music education and music pedagogy.

Keywords: Inter-war music education, Josef Černík, music education, music pedagogy, publishing activities, methodology of singing.

PECHÁČEK, S. Ilja Hurník (1922–2013) and his choral pieces for children

Abstract: The study informs about the life of a composer, pianist, writer and music teacher Ilja Hurník. The second part brings a chronological survey of his choral pieces for children.

Keywords: Ilja Hurník, choral compositions, children choir.

ORIGINAL STUDIES – MUSIC DIDACTICS

LIŠKOVÁ, M. 50th Anniversary of the First Publication of the 'Czech Orff School'

Abstract: The article looks at the topicality of the publication 'Czech Orff School'. It acquaints with the history of the publication and it is devoted to the analysis of individual books of the Czech Orff School. It deals with the context of foreign music teaching and collaboration with the Orff Institute in Salzburg.

Keywords: Czech Orff School, Petr Eben, Ilja Hurník, Orff Institute, Carl Orff, Wilhelm Keller.

SURVEY STUDIES

Bláha, J. Between Baroque and Classicism

Abstract: The third article in the series *Music and Art* maps the complex relationship between late Baroque period and classicism with an emphasis on Rococo. The article first presents an overview of the complicated situation in Italy and Germany and suggests a parallel with the international style at the turn of the 14th and 15th century and manne-rism period. Then it focuses on the specific characteristics of French Rococo with an emphasis on the key figures of Rococo painting (Antoin Watteau, Francois Boucher) and music (Francois Couperin, Jean-Philippe Rameau).

Keywords: Late Baroque period, Rococo, Gallant Festival, Gallant Style, international style, Classicism, absolutism, opera, ballet, colourism, harmony.

KODEJŠKA, M. Traditions and Perspectives of Music Education in Czech Elementary Schools

Abstract: The author points out the great importance of school subjects with cognitive and emotional aspects of general education, which include music education. It emphasizes its importance for the personal development of children. He considers the continuity and the most important events of music education from 1934 to the present. He gives reasons for the importance of Music Education within the educational system as a separate school subject, gives examples of useful music education activities and concludes his contribution with the most important steps towards its innovation.

Keywords: social conditions, personalities in field of music, Framework educational Plans, Society for Music Education, innovations in education.

KOTRNETZOVÁ, N. Textbook of music education in Austria

Abstract: Textbook is an essential part of the education process. The textbooks used in Austria also serve as workbooks. Apart from the theory, they also include songs, practical exercises, and they contain CDs and DVDs with various multimedia games and quizzes.

Keywords: music education textbooks, school, education, pupil, teacher, singing, listening.

ANNEX OF SHEET MUSIC

JIRIČKOVÁ, J., KOČÍ, P.

Jiřina Jiříčková presents the author of the following songs from the series *Sea*, that is Přemysl Kočí.

METHODOLOGICAL THEMES AND INSPIRATION SOURCES KMENTOVÁ, M. Tonal grid – neglected Meisterstück of Hugo Riemann

Abstract: The aim of the paper is to remind the teachers of the tonal grid, to present its Czech adaptation and to outline the possibilities of working with this aid in music theory teaching and other related subjects.

Keywords: tonal grid, music theory teaching

JUBILEES, NEWS, REVIEWS, PERMANENT COLUMNS

TICHÁ, L. Young pianists in Karlovy Vary

Abstract: Twenty-second annual Young Pianists Competition in Karlovy Vary gave an up-to-date view of the quality of piano teaching in the Czech Republic. We can see a significant shift in the level of artistic maturity of young artists. Intensive work at music schools at all levels as well as lectures and interpretation courses bring positive results.

Keywords: interpretation, young pianists, tone culture, musical imagination.

ČERMÁKOVÁ, V. A report from an observation at Orff Institute

Abstract: The article focuses on the opportunity to take part in observation days at Orff Institute in Salzburg. They are not only for students who are interested in these studies but also for the fans of music theory and practice. There are practical information and the list of activities which you can participate in or you can just watch passively.

Keywords: Orff Institute, Mozarteum, observation days, Salzburg

VÁŇOVÁ, H. Monograph on stage fright – a delicate problem of many performers

Abstract: The article is a review of a monograph by Croatian pianist and music pedagogue Eny Stevanović, published in 2018 by Karolinum Praha. The information section dealing with a structure of the work draws attention especially to the passages that are innovative or find practical use by teachers and performers: author's conception of stage fright as a type of social anxiety, pointing to personality factors that influence stage fright (self-concept, self-esteem, self-efficacy etc.) It points to the fact that the author of the monograph also deals with the analysis of various methods of prevention of stage fright in a wide range from behavioral, cognitive, physical therapy to prevention in her own teaching practice.

Keywords: music psychology, music pedagogy, interpretation of musical work, social anxiety, stage fright, personality factors, stage fright therapy, stage fright prevention.

PECHÁČEK, S. History of Music – Beethoven's Contemporaries – from the cycle *About music in English*

Abstract: The article deals with the composers on the border of 18th and 19th centuries whose musical output is overshadowed by Beethoven's compositions. The author mentions the pianist M. Clementi and his pupils (Czerny, Cramer, Hummel, Moscheles) and underlines the importance of the Czech pianists, composers and teachers V. J. Tomášek and L. Dusík. Among opera composers he mentions G. Rossini.

Keywords: Beethoven's Contemporaries

GREGOR, V. Exam from music history – from the cycle *About music with a smile*

BĚLOHLÁVKOVÁ, P. From Music Anniversaries (July–September 2019)

In our journal there is a regular column devoted to the anniversaries of musicians and music teachers from July to September 2019.

Z dějin regionální hudební výchovy

Josef Černík (1880–1969)

/Anotace/

Příspěvek reflektuje stav naší hudební výchovy v období mezi světovými válkami. Vyzdvihuje osobnost Josefa Černíka jako významného moravského hudebního pedagoga, skladatele, folkloristu a organizátora kulturního života, od jehož úmrtí právě uplynulo 50 let. Důkladnější pozornost je věnována vybraným příspěvkům a publikacím z oblasti hudební výchovy a hudební pedagogiky.

/Klíčová slova/

Meziválečná hudební výchova, Josef Černík, hudebně výchovná činnost, publikační činnost, metodika zpěvu.

/Autoři/

Mgr. Ivana Šustková studuje doktorský studijní obor Hudební teorie a pedagogika na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity (školitel Jiří Kusák). Profesně působí jako učitelka hudební výchovy na druhém stupni základní školy a současně na základní umělecké škole. Zabývá se především problematikou regionální hudební kultury Zlínska.

doc. PhDr. Jiří Kusák, Ph.D., působí jako vedoucí Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity a je členem výzkumného Centra studií regionální hudební kultury (CSRHK).

Odborně se zabývá didaktikou hudební výchovy, dějinami hudební výchovy, hudební pedagogikou, hudební psychologií, hudební folkloristikou, etnickou hudbou a hudební regionalistikou. Přednášel na zahraničních univerzitách (Bulharsko, Malta, Portugalsko, Slovensko, Španělsko, Turecko) a absolvoval stáže (Norsko, Portugalsko, Turecko).

1. Meziválečná hudební výchova – dobový kontext

Situace českého školství v meziválečných letech (1918–1939) byla ovlivněna několika skutečnostmi. Po vzniku Československé republiky vzniklo za účelem správy našeho školství československé Ministerstvo školství. V podstatě byla převzata rakousko-uherská školská soustava, ve které se provedly jen některé změny (celková organizační struktura ale zůstala zachována).

Všeobecně se změny v kulturní oblasti zaměřily na postupné (právní, organizační, administrativní, pedagogické) sjednocení školství na Slovensku se školstvím v českých zemích. V roce 1922 vešel v platnost tzv. „malý“ školský zákon, který právně sjednotil národní školy obou zemí. Dále nelze opomenout pro toto období významný zákon pro zvýšení lidového vzdělání (1935). Umožňoval především zřizovat měšťanské školy i v menších obcích.¹

Na naši hudební výchovu se již před první světovou válkou snaželo množství negativních poznámek, především ve smyslu nedostatečného vzdělávání pedagogů, obsahu předmětu apod. Potvrzují to také slova Vladimíra Gregora: „Možno říci, že zpěv (hudební výchova) se v tomto spleťtém vývoji české hudební pedagogiky jen stěží probojovával jak na základní škole, tak v odborném školství, a to

1 KOVÁŘÍČEK, Václav. *Materiály k dějinám pedagogiky: Dokumenty k vývoji školské soustavy v českých zemích*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1970, s. 82–83.

nejenom na nižším stupni.“² Široká i odborná veřejnost volaly po inovativních podnětech v oblasti hudební pedagogiky.³

Na druhou stranu jak po stránce vědecké, tak po stránce posilování národního sebevědomí měla velký význam díla českých hudebních pedagogů. Vznikaly nejrůznější školní zpěvníky či metodické příručky pro učitele, které dávaly návod, jakým směrem lze hudebněvýchovnou činnost orientovat. Obecně sledujeme v meziválečném období snahu o uvědomlejší estetickou výchovu prostřednictvím zpěvu a hudby celkově. Do náplně předmětu začíná výrazněji pronikat i zřetel k poslechu hudby.

Po první světové válce se vývoj v hudební pedagogice a hudební výchově orientoval několika směry. Vznikaly nové metody a přístupy k hudební výchově a veškeré hudební dění bylo živě diskutováno⁴. V popředí zájmu stojí neustále probíhající spor o intonační metody v hudební výchově. Druhý směr dává podněty pro inovaci hudební výchovy především snahou o budování institucí zaměřených

2 GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tibor. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973, s. 71.

3 Hudební pedagogové v tomto období také oprávněně apelovali i na změnu názvu vyučovacího předmětu zpěv, který byl velmi úzký a nevístičný.

4 Do prvního směru se obvykle řadí fundovaní a také publikačně činní pedagogové jako např. Adolf Cmiral, Max Kobližek, Josef Černík, Antonín Hromádka a další.

nejenom hudebněpedagogicky, ale také všeobecně umělecky.⁵

V popředí zájmu dalšího směru stojí především historicko-srovnávací a hudebněpedagogický výzkum.⁶ Tato, ale i další problematika se řeší také na poli časopiseckém (časopis Hudební výchova, Hudba a škola, Der Auftakt atd.). V meziválečném období se u nás rozvinulo speciální hudebněvýchovné časopisectví. Začaly pravidelně vycházet články z oblasti hudební výchovy.

V roce 1934 vznikla v Praze Společnost pro hudební výchovu, jejíž činnost měla na formování československé hudební pedagogiky zásadní vliv.⁷ V roce 1936 se v Praze uskutečnil I. mezinárodní hudebněvýchovný kongres, kde se poprvé šířeji konfrontovaly hudebněvýchovné snahy. Podobné aktivity daly na naši půdě vzniknout základům pro pozdější Mezinárodní společnost pro hudební výchovu⁸ (ISME – International Society for Music Education).

5 Dokladem toho je např. vznik Hudební matice Umělecké besedy v roce 1919. Důležitými platformami byly Jednota hudebních stavů, hudební sekce Ústředního spolku českých profesorů, komise pro hudební výchovu při Pěvecké obci československé nebo Německý hudebně pedagogický svaz v ČSR. Už z tohoto výčtu je patrné, že institucionální zázemí bylo značné. SEDLÁČKOVÁ, Romana. *Česká hudební pedagogika a její profilace od jejího počátečního strukturování až po současný stav*. *e-Pedagogium* [online], 2003, roč. 3, č. 1 – mimořádné. [cit. 2018-3-1]. Dostupné z: <http://epedagog.upol.cz/eped1.2003/mimo/clanek07.htm>. ISSN 1213-7499; GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tibor. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973, s. 71–73.

6 Mezi nejvýznamnější osobnosti bychom mohli zařadit Františka Čadu, Ludvíka Kunderu, Bohumíra Štědrone a také Adolfa Cmirala.

7 Viz GREGOR, Vladimír. *Československá společnost pro hudební výchovu (1934–1938) a mezinárodní dosah její činnosti*. Praha: SPN, 1974.

8 Mezinárodní společnost pro hudební výchovu je dodnes fungující organizací, jejímž cílem je (dle webových stránek): „building and maintaining a worldwide community of music educators characterized by mutual respect and support; fostering global intercultural understanding and cooperation among the world's music educators; and promoting



Fotografie Josefa Černíka a jeho ženy Františky (1942)

Zdroj: Muzeum Bojkovska, fond Fotografie Josef Černík, i. č. OSB1, p. č. 788.

Meziválečné období (nejvýrazněji první desetiletí po válce) charakterizuje boj za hudební výchovu, kdy společným cílem je prosazení výuky hudby od mateřských škol až po školy vysoké a dosažení vyššího počtu vyučovacího hodin. Pozornost budila také skutečnost, že ještě více než desetiletí po válce platily osnovy z roku 1915. Nové osnovy pro měšťanské školy, které v sobě již zahrnovaly

music education for people of all ages in all relevant situations throughout the world.“ About ISME | ISME – International Society for Music Education. *ISME – International Society for Music Education | Supporting and promoting music education and music making for all.* [online]. Copyright © International Society for Music Education, 2016 [cit. 2018-2-19]. Dostupné z: <https://www.isme.org/about>.

mnohé změny, vešly v platnost v roce 1932. Předcházelo tomu množství diskusí nejenom o samotném předmětu hudební výchovy, vhodných metodách, ale i samotných hudebních aktivitách.

S novým obsahem hudební výchovy korespondovaly i některé čerstvě vydané učebnice, nejrůznější metodické nástiny či metodiky zpěvu apod. Zrcadlily se v nich nově ustanovené osnovy vyučování zpěvu a pochopitelně také nejrůznější metody a přístupy intonační.⁹ Jednu z nich představuje *Metodika zpěvu pro posluchače pedagogických akademií, učitele škol*

9 GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tibor. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973, s. 71–73.

obecných, měšťanských, středních i hudebních Josefa Černíka.¹⁰

Neměli bychom opomenout také významnou funkci Československého rozhlasu vzniknuvšího v roce 1923 a vzestup sborové činnosti. V souvislosti se zakládáním sborů se rozšiřoval i repertoár skladeb pro ně. Tento rozlet v oblasti hudební pedagogiky a hudební výchovy značně zabrzдила další světová válka.

2. Profil Josefa Černíka

Josef Černík (1880–1969) představuje významnou osobnost především regionálního charakteru. Narodil se ve Staříči nedaleko Frýdku-Místku. Brzy se ale s rodinou přestěhoval do Bojkovic, kde jeho otec Josef Černík působil dlouhá léta jako řídící učitel a ředitel kůru. V Bojkovicích byl Černík neustále v kontaktu s hudbou, což mělo nesporný vliv na jeho vývoj. Dle slov Václava Stříbrného: „*Tato skvělá hudební tradice, znásobená bohatou zpěvností Moravských Slováků, byla pramennou oblastí, z níž pak vytryskla tak mohutná řeka Černíkovy sběratelské i skladatelské činnosti.*“¹¹ Od roku 1919 až do své smrti pobýval Černík v Brně.

Rozsah jeho aktivit uměleckých, vědeckých a společensko-kulturních dosahuje neobvyklé šíře. Josef Černík se jako skladatel věnoval spíše drobnějším hudebním formám. K důkladnému osvojení skladatelské techniky přispěla především studia u Leoše Janáčka (1904–1905, 1919–1920) a Vítězslava Nováka (1906–1907). Nejvýznamnějším inspiračním zdrojem pro něj byla lidová píseň a tvorba Jiřího Wolкера či Petra Bezruče. Aktivitu prokazoval Černík i jako

¹⁰ ČERNÍK, Josef. *Metodika zpěvu pro posluchače pedagogických akademií, učitele škol obecných, měšťanských, středních i hudebních*. Brno: Vydavatelství odboru Ústředního spolku jednot učitelů na Moravě, 1931.

¹¹ STŘÍBRNÝ, Václav. *Joža Černík, medailon k nedožitým skladatelovým devadesátinám*. Staré Město: Školská a kulturní komise MěstNV, Závodní klub ROH Zeveta v Bojkovicích, 1970, s. 9.

houslista, zpočátku jako samouk, později se mu (při studiích v Brně) dostalo odborného učitelského vedení. Z pozůstalosti víme, že nescetněkrát vystupoval za klavírního doprovodu své sestry Vilmy a hrával jak skladby své, tak skladby jiných autorů.¹²

Okrajově Černík zasáhl i do oblasti umělecko-literární, ale za stěžejní lze považovat jeho činnost hudebněfolkloristickou. Lidová píseň a lidová kultura obecně stála u Černíka celý život v popředí zájmu. S odstupem času můžeme tvrdit, že spolu s Leošem Janáčkem, Hynkem Bímem, Františkou Kyselkovou a dalšími patřil k našim nejvýznamnějším sběratelům a znalcům lidových písní. Šíře Černíkova sběratelského zájmu je přinejmenším pozoruhodná, zahrnuje např. oblast Kopanic, luhačovického Zálesí, Slovácka, Valašska, slovenské části Kopanic atd. Několik sbírek lidových písní vyšlo tiskem,¹³ což Černíkovi přineslo náležitý věhlas, ale některé zůstávají dodnes v rukopisech. Sběratel velmi usiloval o kompletní vydání své nejrozsáhlejší a nejpropracovanější sbírky písní s názvem *Zpěvy moravských Kopaničářů*, bohužel se ho nedočkal.¹⁴

Josef Černík je autorem národopisných studií, kritik, vzpomínkových

¹² Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně, fond Pozůstalost J. Černíka (Životopis a seznam skladeb), sign. G450, i. č. 56.306/G450.; Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně, fond Pozůstalost J. Černíka (*Personálie, dekry, ustanovení*), sign. G452, i. č. 56.308/G452.

¹³ Z nejvýznamnějších můžeme jmenovat: *Cikánské písničky* (1921), *Po našem! Dvě stě sedmáct lidových písní* (1943), *Záleské písně z okolí Luhačovic* (1957), *Z marikovských Kopanic* (1951) atd.

¹⁴ Černík měl v polovině 50. let připraveno k tisku třetí vydání sbírky *Zpěvy moravských Kopaničářů* (mělo obsahovat na 1800 lidových písní s variantami). Přes množství příslibů do vydavatelů, státních orgánů i sponzorů dílo vydáno nebylo. V roce 2010 vyšla publikace s názvem *Písně z Kopanic ze zápisů Josefa Černíka*. K tisku ji připravily Marta Toncrová a Lucie Uhlíková. Jde ale pouze o výběr písní, které měl Černík připraven, nikoliv o plné vydání sbírky.

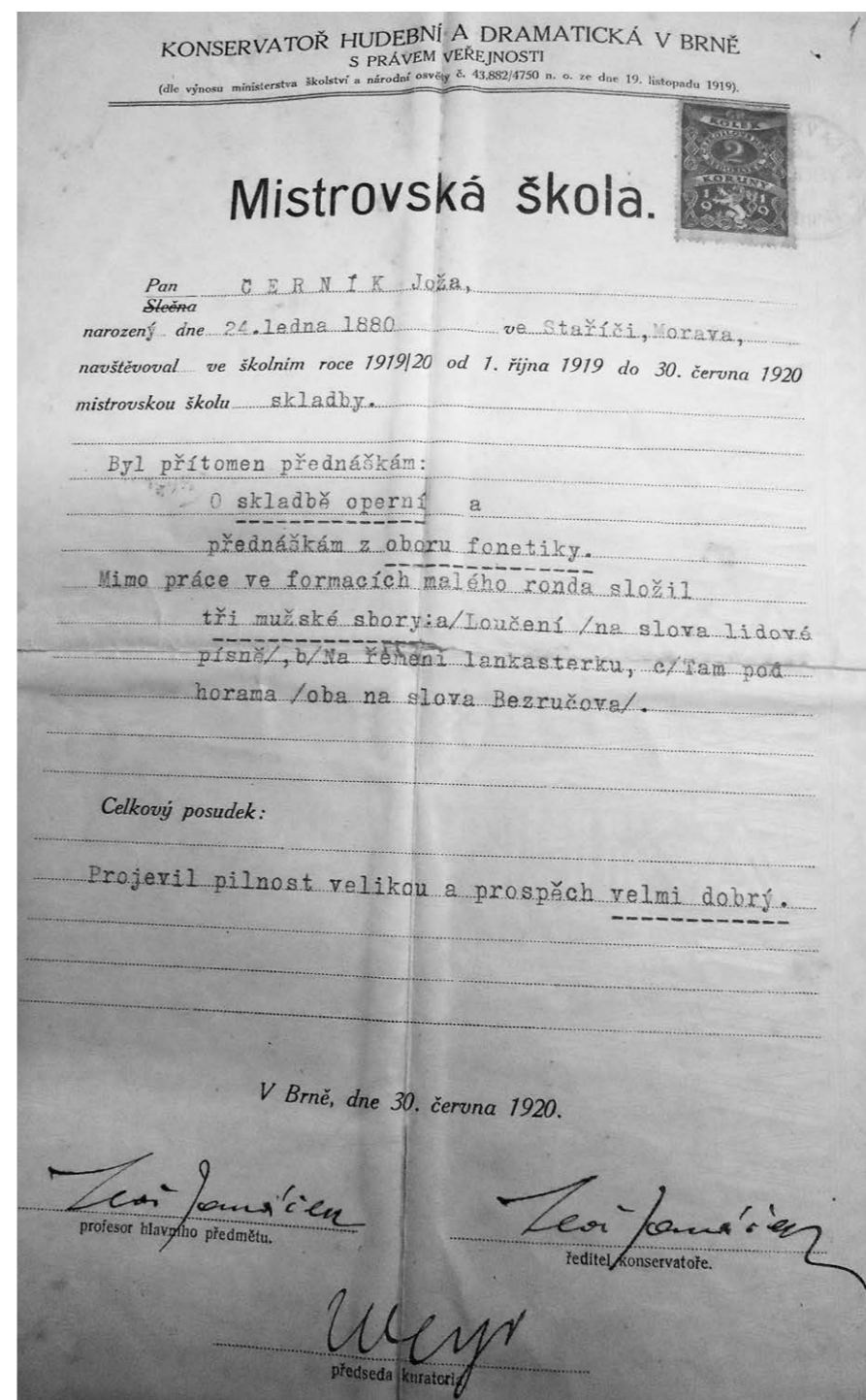
statí a nejrůznějších drobnějších textů o hudebním či tanečním folkloru. K neméně zajímavým a podnětným ale patří i jeho příspěvky z oblasti hudební pedagogiky.¹⁵ V záznamu, úpravách a harmonizacích lidových písní navazoval především na své dva učitele – Leoše Janáčka a Vítězslava Nováka. Na Janáčka v oblasti zapisování nápěvů jako takových a na Nováka nejvíce v oblasti harmonické stylizace klavírních doprovodů. Upravoval skladby vlastní i skladby jiných autorů (nejčastěji pro sbory).

Ve své době se Černík projevil jako velmi iniciativní i coby organizátor kulturního života. Často pořádal koncerty, veřejné přednášky, besedy, setkání s folklorními soubory apod. Tyto nesporně významné a vzájemně svázané aktivity publikační, upravovatelské, organizační a sběratelské jako by lehce zastíňovaly další významné podněty především v oblasti hudebněpedagogické. Josef Černík celý život působil jako učitel v různých typech školských zařízení; své zkušenosti a poznatky předával především prostřednictvím odborných článků a studií v tisku.

3. Hudebněpedagogická činnost Josefa Černíka

Po studiu na gymnáziu v Uherském Hradišti (1892–1896) začal Černík navštěvovat učitelský ústav v Příboře, aby mohl vykonávat učitelskou profesi. Zde se mu dostalo prvního odborného hudebněteoretického vzdělání. Pozoruhodné ale je, že o první vlastní kompozice se pokoušel už v době studia na gymnáziu. V Příboře studoval jen dva roky, pokračoval na učitelském ústavě v Brně (1898–1900) a právě tam se setkal s Leošem Janáčkem. „*Janáček byl první, kdo v Černíkovi hlubší zájem o lidovou píseň probudil a způsobil,*

¹⁵ TONCROVÁ, Marta a UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.) *Písně z Kopanic ze zápisů Josefa Černíka*. Brno: Etnologický ústav ČSAV, 2010, s. 8. ISBN 978-80-87112-38-0.



Osvědčení o absolvování mistrovské školy udělené Josefu Černíkovi učitelem a ředitelem Leošem Janáčkem (1920)

Zdroj: Státní okresní archiv Uherské Hradiště, fond Pozůstalost J. Černíka, k. 1, i. č. 1.

že se Černík tomuto oboru věnoval s velkou láskou po celý svůj život.“¹⁶

¹⁶ BLAŽEK, Vilém a BLAŽKOVÁ, Jarmila *Josef Černík, sběratel a harmonisátor kopaničářských písní*. In: Slovácko (Národopisný sborník pro moravsko-slovenské pomezí), 1965, roč. 7, s. 121.

První učitelské místo získal Černík v Nezdenicích blízko Uherského Brodu, působil nejprve jako podučitel. Než byl přesunut do nedalekých Záhorovic, setrval zde čtrnáct let. Černík toužil po prohloubení svého vzdělání především v oblasti skladby a hudební

pedagogiky, proto ve školním roce 1904–1905 nastupuje na varhanickou školu v Brně. Za jeden rok se mu podařilo absolvovat dva ročníky. Za největší přínos této etapy jeho života lze považovat zdokonalení v nástrojové hře (klavír, housle), harmonii a kontrapunktu, což ho vyučoval samotný Janáček. Nedokonalé znalosti instrumentace přivádějí Černíka o dva roky později k Vítězslavu Novákovi¹⁷ do Prahy.¹⁸

V Záhorovicích Černík působil v době první světové války (1914–1917) a následně se vrátil na jeden rok znovu do Nezdenic. Ve školním roce 1918–1919 přijal místo učitele v Uherském Hradišti. Pak už jeho kroky směřovaly do Brna, kde učil na obecné škole a současně na učitelském ústavu jako pomocný učitel. Chtěl se stát profesorem, proto se zapsal na mistrovskou školu skladby při Konzervatoři v Brně¹⁹. Po úspěšném složení státních zkoušek ze hry na klavír, varhany a hudební pedagogiky se Černík stává profesorem na mužském učitelském ústavě v Brně. Jisté pracovní komplikace nastaly v roce 1926, kdy Černík kvůli neshodám učitelský ústav opustil. Přestože mu byla (jako tehdy již uznávanému učiteli) nabídnuta jiná místa, odmítl nastoupit. Raději se profesorské pozice vzdal

¹⁷ Z dopisu od Vítězslava Nováka: „*Ctěný pane učiteli! Odpovídaje na Vaše dotazy sděluji, že můžete být na základě vysvědčení brněnské varhanické školy přijat do III. ročníku. Je-li Vám soukromé vyučování milejší – což je zcela přirozené – mohu Vás po prázdninách přijmouti za svého žáka.*“ Dopis V. Nováka J. Černíkovi ze dne 6. 6.1906. Státní okresní archiv Uherské Hradiště, fond Pozůstalost J. Černíka (*Korespondence od V. Nováka*), k. 1, i. č. 10.

¹⁸ Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně, fond Pozůstalost J. Černíka (*Personálie, dekry, ustanovení*), sign. G452, i. č. 56.308/G452.; Státní okresní archiv Uherské Hradiště, fond Pozůstalost J. Černíka (*Korespondence od L. Janáčka, Korespondence od V. Nováka*), k. 1, i. č. 8, 10.

¹⁹ Mistrovskou školu skladby při Konzervatoři v Brně Černík navštěvoval v letech 1919–1920. Jeho učitelem se znovu stal Leoš Janáček.

a nastoupil na místo řídícího učitele na obecné škole v Brně.²⁰

Meziválečná léta jsou u Černíka ve znamení neobvyklé pracovní produktivity ve všech oblastech. Nejenom že vzniklo několik nových skladeb, které významně obohatily brněnskou hudební kulturu, a sbírek lidových písní, ale větší odborný zájem se dostává i tématům hudebněpedagogickým. Publikační činnost tematicky nejvíce cílí na hudební výchovu, pěvecké činnosti v různých typech škol a metody výuky zpěvu. V popředí zájmu dále stojí otázka dětské hudebnosti či vztahu dítěte k hudbě jako takové. Právě v tomto období, obecně příznačném pro rozvoj hudební pedagogiky jako vědy, vychází Černíkovo již zmíněné dílo s názvem *Metodika zpěvu pro posluchače pedagogických akademií, učitele škol obecných, měšťanských, středních i hudebních* (podrobněji viz dále).

Dráhu učitele ukončil Černík ve svých pětapadesáti letech, kdy na vlastní žádost odešel do penze. Nadále se ale velmi intenzivně věnoval sbírání lidových písní (pokračoval ve sběrech na Kopicích, nově v oblasti Luhačovic), skládání a bádání v oblasti folkloristiky a hudební pedagogiky. V roce 1948 začal přednášet na nově vzniklé Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Věnoval se tomu, co mu bylo nejbližší – hudební folkloristice. Množství přednášek je dnes uloženo v pozůstalosti Josefa Černíka v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně.

20 STRÍBRNÝ, Václav. *Joža Černík, medailon k nedožitým skladatelovým devadesátinám*. Staré Město: Školská a kulturní komise MěstNV, Závodní klub ROH Zeveta v Bojkovicích, 1970, s. 18–19; Státní okresní archiv Uherské Hradiště, fond Pozůstalost J. Černíka (*Osobní doklady, vysvědčení o hudebním vzdělání, Dotazník s životopisnými údaji a přílohy*), k. 1, i. č. 1, 22.

4. Didakticko-analytická reflexe publikační činnosti v oblasti hudební výchovy (vybraná díla)

Josef Černík během svého života publikoval pravidelně z oblasti hudební výchovy. Za nejplodnější lze označit období mezi válkami, což zřejmě souvisí i s upevňováním pozice hudební pedagogiky jako svébytné vědy. V popředí odborného publikačního zájmu stály především pěvecké činnosti na různých typech škol. Černík je mimo jiné autorem i několika písňových sbírek²¹ určených primárně pro školskou praxi. Jejich uspořádání odpovídá tehdejšímu požadavkům, některé dokonce vznikly s výslovnou podporou Ministerstva školství.

Celý život vykonával Černík učitelskou profesi a využíval toho, že byl činný v mnoha oblastech hudebního projevu. Jeho znalosti a nabyté zkušenosti se odrážely v praxi, kterou pak zprostředkoval čtenářům a posluchačům především prostřednictvím tisku a rozhlasu. Černík je autorem desítek příspěvků k hudebněvýchovným tématům a jedné publikace (viz níže), které korespondují s tím, co v jednotlivých obdobích stálo v popředí zájmu; dále veřejných i rozhlasových přednášek, jejichž skici jsou uloženy v pozůstalosti.

Bližší pozornost zde věnujeme třem didaktickým materiálům, které pocházejí z meziválečného období. Jsou sestaveny chronologicky dle data vydání. V prvních dvou případech jde o články zabývající se tím, co bylo v meziválečném období v souvislosti s hudební výchovou nejčastěji diskutováno. Následuje reflexe souhrnné

21 *Kytička* z národních písní československých pro mládež obecných škol (1932), *Kytička z národních písní československých pro mládež měšťanských a středních škol* (1932), *Na výlet! Kytičky písní pochodových* (1923), *Kytička z národních písní, popěvek a písniček československých pro školy mateřské* (1936), *Po našem! Dvě stě sedmáct lidových písní* (1943).

metodické publikace, již lze vnímat jako vrchol Černíkovy odborné hudebněpedagogické publikační činnosti.

4.1 O nových směrech vyučování zpěvu ve škole obecné (Stat informační),²² 1920

Článek vyšel dva roky po první světové válce v příloze Věstníku s názvem *Dílno lidskosti*. Nejde o příspěvek v této oblasti ojedinělý. Problematika výuky zpěvu (především z pohledu využití nových metod) na různých typech škol se v meziválečném období velmi živě diskutovala nejen mezi odborníky, ale samozřejmě i mezi učiteli hudební výchovy. Černík tak jako učitel hudby mohl konfrontovat obecné teorie a doporučení (mající za cíl přispět k modernizaci výuky) s výsledky své vlastní hudebněpedagogické činnosti.

Hlavní náplní příspěvku je informovat čtenáře o způsobech zefektivnění výuky zpěvu na školách obecných. Černík na tuto problematiku nenahlíží nekriticky, ale velmi dobře si uvědomuje mnohá úskalí, což následovně komentuje: „*Myslíme na to, že škola obecná není hudební školou odbornou, máme tu na mysli nejrůznější individuality žáků různých škol a různých tříd, jejich všelijakou návštěvu, zcela nepatrný počet hodin zpěvních – jednu hodinu nebo dvě půlhodiny týdně s eventuálními pauzami – myslíme zároveň na nejrůznější vlastní sklony a záliby a konečně na vloh, nadání a tudíž zájem, jakož i na existenční podmínky čili plat učitelský a mnoho nejrůznější práce – povinnosti*.“²³ Tímto tvrzením jako by autor reagoval na někdy až překotné přejímání tendencí ze zahraničí bez přihlídnutí k domácímu prostředí a podmínkám.

Důraz při zpěvu má být dle Černíka kladen vždy na porozumění tomu, co děti zpívají. Měly by hudbu vnímat

22 ČERNÍK, Josef. O nových směrech vyučování zpěvu ve škole obecné (Stat informační). *Dílno lidskosti*, 1920, roč. III, č. 3, s. 21–24.

23 Ibid., s. 21.

jako „(...) kombinované krásno s časovými rytmi, melodické, harmonické, dynamické.“²⁴ Nové metody výuky zpěvu by měly být směřovány tak, aby docházelo k rozvoji všech složek zpěvní kultury a byly vzájemně provázány. Ve srovnání s dnešními trendy v oblasti hudební výchovy se mnoho nemění.

V článku se několikrát objevují odkazy k myšlenkám jiných odborníků jako např. Maxe Battkeho, Františka Spilky či Stanislava Jiráka, z čehož je patrné, že Černík se zaujetím sledoval dobové dění a trendy v této oblasti. V souvislosti se svým přesvědčením o důležitosti lidové kultury se autor přiklání především k práci s lidovými písněmi ve školách. Z vlastní zkušenosti ale připouští jisté problémy při práci s harmonicky i rytmicky obtížnějšími lidovými písněmi především z oblasti Slovácka a Slovenska. Na druhou stranu navrhuje způsoby (cvičení rytmická, intonační, hlasová apod.), jimiž lze na překonání obtíží vhodně působit.

Josef Černík se v příspěvku pokusil podat návrhy, příklady cvičení a praktická doporučení v oblasti sluchového, intonačního, hlasového či rytmického výcviku na obecných školách. Za povšimnutí stojí připomínka důležitosti neustálé aktivizace hudební paměti, což je problematika mnohdy i dnes opomíjená. Množství příkladů z vlastní praxe dodává textu na autentičnosti. V závěru nechybí apel k radikálnější reformě v oblasti vyučování zpěvu. Jako nedostatečnou hodnotí časovou dotaci pro předmět, jenž dle slov Černíka neumožňuje dostatečnou systematizaci.

4.2 Intonace dle tonální metody (Battkeova),²⁵ 1925

Příspěvek Josefa Černíka reflektující intonační metodu Maxe Battkeho vyšel v časopise československé Jednoty hudebních stavů – Hudební výchova. Jde o komentáře k aspektům této metody

24 Ibid., s. 21.

25 ČERNÍK, Josef. Intonace dle tonální metody (Battkeova). *Hudební výchova*, 1925, roč. VI, č. 8, s. 105–108, 124–129.

s přihlídnutím k uplatnitelnosti na tehdejších obecných školách. Množství praktických příkladů doplňují názorné, především notové ukázky. Zmiňuje zde i pomůcky pro Battkeho metodu typické, jež mohou být velmi dobře nápomocny v souvislosti s intonačním výcvikem i dnes (např. pohyblivá nota, Battkeho diagram, písně s různými intervaly na začátku nápěvu).

Článek je rozdělen na dvě části. První se věnuje především začátkům intonačního výcviku až po 8. školní rok, druhá část pokračuje výkladem o tzv. vokáblech²⁶ a jejich využití v souvislosti s intonačním výcvikem. Počítá se s tím, že v 8. školním roce žáci dovedou alespoň částečně intonovat v tónině mollové, což v souvislosti s dnešní školskou praxí v oblasti hudební výchovy (především tedy uvědomělé intonace) působí značně nereálně.

Poslední část čtenáři přibližuje, jak učit dvojhlasému zpěvu, a to již od 5. školního roku za pomoci dvou barevných pohyblivých not. Vše je demonstrováno na konkrétních notových příkladech (v pohybu stranném, protipohybu, pohybu rovnoběžném, cvičení s průtahovými a průchodnými tóny). Černík apeluje, aby se nezapomínalo ani na píseň jednohlasou a zachovala se jakási rovnováha mezi oběma typy zpěvu.

4.3 Metodika zpěvu pro posluchače pedagogických akademií, učitele škol obecných, měšťanských, středních i hudebních,²⁷ 1931

Metodika zpěvu pro posluchače pedagogických akademií, učitele

26 Černík definuje vokáble jako: „*přirozené poměry tónové, jež vznikly z přirozeného a vzájemného vztahu toniky k dominantě (I: V) a sousedních stupňů k těmto dvěma základním, pilířům*“ nápěvným, po případě též k tercii tonického trojzvuku (...).“ Ibid., s. 124.

27 ČERNÍK, Josef. *Metodika zpěvu pro posluchače pedagogických akademií, učitele škol obecných, měšťanských, středních i hudebních*. Brno: Vydavatelský odbor Ústředního spolku jednot učitelů na Moravě, 1931.

škol obecných, měšťanských, středních i hudebních (dále jen *Metodika zpěvu*) je rozdělena na pět částí. První část s názvem *Všeobecné pojednání* se věnuje vybraným problémům z oblasti pěvecké výchovy. Následuje přehled látky 1.–8. ročníku s uvedením konkrétních cvičení dechových, výslovnostních, hlasových, rytmických a intonačních. Nechybí informace o tom, jak jednotlivá cvičení do výuky co nejvhodněji zařadit.

Publikace velmi přehledně předkládá seznam odborné literatury vztahující se k tématu. Najdeme zde seznam nejvýznamnějších škol (cvičebnic) zpěvu, školních zpěvníků, umělých písní a taktéž metodické spisy, což není příliš obvyklé. Jako přídatek je včleněno pojednání o vyučovacích metodách s praktickým návodem, jak sestavit rozvrh učiva. Následuje oddíl s názvem *Z pomocné literatury*, kde jsou soupisy soukromých zpěvníků a dalších publikací, které by mohly čtenáře zajímat.

V předmluvě a úvodu jsou vstupní informace k publikaci, jejímu poslání a způsobu zpracování. Černík se drží tzv. tonální metody²⁸. „*Domnívám se, že takto posloužím aspoň částečně obecnému přání, aby se v našich školách vyučovalo i zpěvu na základě nových směrů a vymožeností, jež tu poskytuje jedině tzv. tonální metoda*.“²⁹ Autor se staví negativně k tehdejšímu způsobu výuky hudby, kterou charakterizuje jako „papouškování písní“. Pomocí své publikace chce přispět ke zlepšení stavu právě působením na učitele hudby. Zásadní důraz přitom klade na střídání cvičení a obměňování samotného způsobu nácviku písně. Zde už můžeme vnímat ono v dnešní době tolik prosazované činnostní pojetí hudební výchovy s důrazem na rychlý spád a střídání aktivit. Černík zdůrazňuje důležitost širokých

28 Tonální metoda se opírá o tonalitu čili vztah všech stupňů k prvnímu (základnímu) stupni – k tónice určité tóniny. Ibid., s. 7.

29 Ibid., s. 7.

odborných znalostí učitelů (nejenom z hudební nauky).

Hned v úvodu jsou vysvětleny pojmy pedagogické a hudebněpedagogické, čímž uvádí čtenáře do problematiky. Dle něj je metodika čili metodologie: „... nauka o vyučovací metodě. A jako jinde nutno i zde rozlišovati metodu obecnou, obírající se vyučovací metodou teoreticky (obecně), od metodiky speciální čili tzv. praxe obírající se konkrétním užitím metody obecné.“³⁰ Je zřejmé, že Černík důsledně vychází z poznatků tehdejších pedagogických věd a nenechává je stranou (zřejmě ale nepočítá s jejich bezpodmínečnou znalostí ze strany čtenáře). Zmiňuje se i o úskalí, které nese profese učitele hudební výchovy, a opravdu mimořádný důraz (v kontextu s ostatními vyučovacími předměty) klade na hudbu (zpěv). „Zpěv je základem vzdělání hudebního, a hudba (zpěv) tvoří jistě polovici veškeré výchovy; proto se má věnovati zpěvu zvláštní pozornost už v obecné škole, kde musíme si uvědomit především jeho účel a význam.“³¹

Pozornost se zaměřuje na význam a cíle zpěvu, které vycházejí z učebních osnov pro školy obecné (lidové) vydané v roce 1930. Černík rozděluje cíle na výchovné (dále materiální, formální) a zdravotní. Učitelé zpěvu zde najdou i všeobecná pravidla týkající se výuky zpěvu, která by měla být dodržena v zájmu zachování zdraví žáků a efektivity zpěvu.

Velmi přehledně přistupuje autor k zásadám výběru písní v hodinách zpěvu. Nabádá učitele k jejich využívání a demonstrování zvláštností, např. melodických, harmonických, rytmických apod. Doporučuje postupovat směrem od jednoduššího k náročnějšímu a výběrem písní se dotýkat znalostí a zkušeností, které již žáci mají. Učitelé by měli mít jak teoretickou, tak prakticky ověřenou představu o rozsahu hlasů a možnostech žáků.

³⁰ Ibid., s. 13.

³¹ Ibid., s. 13–14.

Černík dále vysvětluje, jaké metody existují při nácviu písní, respektive jakými cestami je možné učit žáky novým písním.

Můžeme tvrdit, že Černík z hlediska hudební didaktiky velmi poučeně přistupuje k výuce zpěvu, když tvrdí, že: „... je zapotřebí, aby učitel si osvojil zpěvní i hudební vědu a na základě ‚vědeckých‘ poznatků učil i žáky rozuměti zároveň tomu, co zpívají.“³² Výuka zpěvu tedy představuje komplexní proces, kterému napomáhají systematická cvičení rytmická, intonační, dechová, výslovnostní atd.

Další kapitoly podávají množství praktických rad a cvičení, které je možné ve výuce využít. Opět se vychází od jednoduššího ke komplikovanějšímu, náročnějšímu, což je žádoucí. Množství názorných notových příkladů lze hodnotit jako velké pozitivum. Zpravidla se rovněž uvádí, pro kterou třídu je konkrétní cvičení doporučováno. Soubor cvičení dechových, výslovnostních, hlasových, sluchových, rytmických a intonačních dosahuje poměrně rozsáhlé a rozmanité škály. Najdeme zde i hudební aktivity, jimiž může učitel velmi vhodně upoutat pozornost žáků (např. různé typy hudebních diktátů, kontrolní cvičení, tzv. cvičení na myšlené tóny či hudební hádanky apod.).

Co se týká materiálních didaktických prostředků,³³ přímo se zde uvádějí pouze housle a možnosti jejich využití při zpěvu. Housle z pohledu dělení didaktických prostředků patří k tzv. zvukovým hudebním pomůckám. Za neobvyklé je považováno představení odborné literatury v hlavní části textu. Výčet použité literatury spolu s další odbornou literaturou ke studiu se obvykle uvádí až v závěrečné

³² Ibid., s. 29.

³³ Materiální didaktické prostředky bývají definovány jako: „Předměty a jevy sloužící k dosažení vytyčených cílů. Prostředky v širokém smyslu zahrnují vše, co vede ke splnění výchovně vzdělávacích cílů. Zajišťují, podmiňují a zefektivňují průběh vyučovacího procesu.“ MAŇÁK, Josef. *Nárys didaktiky*. Brno: MU, 2003, s. 49. ISBN 80-210-3123-9.

části publikace. I zde Černík literaturu přehledně rozdělil, ale neuvedl první vydání titulu.

Černíkova publikace působí celistvým dojmem, konstatování jsou zde podpořena příklady a praktickými ukázkami. Některá tvrzení mohou z dnešního pohledu působit jako překonaná, ale mnohé myšlenky byly v budoucnu rozvedeny dalšími hudebními pedagogy.

Závěr

Josef Černík byl výraznou osobností podílející se na formování hudební pedagogiky jako svébytné vědecké disciplíny. Široké spektrum uměleckých a odborných aktivit se zrcadlilo v činnosti hudebněpedagogické. Černík sledoval dění u nás i v zahraničí a dokázal jej mnohdy i kriticky hodnotit. Za nejintenzivnější lze považovat publikační činnost v oblasti hudební výchovy právě v meziválečném období, byť množství podnětných příspěvků pochází i z pozdějších let.

Černík se snažil hledat nové cesty a přístupy k hudební výchově na školách. Kládl důraz na propojování pěveckých disciplín, komplexní a systematický přístup, přičemž na první místo stavěl vždy porozumění písní jako takové. Apeloval na učitele, aby si všímali krásy lidových písní, zprostředkovávali ji dětem a neupouštěli od práce s nimi. Hudebněpedagogický odkaz Josefa Černíka byl ve své době v mnohém pokrokový, a proto je možné z něj čerpat inspiraci a poučení i dnes.

Prameny, literatura, internetové zdroje

Pozůstalost Josefa Černíka (Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně, Státní okresní archiv Uherské Hradiště, Muzeum Bojkovska).

BLAŽEK, Vilém a BLAŽKOVÁ, Jarmila. Josef Černík, sběratel a harmonisátor kopaničářských písní. In: *Slovácko* (Národopisný sborník pro moravsko-slovenské pomezí), 1965, roč. 7, s. 121.

ČERNÍK, Josef. *Cikánské písničky*. Brno: Hudební nakladatelství na Moravě (O. Pazdírek), 1921.

ČERNÍK, Josef. Intonace dle tonální metody (Battkeova). *Hudební výchova*, 1925, roč. VI, č. 8, s. 105–108, 124–129.

ČERNÍK, Josef. *Kytička z nápěvků, popěvků a písniček* československých pro školy mateřské. Praha: Školní nakladatelství v Praze, 1936.

ČERNÍK, Josef. *Kytička z národních písní československých pro mládež obecných škol*. (1.–5. ročník). Brno: O. Pokoj, 1932.

ČERNÍK, Josef. *Kytička z národních písní československých pro mládež měšťanských a středních škol*. Brno: O. Pokoj, 1932.

ČERNÍK, Josef. *Metodika zpěvu pro posluchače pedagogických akademií, učitele škol obecných, měšťanských, středních i hudebních*. Brno: Vydavatelství odboru Ústředního spolku jednot učitelů na Moravě, 1931.

ČERNÍK, Josef. *Na výlet! Kytice písní pochodových*. Brno: Rolnická tiskárna, 1923.

ČERNÍK, Josef. O nových směrech vyučování zpěvu ve škole obecné (Stat' informační). *Dílka lidskosti*, 1921, roč. III, s. 21–24.

ČERNÍK, Josef. *Po našem! Dvě stě sedmáct lidových písní*. Praha: Moravský výbor Ústavu pro lidovou píseň nákladem Školního nakladatelství pro Čechy a Moravu, 1943.

ČERNÍK, Josef. *Z marikovských Kopanic*. Praha: Orbis, 1951.

ČERNÍK, Josef. *Záleské písně z okolí Luhačovic*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

ČERNÍK, Josef. *Zpěvy moravských Kopaničářů*. J. Otto, 1908.

GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tibor. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973.

GREGOR, Vladimír. Československá společnost pro hudební výchovu (1934–1938) a mezinárodní dosah její činnosti. Praha: SPN, 1974.

HOLAS, Milan. *Didaktika profesionální hudební výchovy*. Praha: Ritornel, 1999. Knižnice Metodického centra HAMU. ISBN 80-902-638-0-1.

HOLAS, Milan. *Hudební pedagogika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2004. ISBN 80-7331-018-X.

KOVÁŘÍČEK, Václav. *Materiály k dějinám pedagogiky: Dokumenty k vývoji školské soustavy v českých zemích*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1970.

MAŇÁK, Josef. *Nárys didaktiky*. Brno: MU, 2003. ISBN 80-210-3123-9.

PAVLÍK, Jaroslav a PAVLÍKOVÁ, Ladislava. Vzpomínky na profesora Josefa Černíka. In: *Jubilejní sborník vlastivědného muzea v Bojkovicích*, 1961, s. 48–49.

SEDLÁČKOVÁ, Romana. Česká hudební pedagogika a její profilace od jejího počátečního strukturování až po současný stav. *e-Pedagogium* [online], 2003, roč. 3, č. 1 – mimořádné. [cit. 2018-3-1]. Dostupné z: <http://epedagog.upol.cz/eped1.2003/mimo/clanek07.htm>. ISSN 1213-7499.

SEDLÁK, František., et al. *Nové cesty hudební výchovy na základní škole*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977.

STOLAŘÍK, Ivo. *Soupis díla Josefa Černíka*. Opava: Slezský ústav Československé akademie věd v Opavě, 1961.

STRÍBRNÝ, Václav. *Joža Černík, medailon k nedožitým skladatelovým devadesátinám*. Staré Město: Školská a kulturní komise MěstNV, Závodní klub ROH Zeveta v Bojkovicích, 1970.

ŠŮSTKOVÁ, Ivana. Hudebně folkloristická a sběratelská činnost Josefa Černíka (1880–1969). In: *Janáčkiana 2018. Sborník z 34. ročníku muzikologické konference Janáčkiana 2018*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta (v recenzním řízení, v tisku).

TONCROVÁ, Marta a UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.) *Pisně z Kopanic ze zápisů Josefa Černíka*. Brno: Etnologický ústav ČSAV, 2010. ISBN 978-80-87112-38-0.

UHLÍKOVÁ, Lucie. Josef Černík a jeho cesta za lidovou písní. In: Příbylová, Irena a Uhlíková, Lucie. (eds.). *Od folkloru k world music: Cesty za vízi*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, 2011, s. 18–27.

About ISME – International Society for Music Education. *ISME – International Society for Music Education | Supporting and promoting music education and music making for all*. [online]. Copyright © International Society for Music Education, 2016. [cit. 2018-2-19]. Dostupné z: <https://www.isme.org/about>.

Bohumil Ždichynec

Hráč na housle

V ruce houslisty

vesmír se rozpouští,

noty objaly svět

líbeznou melodií.

Smyčce hrají samy,

tóny živými těly.

Mění sen o štěstí

v akord věčnosti.

/Autor/

MUDr. Bohumil Ždichynec, CSc. je lékař, spisovatel, básník a esejist.

Ilja Hurník (1922–2013) a jeho sborová tvorba pro děti

/Anotace/

Studie informuje o životních osudech skladatele, klavíristy, spisovatele a hudebního pedagoga Ilji Hurníka. V druhé části přináší chronologický přehled jeho sborové tvorby pro děti.

/Klíčová slova/

Ilja Hurník, sborová tvorba, dětský sbor.

/Autor/

Prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D. působí na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Je autorem monografií *Česká sborová tvorba 1800–1950* (2002), *Lidová píseň a sborová tvorba* (2010), *Czeska twórczość chóralna* (2011), *Česká sborová tvorba II – baroko a klasicismus* (2012), *Česká sborová tvorba III/A – od poloviny 20. století* (2017) a devíti vysokoškolských skript.

Ilja Hurník se narodil v Porubě, dnešní součásti Ostravy, do učitelské rodiny. Roku 1931 se Hurníkovi přestěhovali do nedalekého Svinova, kde Ilja dokončil obecnou školu. Od útlého dětství projevoval výrazné hudební nadání; začal se učit hrát na klavír, ale také se velmi brzy pokoušel vymýšlet vlastní melodie. Jeho strýcem byl houslista J. Micka, pozdější profesor Pražské konzervatoře. Při jednom setkání mu malý Ilja předvedl své klavírní skladbičky. Micka je zapsal do not a předložil je v Praze K. P. Sádlovi, který jimi byl natolik zaujat, že je ve svém nakladatelství vydal pod názvem *První melodie*. Sbírka se brzy zařadila mezi oblíbenou instruktivní literaturu a do dnešní doby se dočkala šesti vydání.

V roce 1933 byl Hurník přijat na reformní reálné gymnázium v Ostravě, od roku 1936 studoval souběžně klavír a skladbu na Masarykově ústavu hudby. Již v té době na sebe pravidelně upozorňoval jako klavírista i skladatel. Významnou úlohu v tom sehrála německá básnířka a spisovatelka Maria Stona: u ní na zámku v Třebovicích se scházel okruh kulturně vzdělaných přátel a Ilja před nimi pravidelně vystupoval. Hudební škola Žerotín v Olomouci uspořádala dokonce roku 1935 samostatný večer z jeho tvorby a několik dalších skladeb bylo publikováno ve vydavatelství Sádlo.

Zásadní změnu do života Hurníkovi rodiny přinesl podzim 1938, kdy museli po záboru Sudet opustit Slezsko. Odešli do Prahy, kde našli útočiště u rodiny Mickových. Teprve když se otci podařilo najít zaměstnání, mohli si pronajmout

vlastní byt. Ilja nastoupil do sexty reálného gymnázia v Dejvicích a současně se stal soukromým žákem klavírního pedagoga V. Kurze; teoretické hudební vzdělání zahájil soukromými hodinami harmonie a forem u J. Řídkého. V roce 1941 odmaturoval, a protože vysoké školy byly zavřeny, soustředil se do konce války na hudbu. Pokračoval ve studiu klavíru u Kurze a ve skladbě se stal na dva roky soukromým žákem V. Nováka. Po skončení války nastoupil na Mistrovskou školu konzervatoře, kde se stal žákem I. Štěpánové-Kurzové, u níž poté pokračoval do roku 1952 na nově založené AMU.

Roku 1951 dosáhl Hurník velkého úspěchu kantátou *Maryka* a baletem *Ondráš*. Představitelé Svazu skladatelů je však označili za formalistická a toto označení si Hurník s sebou nesl celá 50. léta. Jeho situace se začala obracet k lepšímu v průběhu 60. let, kdy mu byly opět povoleny cesty do zahraničí, a doma i v cizině sklízěl úspěchy jako klavírista i skladatel. Spolu s P. Ebenem se zúčastnil konference ISME v Budapešti, kde se seznámili s Schulwerkem C. Orffa, a s Orffovým souhlasem poté vytvořili jeho variantu s názvem *Česká Orffova škola*.

Šedesátá léta patřila k nejšťastnějším v Hurníkovi životě. V roce 1966 se oženil, rok poté se manželům narodil syn Lukáš. V té době se již věnoval i činnosti spisovatelské, seznam vydaných knih dosáhl počtu 22 titulů. Vedle knih beletristických si zaslouží zvláštní pozornost dvě knihy memoárové: *Dětství ve Slezsku* a *Závěrečná zpráva*. Poté však přišla normalizace



a Hurník se ocitl mimo oficiální hudební život. Nebyl však postižen tak striktními zákazy jako řada jiných umělců, a proto se mu dařilo uplatňovat v koncertním životě, vydávat knihy, jeho díla se objevovala v repertoáru renomovaných těles, získával ceny ve skladatelských soutěžích, především za dětské sbory.

70. a 80. léta rozšířila Hurníkovi aktivity také o oblast pedagogickou. V letech 1976–1989 vyučoval klavír, komorní hru a skladbu na konzervatoři, pět let také dojížděl na VŠMU do Bratislavy. Jeho pedagogický talent se významně uplatnil také v oblasti popularizační. Po řadu let spolupracoval s Janáčkovou filharmonií Ostrava při pořádání koncertů pro děti a mládež; vrcholem této práce se stal gramofonový soubor *Umění poslouchat hudbu*.

Hurníkovi se dostalo v závěru života mnoha vyznamenání. Ostravská univerzita mu udělila čestný doktorát, od ministerstva školství obdržel Komenského medaili, byl jmenován čestným členem ČHS a Maticе slezské, Nadace ČHF mu udělila cenu Classic. Nejvyššího ocenění se mu dostalo roku 2007, kdy obdržel vyznamenání Za zásluhy o stát v oblasti kultury a umění. Za činnost literární se mu dostalo uznání přijetím do PEN klubu.

Hudba pro děti tvoří jeden z pilířů Hurníkovi tvorby. Často a rád psal pro konkrétní sborová tělesa, s řadou z nich byl v pravidelném kontaktu, např. se Severáčkem, Kühnovým dětským sborem či s Permoníkem z Karviné. Jeho dětské sbory zahrnují všechny stupně obtížnosti, od písniček pro děti předškolního věku až po skladby vysoké interpretační náročnosti, určené sborům koncertním.

O svém vztahu k tvorbě pro děti se Hurník vyjádřil: „*Jsou podezřelí skladatelé, kteří se vyhýbají psaní pro děti. (...) V dětské písni nelze nedostatek invence zakrýt žádnou parádou oslňujícího zvuku ani konstrukcemi harmonickými a formálními. Dětská skladba stojí a padá s melodickým nápadem. (...) Měl jsem to štěstí, že táta byl učitel. Po válce nebylo nových písni, národní už nestačily. Musel jsem pro tátu psát sám. Mnohokrát jsem ztroskotal. Děti se sice píseň naučily, ale bylo na nich vidět, že ji nezpívají rády, a taková píseň není k ničemu. V žádném jiném oboru nedochází k tak rychlé a bezpečné převěrcce umělecké ceny skladby. Na druhé straně si však nesmíme myslit, že dobrá dětská písnička je jen ta, kterou děti umějí zazpívat po prvním poslechu. (...) Mnozí lidé mají za násilnění dětské*

přirozenosti, když sbormistr učí děti obtížné sbory s neobvyklými melodickými prvky a harmoniemi. Tito lidé nevědí, že v přemáhání potíží (...) je velká radost (...) a nadto veliký zisk mravní.“¹

Z následujícího přehledu Hurníkovi dětských sborů jsem vzhledem k zaměření našeho časopisu vypustil nejobtížnější sbory koncertní.²

U prvních dvou Hurníkovi cyklů určených dětským sborům můžeme pouze odhadovat, že vznikly v 50. letech. Šestidílný cyklus *Písničky pro děti* je určen pro jednohlasý sbor a klavír. Píseň *Zasadím jabloňku*, která je jeho součástí, se na dlouhá léta stala jednou z nejoblíbenějších umělých písní pro děti; její všeobecná znalost byla tak mimořádná, že byla ve své době označována za píseň zlidovělou. Ed. Praha : SNKLHU, 1958.

Z 50. let pochází cyklus *Písničky o práci* s průvodem dechového kvintetu, harfy a klavíru. Textové předlohy jsou zaměřeny na výchovu ke kladnému vztahu k práci. Některé básně, jež odrážejí dětské vnímání světa, jsou i dnes textově přijatelné. Přestože se jedná o jednohlasé písně, jsou intonačně náročné, protože bez nástrojů nemají jasné tonální zakotvení.

V cyklu *Vyhřátá mez* zhudebnil Hurník verše J. Čarka (1955). Vedle klavíru jsou do doprovodu přidány flétna a fagot. Zaujme romantická harmonie, plná modulací a chromatiky. Klavírní doprovod je u skladeb s vícehlasou sazbou velmi střídmy, vše podstatné je vyjádřeno ve zpěvu. U písní jedno- a dvojhlasých je naopak jeho úloha podstatně větší. Ed. Praha : Panton, 1973.

Bohatou tvorbu 60. let zahajuje a capellový cyklus *Slezské písničky* (1960). Autor v nich vychází z lidových písní, nejedná se však o pouhé úpravy. Originální je jejich harmonické ztvárnění, které jen zřídka respektuje latentní harmonii a neustále

¹ Srov. HURNÍK, I. *Dětské sbory*. Praha : SHV, 1965. Úvodní slovo J. Macková.

² Rozhovory matky s děčkem (1984), Voda voděnka (1985), Nesváteční písničky (1989), Finále (konec 80. let), Bílá paní Zima (1997).

překvapuje nečekanými harmonickými spoji. Dětská poezie F. Branislava s přírodní tematikou inspirovala skladatele k cyklu **Dětská terceta** pro tři sólové hlasy, flétnu, harfu a kontrabas (1961). Podle J. Mackové „*Je to náročný komorní cyklus inspirovaný (...) krásou školeného dětského hlasu. Jeho spojení s velmi úsporným a čistě vedeným doprovodem tří nástrojů vzniklo dílko strhující svou křehkou lyričností, invenčním bohatstvím a vtípem.*“³ Verše téhož básníka, inspirované tentokrát ročními obdobími, se staly podkladem k cyklu **Čtyřlístek** (1963). Je sice určen pro dětský jednohlas s doprovodem smyčců a klavíru, vzhledem k většímu hlasovému rozsahu a obtížnější intonaci i rytmu však vyžaduje vyspělejší zpěváky. V kontextu tvorby pro děti představuje sbor a cap. **Diffugere nives** (1964) ojedinělou inspiraci latinskými verši Horatiovými. Báseň, v českém překladu Zmizel již sněhový příkrov, zachycuje proměny přírody v průběhu roku. Tři posledně jmenované opusy byly vydány společně jako **Dětské sbory**. Praha : SHV, 1965.

K lidové poezii se skladatel obrátil v cyklu **dvojzpěvů s klavírem Červnová noc** (1965). Pro většinu písní je příznačná polyfonní faktura, kdy hlavní melodie je vedena střídavě v soprán a altu. Vrcholem cyklu je harmonicky bohatý závěrečný sbor, v němž se vypráví o setkání Panny Marie a krále Davida. Ed. Praha : Panton, 1973.

Několikrát zpracoval Hurník tematiku Vánoc. Z roku 1967 pochází sbor koled pro dětský nebo ženský sbor **Novina betlémská**, obsahující méně známé i zcela neznámé koledy v úpravě pro dvoj- až čtyřhlas se sóly. Doprovod orffovských nástrojů je vesměs koncipován ostinatně, a je proto dostupný i dětským interpretům.

Typ společensky angažované tvorby zastupuje píseň **Děti století** na text V. Fischera, vyjadřující optimistickou víru v budoucnost a v uplatnění dětí v nastupujícím světě techniky. Ve verzi

3 MACKOVÁ, J. Tamtéž.

s doprovodem klavíru se tato píseň zařadila v 70. a 80. letech mezi nejčastěji provozované dětské sbory vůbec. Ed. in **Mladá krev**. Praha : Panton, 1975.

Na počátku 70. let vznikly dva opusy, v nichž Hurník spojil sborový projev se scénickou akcí. K **Souboji** (1970) pro dva dívčí nebo dětský a dívčí sbor, klavír a bicí nástroje na verše K. Šiktance a vlastní připojil skladatel scénické poznámky: „*Na scéně stojí dva sbory. (...) Před prvním stojí bicí nástroje, před druhým klavír. První sbor jsou normální veselí zpěváci, druhý naproti tomu se snaží o náramnou ušlechtilost a vznešenost. Zpívá z not, případně s drátěnými brejličkami na nose. Druhý sbor začne s ohromným citem (a též leccakým zastaralým nevkusem), první mu do toho vpadá s vervou a rozpustile. V místech, jak naznačeno, se odplíží vždycky několik zpěváků druhého sboru k prvnímu, až zůstane jediný zpěvák. Když i ten zmlkne a přejde k ostatním, zůstane sám klavírista, němě upozorní sbormistra, že se mu celý jeden sbor rozutekl, postrčí si za pomoci ostatních klavír k prvnímu sboru a všichni svorně spustí závěrečnou písničku. Dobojujano!*“⁴ Protikladný projev sboru je dán textem (hravá rozpustilost prvního a oproti tomu patetičnost druhého) i odpovídajícím zhudebněním.

Ve **Scénách** pro dětský sbor (1971) je herecká akce u každé ze čtyř částí cyklu jiná. Č. 1 **Zapomenutá písnička** (V. Fischer) je určena pro dětskou sólistku a sbor. Podle autorovy poznámky Mánička opakuje pouze tři tóny v pravé a jeden v levé ruce. Vzpomíná si na záčátek písničky, ale neví, jak dál. Sbor jí nabízí různá pokračování, která jsou sice hezká, ale ne správná. Nakonec Mánička přijde na to, že se musí zpívat pořad dokola píseň Halí, belí. V č. 2 **Kolovrátek** (V. Fischer a skladatel) je dětský sbor doprovoben zvukovým záznamem kolovrátku. Kolovrátek (sólista hraje na atrapu) se snaží hrát populární valčíkový popěvek, nemůže si ale

4 Cit. podle rkp., uloženého v archivu NIPPOS Artama.

vzpomenout. Jeho písnička je plná pavučin a je problém ji oživit. Nakonec ale písničku dětem zahraje a ty tu slíbí, že si ji budou pamatovat. V č. 3 **Zkouška** (vlastní text) sbormistr nacvičuje novou skladbu. Předzpěvuje, ale děti opakují bez zájmu a s chybami, až se sbormistr zhroutí. Děti si uvědomí svou chybu a rozezpívají se tak, že z původního krátkého motivku vytvoří fugovou expozici. Závěrečný sbor č. 4 **Jak se rodí píseň** zhudebňuje verše ze starozákonní knihy Kazatel: „*... nenasytí se oko viděním, nenaplní se ucho slyšením tak jako moře, do něhož plynou řeky*“⁵. Hudební složku interpretačně náročné skladby, která oproti předešlým není doprovázená scénickou akcí, popsal autor: „*... od šepotu, aleatoriky, osmihlasu, šestihlasu přes čtyřhlas, dvojhlas k unisonu by měla pozvolna stoupat polyfonická zřetelnost, artikulace i dynamika a tempo.*“⁶

V devítidílném cyklu **Instrumenty s doprovodem klavíru** (cca 1970) se jedná o kratičké písně na vtípné texty, které vycházejí ze zvukové charakteristiky příslušného nástroje (např. fanfáry žestů, basa tvrdí muziku, zvuk flétny je připodobněn k ptačímu zpěvu), ze zvukové podoby názvů (viola – květina violka, lesní roh – roh zvířecí) nebo jenom ze zvukové asociace názvu nástroje (voják šel do boje a místo boje fouká do hoboje). Hudební zpracování je poměrně náročné, a to jak melodicky (nezpěvné kroky), tak především harmonicky (disonance, uvolněná tonalita). Další cyklus, v němž hlavní roli hrají nástroje, jsou **Instrumenty u zápisu** (1971) pro vypravěče, komorní sbor a sbor na text V. Fischera a vlastní. Před sbormistra předstoupí tři nástroje, flétna, hoboj a lesní roh, jež se ucházejí o místo v souboru. Všechny uspějí a jsou přijaty. Do třetice se věnují hudebním nástrojům písničky v cyklu

5 Cit. podle rkp. uloženého v NIPPOS Artama. U č. 2 je poznámka, že skladba již byla provedena. Pokud by to bránilo přijetí do soutěže, necht' je toto číslo vynecháno. Z toho vyplývá, že Hurník zaslal celý cyklus do některé skladatelské soutěže.

Správná rodina na skladatelovy vlastní texty. 9 jednohlasých písniček s klavírem je určeno dětem mladšího školního věku. Ed. in **Dětské sbory**. Praha : Artama, 1998.

Na počátku 70. let vznikl cyklus **Kánony** pro sbor a klavír na lidovou poezii. Jedná se o kánony dvojhlasé či trojhlasé. Neobvyklé souzvuky i komponovaný klavírní part povyšují tyto hrátky na úroveň efektního koncertního repertoáru. Ed. Olomouc : Festival dětských pěveckých sborů, 1975.

V roce 1977 vznikl sbor **Písničky ze Sušila**, obsahující 13 neznámých lidových písní v úpravách pro dětský nebo dívčí sbor a cap. Jedná se o různorodá aranžmá od jednoduchého dvojhlasu přes homofonní trojhlas až k komponovaným troj- a čtyřhlasům v polyfonní imitační i neimitační faktuře. Hojně se používají sóla, některým písním dodává zvláštní zabarvení folklorní modalita. Ze 70. let pocházejí další cykly úprav lidových písní. **Zelená se zelínka** obsahuje 10 písní ze sbírky K. Plicky **Český rok s doprovodem zobcové flétny a kytary**. Ed. in **Dětské sbory**. Praha : Artama, 1998. Cyklus **Písničky z Alšova Špalíčku** pro sólové hlasy, dětský (dívčí) sbor a klavír obsahuje různorodé úpravy 14 písní z různých národopisných oblastí.

V druhé polovině 70. let vznikly dva stejnojmenné cykly seznamující s polyfonními formami. **Slovníček kontrapunktu I** je určen vyspělým dětským sborům (**Trojhlasá polyfonie**, **Dvojhlasý kánon**, **Dvojice témat**, **Ciaccona**, **Dvojhlasý a trojhlasý kánon**, **Diminuce**, **augmentace**, **Inverze**, **Račí postup**). Ed. Jirkov : Klub pracujících, 1975. V **Slovníčku kontrapunktu II** Hurník použil úryvky z klasických děl české poezie (Čelakovský, Mácha, Neruda, Erben, Hálek, Vrchlický, Nezval). Jednotlivé skladby tak získávají po obsahové stránce na větší závažnosti, a také proto jsou vhodné i pro ženský sbor (1978. **Imitace a prodlevy**, **Dvojhlasý kánon v primě**, **Trojhlasý kánon v primě**, **Ciaccona**, **Cantus firmus**, **Dvojhlasý kánon v inverzi**, **Fugheta**,

Dvojhlasý kánon v kvintě nad ostinatem, **Homofonie a polyfonie**). Všechna čísla jsou řešena tak, že klavíru je svěřena krátká předehra, zatímco vlastní polyfonní forma se odehrává a cap. Stejný cíl si kladou i **Hrátky s kontrапункtem**, v nichž je několik polyfonních forem (račí postup, kánon, augmentace a diminuce, inverze) zpracováno v prostých dvojhlasích a cap.

Hrátkám s kontrапункtem, případně s drobnými hudebními formami či hudebními styly se Hurník věnoval i v několika dalších sborech. Takovou skladbou jsou např. populární **Variace na myši téma** a cap. (1976). Vlastní popěvek **Byla jedna myška malá** zpracoval 1. **Jako Bach**, 2. **Jako Haydn**, 3. **Jako za romantismu**, 4. **Jako dnes**. Jednotlivé variace se proměňují nejen hudebně (imitační polyfonie, klasicistní hravost, romantická dramatická disonantnost soudobé hudby), ale i v textech, které komentují přístup jednotlivých „skladatelů“ ke způsobu zhudebnění.

V roce 1984 vznikly dva cykly určené dětem mladšího školního věku. **Ptáci**, 3 dětské sbory s klavírem na texty V. Fischera jsou jednoduché poetické písně, převážně jednohlasé, jen občas se dělí do dvojhlasu. Také cyklus **Kapr, blecha a tak dále** s doprovodem klavíru na skladatelovy vlastní texty obsahuje 7 jednohlasých písní, z nichž některé kladou před dětské interprety náročnější rytmické problémy. Ed. Praha : Panton, 1988.

Mezi nejpopulárnější Hurníkovy skladby pro děti se zařadila **Píseň o hlině** na verše F. Branislava. Lyrická, harmonicky půvabná skladba je vystavena jako sólová píseň s doprovodem sborového brumenda a klavíru. Ed. in **Dětské sbory**. Praha : Editio Supraphon, 1986 a **Dětské sbory**. Praha : Artama, 1998.

Na drobné hudebně dramatické skladby z počátku 70. let navázal Hurník roku 1987 dalším dílkem, v němž uplatnil scénické prvky. **Co pohádka zatajila** nese tentokrát v podtitulu označení dětská opera. Je určena dětským sólistům, sboru a devítičlennému

instrumentálnímu souboru. Libreto vytvořil autor sám na námět známé pohádky **O velké řepě**.

Podnět k napsání jediného zhudebnění mešního ordinária obdržel Hurník od E. Šeinerové, sbormistryně DPS Permoník Karviná. Sbor několikrát navštívil městečko Kreuzweingarten poblíž Kolína nad Rýnem a získal tam tak velkou oblibu, že místní kněz vyzval sbormistryni, aby s Permoníkem provedla v katedrále v Kolíně nad Rýnem mši soudobého českého skladatele. Paní Šeinerová se proto obrátila na Hurníka, který pocházel z jejich kraje, a měl tedy k ní i ke sboru blízko. V roce 1991 tak vznikla **Missa vinea crucis** pro dětský nebo ženský sbor a orchestr nebo varhany.⁶ Skladba vykazuje podivuhodnou motivickou jednotu. Všechny části vycházejí z jediného motivického jádra, z něhož autor sofistikovaným způsobem vytváří témata jednotlivých vět. Zůstává základní melodický obrys, podle něhož motiv poznáme, mění se však intervalové vzdálenosti mezi tóny, rytmické uspořádání, v některých případech je použita inverze. Ed. Praha : Editio Supraphon, 1997.

Další sborová tvorba pro děti je v posledním dvacetiletí Hurníkova života početně chudá. Do roku 1993 je datován vznik cyklu **10 lidových písní**. Někdy na přelomu století zkomponoval Hurník na výzvu Artamy dva sbory pro chystaný soubor ukolébavek na verše V. Fischera. Vznikly tak trojhlasé sbory s doprovodem klavíru **Ukolébavka pro synka** a **Ukolébavka pro dcerku**, které skladatel věnoval manželům Pálkovým a jejich dětem ze Severáčku. Ed. in **Ukolébavky s věnováním**. Praha : Artama, 2003.

V archivu Českého rozhlasu jsou uloženy rukopisy nebo opisy několika nevydaných skladeb, u nichž není uveden rok jejich vzniku. Cyklus tří dětských sborů s doprovodem klavíru **Kdo, jak a proč** na lidové texty věnoval autor B. Kulínské. Jedná se o poměrně

6 Její název je latinským překladem městečka Kreuzweingarten.

obtížný trojhlas s hojným využitím sóla. **Čtyřhlasý sbor a cap.** K svátku matek na text neznámého autora je součástí sborníku Dětské písně, který obsahuje čtyři další sborové skladby věnované maminkám. Nedatován je i dvoudílný cyklus **Pohádky s muzikou** pro zpěv sóla, dětský sbor, vypravěče a instrumentální soubor. **Šetrná hospodyňka** na text J. Hostáně je jednohlasý dětský sbor s klavírem. Dětem předškolního věku jsou určeny jednohlasé písničky s doprovodem klavíru **Zazpívala vlaš-tovička, Slunečko se směje** a trojice sborů na verše V. Fischera **Pleju, pleju čočku, Hodinky a holinky, Hra na květiny**.

Mezi poslední Hurníkovy sborové skladby patří **Legenda o Panně Marii** pro sólový hlas, dětský sbor a komorní soubor (zvonkohra, xylofon, vibrafon a vlc.) z roku 2013 na lidový text Když Panna Maria po světě chodila. Krátká skladba je vystavěna jako dialog sóla a sboru, který postupně narůstá od jednohlasu po trojhlas.

O charakteristiku Hurníkovy výjimečné osobnosti se pokusilo několik hudebních publicistů. K. Mlejnek o něm např. napsal: „Hurníkův hudební svět je průhledný, prosvětlený, vládne v něm vlídnost, životní pohoda, humor a mnohdy i lehká ironie. (...) V tvorbě vokální nemá rád patetická témata. Nikdy se nesnížil k agitační, konjunkturální kompozici, k ´hudbě všedního dne´. (...) Čerpá-li z lidových zdrojů nebo z vlastní studnice nápadů, zůstává v okruhu ´lidských´ námětů, které vyjadřují humánní, srozumitelnou a prospěšnou ideu; ta působí v současném rozrušeném světě konejšivě a laskavě.“⁷ Jinou výstižnou, a přitom vtípnou charakteristiku Hurníkovy osobnosti podal M. Horanský: „*Ilja Hurník je monstrum. Jako nás okouzluje a obohacují člověkokůň kentaur, kozlomuž satyr, ženalev sfinga, draci, kteří jsou ptakojestěři (...), tak jsme často v údivu nad klavírním virtuózem, pedagogem,*

7 Srov. MALINA, J. (ed.) *Ilja Hurník*. Brno : Vydavatelství MU, 1995, s. 52.

popularizátorem hudby, komponistou, libretistou a spisovatelem Hurníkem. A jestliže je ve všech zmíněných disciplínách profesionálně na nejvyšší úrovni a žádnou z nich nedělá z hravého diletantismu, či pro pocitovou úlevu – pak skutečně jde o fenomén monstrózního půvabu a jev unikátní.“⁸

Literatura

HAVLÍKOVÁ, M. *Odkaz Ilji Hurníka dětem a hudební pedagogice*. BP. Brno : MU – Pedagogická fakulta, 2010.
HORANSKÝ, M. Ilja Hurník. Fenomén monstrózního půvabu. *Lidové noviny*, 19. 11. 1992.
HURNÍK, I. *Dětství ve Slezsku*. Praha : Československý spisovatel, 1979.
HURNÍK, I. *Závěrečná zpráva*. Praha : Karolinum, 2000.
KORTE, O. F. *Legenda svátečního přátelství*. Praha : Lyra Pragensis, 1996.
MALINA, J. (ed.) *Ilja Hurník*. Brno : Vydavatelství MU, 1995.

8 HORANSKÝ, M. Ilja Hurník. Fenomén monstrózního půvabu.

Nové logo časopisu

Vážení přátelé, představujeme vám nové logo časopisu *Hudební výchova*, které vytvořila naše grafička paní Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS. Budeme velmi rádi, když budeme stále více časopisem dobrých příkladů hudebního života v našich školách, rodinách, budeme symbolicky přítomni i při soutěžích nebo festivalech. Určitě se ve vašem prostředí uskutečňují a vy ve své skromnosti o nich nepíšete. Požádejte nás o mediální partnerství, aby se o nich vědělo. Logo našeho časopisu se tak může stát



i součástí vizuálního prostředí ve vaší hudebně, při hudebněvýchovné události školy, města, kraje. Ozvěte se, rádi budeme vaši práci propagovat. Ať události ve vašem okolí vytváří pravdivý obraz o naší hudební výchově, která vždy měla a má mnoho nadšených a kvalitních hudebních pedagogů, odborníků, propagátorů! Všichni se snažme, abychom dávali dobré příklady pro kvalitnější hudební vzdělávání a kulturu!!

Za redakci našeho časopisu
Miloš Kodejška a Milena Kmentová

Marie Lišková

50leté výročí od prvního vydání „České Orffovy školy“

/Anotace/

Článek nahlíží na aktuálnost publikace „Česká Orffova škola“. Seznamuje s historií vzniku publikace, věnuje se rozboru jednotlivých sešitů České Orffovy školy. Zabývá se kontextem zahraniční hudební výuky, spoluprací s Orffovým institutem v Salzburgu.

/Klíčová slova/

Česká Orffova škola, Petr Eben, Ilja Hurník, Orffův institut, Carl Orff, Wilhelm Keller.

/Autorka/

PhDr. Marie Lišková vyučuje hudební výchovu na SOŠP v Praze 6. Je autorkou učebnic HV pro 1. st. ZŠ a dalších metodických publikací. M. Lišková je druhou místopředsdkyní České Orffovy společnosti. K jejím posledním aktivitám patří založení platformy „Hudební S.O.S.“, která prostřednictvím FB seznamuje s aktuálním děním v oblasti hudby.

Úvod

V letošním roce si připomínáme 50 let od vzniku prvního vydání České Orffovy školy, hudebně-pedagogického díla, které vzešlo z pera významných českých skladatelů Petra Ebena a Ilji Hurníka.

Dnes více než jindy se naskytá otázka, zda je publikace pouhou nostalgickou vzpomínkou na dobu svého vzniku, tj. 70. léta 20. století, či je i živým organismem současnosti.

Pouhou vzpomínkou ve smyslu komplexního čtyřsvazkového díla, vytvořeného P. Ebenem a I. Hurníkem, které v sobě zahrnuje konkrétní hudební materiál, návody na hudební aktivity od nejelementárnějších, až po specifické, např. modální tóniny, určitě je. Přesto, že dnes nemá „Česká Orffova škola“ jako celek plnohodnotné uplatnění na Základních školách, musíme říci, že i v dnešní době je dostatečnou inspirací pro výuku v hodinách hudební výchovy. Propojení slova, rytmu, hudby, pohybu a hry na nástroje Orffova Schulwerku zde vychází z pramenů české národní kultury, říkadel, pranostik, písní a má nezastupitelnou roli nejen v hudební výchově.

S povzdechnutím musíme říci, že ani v době svého největšího rozkvětu neměla „Česká Orffova škola“ plošné uplatnění. Nicméně jádro myšlenky, ve snaze modernizace hudební výchovy, je živoucí stále, i když ani v dnešní době nemá na různých ustláno. Současné kurikulární dokumenty jsou

založeny na činnostním pojetí hudební výchovy, nabádají k propojení jednotlivých hudebních činností tak, jak měl na mysli i sám Carl Orff. Myšlenka tvořivosti, hudebně pohybových činností, hry na nástroje tedy zůstala našťastí do současné doby zachována.

Adaptace Orffova Schulwerku do českého prostředí, tak jak ji vytvořil P. Eben s I. Hurníkem, je na celém světě naprosto ojedinělá. Žádný stát nemá dílo tohoto rozměru k dispozici. Byla by proto velká škoda, nenavrátit se ke kořenům a třeba po očku nemrknout do knihoven.

Jak to všechno začalo aneb První informace o Orffově Schulwerku

Úplně první zprávou o Schulwerku a práci v Orffově institutu, univerzitě Mozarteum v rakouském Salzburgu¹, byl podle Vladimíra Poše článek Jarmily Brožkovské „Orffova škola v praxi“, který uveřejnil časopis *Estetická výchova* v roce 1963.²

Počínem první Orffovské literatury v historii naší republiky se však stal překlad jedné kapitoly z příručky Wilhema Kellera „Einführung in Musik für Kinder“³. Tento článek „Orffovská

1 Orffův institut byl založen roku 1961. Vznikl na půdě tehdejší Hudební akademie „Mozarteum“ v rakouském Salzburgu, a i dnes je součástí této vysoké školy.

2 BROŽOVSKÁ, J. Orff – Schulwerk v praxi. *Estetická výchova*. 1962/1963, č. 6. s. 65–66.

3 KELLER, W. *Einführung in Musik für Kinder*. Mainz: B.Schott's Söhne Verlag, 1954.

praxe v hudební výchově“ vyšel z překladatelské dílny Jana Dostala v roce 1965. Ve své době měl ale spíše regionální význam.

Mezinárodní podněty 60. a 70. léta 20. století

Zásadní význam pro vznik publikace „Česká Orffova škola“ měla účast našich předních pedagogických pracovníků na 6. kongresu Mezinárodní společnosti pro hudební výchovu – ISME (International Society for Music Education) v Budapešti v roce 1964. Po téměř dvacetileté izolaci, od 2. světové války, totiž došlo nejen v Evropských zemích (Maďarsko, země Beneluxu, Francie, Anglie), ale i v zámoří (např. Japonsko a USA) k významnému rozkvětu hudební výchovy. Se světovým hudebním děním se však naši pedagogové měli možnost seznámit až na výše uvedeném kongresu v Budapešti. Poznali zde nejen úspěšný hudebně výchovný systém Zoltána Kodálye, metodu japonského pedagoga Shinichi Suzukiho, ale i principy Orffova Schulwerku, vytvořené německým skladatelem Carlem Orffem (1895–1982), které byly známy již od 50. let 20. století.

České delegáty zaujal v Budapešti nejvíce příspěvek profesora Orffova institutu Wilhelma Kellera⁴, který ukázal jeho přednosti na praktických příkladech. Po konferenci se začaly šířit myšlenky Carla Orffa i v naší republice. Z různých pramenů se dočítáme, že hlavní roli měl v tomto ohledu člen delegace 6. kongresu ISME hudební pedagog Vladimír Poš. Podnětné vystoupení Kellera ho přivedlo k myšlence pozvat profesora Orffova institutu do Prahy. V časopise *Hudební rozhledy* (1964) Poš uvádí: „Je nutné poznat cizí zkušenosti a navazovat na ně v konkrétních činech a prostředky, které jsou v dosahu

4 Wilhelm Keller byl blízký spolupracovník C. Orffa. Říká: „Orffova elementární hudba není metoda, ale ukazatel cesty.“

našich možností.“⁵ Šedesátá léta jsou dobou největšího rozmachu hudební výchovy a snahou po tvořivosti na českých školách.

První návštěva profesora Orffova institutu W. Kellera v naší republice

První návštěva profesora Orffova institutu Wilhelma Kellera v Praze se uskutečnila na pozvání Vladimíra Poše ještě týž rok, co budapešťský kongres, tj. v září roku 1964. Již při této návštěvě bylo zřejmé, že k šíření hudebních myšlenek C. Orffa nebudou stačit pouhé praktické semináře, ale bude zapotřebí vytvořit i hudební materiál, který se učitelům stane oporou ve výuce. Poš zprostředkoval v Praze setkání Kellera s našimi hudebními skladateli Ebenem a Hurníkem, jejichž umělecká tvorba se mj. soustředovala i na dětského posluchače. Oba skladatele zaujaly nejen principy Schulwerku, ale zřejmě i osobní setkání s profesorem Kellerem natolik, že se společně domluvili na přípravě adaptace Orffova Schulwerku do českého prostředí.

Eben a Hurník v Salzburgu

Prof. Keller pozval následně oba skladatele k návštěvě Salzburkského Orffova institutu. Stalo se tak na přelomu let 1964–65. Díky osobnímu poznání Schulwerku získal Eben i Hurník jasnou představu o tom, co je při tvorbě české adaptace díla čeká. Zdejší pobyt reflektoval P. Eben v článku časopisu *Hudební rozhledy* v roce 1965. Uveřejnil v něm své postřehy z vedení hodiny hudební výchovy Kellerem. Vykreslil hlavně praktickou práci Kellera s dětmi tak, aby českým učitelům více přiblížil podstatu Schulwerku. Významnou součástí uveřejněné stati byl i osobní pohled skladatele na výuku hudební výchovy u nás. Z jeho slov naprosto

5 POŠ, V. Jiskření Budapešť – Salcburk – Praha. *Hudební rozhledy*, 1964, č. 20, s. 868.

zřetelně vyplývá, jak nerozumná je snaha vychovávat z běžné populace hudební profesionály, jak nesmyslný je dril a opuštění přirozenosti, radosti a hravosti z muzicírování. Varujme jeho slovy v dnešní době i my: „Ale běda hudbě a běda umění, kde je jenom cvik a žádná hra. Pak bychom mohli slyšet výkon, který by nás omráčil svou vytříbeností, ale zároveň rozesmutil svým chladem a neúčastí. Pak bychom mohli slyšet dětský zpěv s vybroušenou intonací a dynamikou, a přece bychom cítili, že děti sotva vědí, o čem vlastně zpívají.“⁶

K vlastní tvůrčí práci mladých skladatelů Ebena a Hurníka byla podstatná nejen návštěva v Salzburgu, ale i možnost pracovat s originálními díly Orffova Schulwerku.⁷ Jak píše Poš: „Na přímý podnět prof. Kellera a Carla Orffa zaslala nám vbrzku firma Schott (Mainz) veškeré potřebné materiály a firma Studio 49 v Gräfelingu u Mnichova kompletní sadu speciálních bicích hudebních nástrojů, bez nichž by bývala byla další naše práce nemožná.“⁸ „Po prostudování zaslanych čtyř svazků Orffova Schulwerku si uvědomil, že chybí v celém díle jakýkoli postup a pedagogický systém, takže by si učitel mateřinek i základních škol sotva věděli rady, jak s tímto materiálem naložit a vytvořit si vlastní metodu pro použití. Zejména by jejich většině nebylo jasné, jak spojit hudbu s pohybem. Všechna německá vydání byla „adaptována“ pouhým překladem písní, a to bylo vše. Proto vznikl v roce 1961 Orffův institut v Salcburku, aby se vědělo, jak s tímto materiálem

6 EBEN, P. Okouzlení z návratu. *Hudební rozhledy*. 1965, č. 18, s. 762

7 Citace z recenze V. Poše k této studii: originály Orffova Schulwerku byly zaslány „k rukám V. Poše, který byl toho času odpovědným redaktorem v nakladat. Supraphon a měl na starosti vydávání hudebně teoretických knih a učebnic pro LŠU (Lidové školy umění), konzervatoře i HAMU.“

8 POŠ, Vladimír. Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově. Praha–Bristol: Editio Supraphon, 1969, s. 138–139.

při vyučování naložit. Bylo jasné, že české vydání musí vyhlížet jinak, což se stalo a bylo přijato cizinou s velkou chválou; vydání pro USA bylo silně ovlivněno českým vydáním.“⁹

Čeští učitelé na zkušené v zahraničí

Orffův institut v Salzburgu měli možnost kromě skladatelů navštívit i čeští učitelé. V létě roku 1965 se mezi prvními zúčastnili týdenního mezinárodního kurzu Orffova Schulwerku Vladimír Poš, Karel Alliger, Věra Alligerová a Eva Kröschlová, která přislíbila, že vydání české Orffovy školy doplní rytmicko-pohybovými cvičeními. V následujícím roce 1966 navštívila Orffův institut i Božena Viskupová. V článku časopisu *Hudební výchova* uvádí: „Dovolte malou osobní vzpomínku: při mém pobytu v Orffově institutu v Salzburgu jsem se jednou setkala se samotným Orffem. Byl potěšen, že přijel také někdo z Prahy (tehdy se velmi těžko cestovalo na Západ) a já jsem se při této příležitosti zeptala, zda je možno „dělat Schulwerk“ bez pohybu. Ale on prohlásil: „To pak nebude Orff.“ Orff kladl velký důraz na hudebně pohybovou výchovu.“¹⁰

Druhá návštěva profesora Kellera v naší republice

V září roku 1965 jsme v Praze po druhé přivítali profesora Orffova institutu W. Kellera. Pod jeho vedením se uskutečnil praktický seminář nejprve v Šumperku (21. 9.) a následně v Praze, ve Výzkumném ústavu pedagogickém (VÚP), na jehož organizaci se podílel Ivan Poledňák, Jan Budík a Vladimír Šimek.

Kromě úspěšných seminářů přispělo k šíření myšlenek C. Orffa i interview profesora Kellera v rozhlase, zprostředkované redaktorem

9 Citace z recenze V. Poše k této studii.

10 VISKUPOVÁ, B. Časopis *Hudební výchova* 1/1966–67, ročník 5.

Vratislavem Beránkem, a taktéž rozhovor profesora Kellera v časopise „Hudební rozhledy“. Následný článek Vladimíra Poše z tohoto rozhovoru vyšel v „Hudebních rozhledech“ pod titulkem „Jiskření Budapešť – Salcburk – Praha“. „Tento článek upoutal zájem mnoha učitelů hudby, hlavně na LŠU, kteří vyžadovali podrobnější informace. Za Pošem se vydal ředitel LŠU v Šumperku Karel Alliger, který jako první vážný zájemce reagoval tak, že se v r. 1965 konal právě na jeho škole první seminář v České republice. Tento seminář upoutal pozornost hudebních pedagogů z Moravy a otevřel cestu k dalším spojením mezi Prahou a celou Moravou, ke které se v dalších letech přidalo nadšeně i Slovensko.“¹¹ Díky této propagaci získávalo o Orffově systému povědomí stále více učitelů, kteří měli zájem seznámit se s Schulwerkem blíže.

Apoštolské cesty

Další praktické semináře se od roku 1965 konaly v nejrůznějších koutech naší republiky pod taktovkou českých propagátorů Orffova Schulwerku, Vladimíra Poše, manželů Alligerových, Boženy Viskupové a od roku 1967 Pavla Jurkoviče, který tyto cesty nazýval „apoštolskými“. „Vladimír vykládal Českou Orffovu školu z hlediska hudebně-pedagogického, Boženka uváděla frekventantky do pohybu a já jsem s nimi muzicíroval s orffovským instrumentářem, který mi na rozloučenou věnoval Carl Orff.“¹² Tato parta zmapovala Schulwerkem během tří–čtyř let celou republiku.“¹³

Zájem médií o nový trend ve výuce hudební výchovy

O Orffův systém začala mít zájem i televize. Zaslouhou Hurníka a Poše se v roce 1966 podařilo natočit

11 Citace z recenze V. Poše k této studii.

12 JURKOVIČ P. Otvírání paměti: Obrázky na plátně času, s. 107.

13 Citace z recenze V. Poše k této studii.

třicetiminutový film o Schulwerku s názvem: „Zaostřeno na hudbu“. Na filmu participovala i Božena Viskupová. A co natáčení předcházelo? O tom se dozvídáme z článku časopisu HV přímo od paní profesorky, kterou tehdy ve výuce v Lidové škole umění, kde pracovala, navštívil Poš a Hurník. „Když hudební výchova skončila, prohlásil prof. Hurník stručně: „Vy děláte vlastně Orffa. To je ono, Vy a Vaše děti s námi budete Orffa natáčet. Musíme vše rychle připravit, za 14 dní se začíná.“ Tři zkoušky a 24. 3. 1966 ve 22 hodin začal na obrazovce titul „Zaostřeno na hudbu“ – Námět I. Hurník, scénář, V. Poš, B. Viskupová s dvaceti dětmi, Štěpánka Haničincová – hlasatelka.“¹⁴

Studijní pobyty v Salzburgu

Další možností, jak získat zkušenosti přímo v centru dění, v Orffově institutu, byla možnost delšího studia našich pedagogů v Salzburgu. Díky osobní přímluvě C. Orffa poskytlo Vídeňské ministerstvo školství naší zemi zdarma dvě stipendijní místa v Orffově institutu. V Salcburku tak měli možnost studovat Libuše Kurková, která zde ukončila dvousemestrální studium v roce 1966, a Pavel Jurkovič, budoucí zakladatel České Orffovy společnosti, který zde v roce 1967 dostudoval dvouletý kurz.

Experiment Orffova Schulwerku na půdě Pedagogické fakulty UK

Vlna vzestupu modernizace hudební výchovy v šedesátých letech 20. století ve formě Orffova Schulwerku zasáhla i Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy. Jak uvádí Viskupová „Když jsem se v roce 1966 vrátila z Orffova institutu v Salzburgu, byli jsme s profesorem Pošem pozváni na katedru hudební výchovy

14 VISKUPOVÁ B. Z historie naší hudebně pohybové výchovy. Časopis *Hudební výchova* 1/1966–67, ročník 5.

*Pedagogické fakulty UK v Brandýse nad Labem, abychom Orffovu metodu experimentálně ověřili při výuce v 1. třídě fakultní školy.*¹⁵

Výše uvedený experiment trval v rozmezí tří let 1965–1968. Se skupinou sedmiletých dětí proběhlo testování prvního svazku české verze Orffovy školy. Klíčovou roli měla paní profesorka Božena Viskupová a Vladimír Poš. Jak Viskupová uvádí, „Výsledky experimentu, na němž se podíleli i studenti oboru Hudební výchova, byly pozoruhodné. Vedoucí katedry doc. F. Sedlák hodnotil naši práci jako účinný prostředek při rehabilitaci naší hudební výchovy.“¹⁶

Při praktickém provozování a testování notového materiálu došli Božena Viskupová s Vladimírem Pošem shodně k závěru, že připravené skladbičky do české Orffovy školy jsou pro provozování malými dětmi příliš náročné. Požádali proto autory o jejich zjednodušení. K této problematice se autenticky v jednom z rozhovorů vyjádřil Poš: „Eben a Hurník vytvořili mnohem lehčí skladbičky než Orff, ale i ty byly stěží hratelné na tzv. orffovský instrumentář. Proto vytvořili oba skladatelé o stupeň snadnější sešit, který jsme pak nazvali Začátky.“¹⁷

Takto upravené dílo bylo pod názvem „Česká Orffova škola 1, Začátky“ vydáno v roce 1969 v nakladatelství Supraphon.

Česká adaptace Orffova Schulwerku

Česká adaptace „Schulwerk – Musik für Kinder“ začala vznikat s patnáctiletým odstupem od německé verze. Díky skvělému pojetí skladatelů P. Ebena a I. Hurníka vyšla z naší hudební tradice, tj. z českých textů, říkadla a písní. Na rozdíl od originálu C. Orffa obsahuje navíc metodické pokyny pro učitele. Česká adaptace Orffova Schulwerku byla 13. vydáním

15 Tamtéž.

16 Tamtéž.

17 Rozhovor V. Poše s Marií Brandeis; 8. 2. 2008.

díla v neněmeckém jazyce a podle slov Vladimíra Poše „Všechny autority z celého světa označily české vydání jako nejlepší ze všech verzí ve světových jazycích. Zkrátka Češi si troufli vydat Orffa bez Orffa.“¹⁸ Na adresu České Orffovy školy se vyjádřil i sám Carl Orff: „Něco úplně jiného, ale velmi dobré.“¹⁹

Kromě skladatelů Ebena a Hurníka se na české verzi Orffovy školy podílela dále Eva Kröschlová, která zpracovala rytmicko-pohybovou složku, Vladimír Poš, který měl ve své gesci metodické části díla, a jak již bylo řečeno, na posledním, 4. svazku, participoval hudební skladatel Pavel Jurkovič.

Vydání České Orffovy školy

Jednotlivé svazky České Orffovy školy vycházely v knižní formě v nakladatelství Supraphon postupně za sebou. První svazek v roce 1969, druhý v roce 1972, třetí svazek v roce 1983. Čtvrtý, poslední svazek České Orffovy školy vyšel tiskem u příležitosti stého výročí narozenin Carla Orffa díky podpoře Liselotte Orffové a nadaci Carla Orffa až v roce 1996. Tentokrát jej však nevydalo nakladatelství Supraphon²⁰, ale Muzikservis Zdeňka Štillera.

Autoři v něm upozorňují i na následné vydání pátého svazku, který má obsahovat „...výběr původních Orffových skladeb z pěti dílů Hudby pro děti (Orff-Schulwerk, Musik für Kinder) a vyjde ve stejném nakladatelství“²¹. Tento díl však vydán doposud nebyl.

V roce 1967 vydalo nakladatelství Supraphon dlouhotrvající desku

18 Tamtéž.

19 REGNER, H. Hudba pro děti – Musik for children – Musique pour enfants. In ORFF, C., aj. *Orffův Schulwerk: Texty 1. Přel. H. Kallósová, München: Carl Orff-Stiftung, s. 23.*

20 Rukopis díla měl Supraphon k dispozici od roku 1976.

21 HURNÍK, I. – EBEN, P. *Česká Orffova škola IV.: Modální tóniny*. Praha: Muzikservis, 1996, s. 2.

s ukázkami z dosud dostupných sešitů České Orffovy školy. V tehdejší Československé republice se v této době také začaly vyrábět i Orffovy nástroje. Výroby se ujal Komunální podnik města Hranice na Moravě (1965), Československé hudební nástroje v Hradci Králové a závod Amati Kraslice (1967).

Jednotlivé svazky České Orffovy školy:

První díl – Začátky seznamuje s principy Orffova Schulwerku. Uvádí, jak hrát na instrumentální nástroje, věnuje se elementárním hudebním aktivitám jako např. říkadlům, jejich rytmizaci a melodizaci.

První sešit je rozdělen do šesti celků označených písmeny A–F. V celku A jsou čtenáři seznámeni s metodickými pokyny jako např. s pěveckými dovednostmi, notovým písmem, prací s říkadly, rytmizací, improvizací, taktováním, hrou na bicí nástroje. Celek B je věnován elementární improvizaci, práci s motivem, větou, kánonem, variacemi, rondem a malými písňovými formami. Kapitola C se zaměřuje na práci s dětskou písní a jejím doprovodem prostřednictvím hry na tělo či nástroje Orffova instrumentáře. Část D je věnována deklamačním hrám. Obsahem předposlední kapitoly E jsou instrumentální skladby ve spojení s hrou na tělo, rytmickými a melodickými ostinaty. Poslední, šestá část F je věnována pohybu – cvičením a pohybovým hrám, které se vztahují k říkadlům a skladbám z předchozích kapitol.

Druhý díl – Pentatonika vychází z poznatků předchozího svazku – je vlastně notovou přílohou předchozího dílu. Tento svazek obsahuje zhudebněné lidové texty, ale i čistě instrumentální skladbičky. Uvedený materiál slouží k tvořivé improvizaci dětí v pentatonice.

Třetí díl – Dur-moll, jak sám název napovídá, obrací se k tradičním tóninám. Jeho obsahem jsou četné

lidové písně. Svazek je vnitřně členěn do čtyř částí. První z nich se věnuje elementární improvizaci, ve druhé nalezneme rozličné písně s návrhy instrumentálního doprovodu. Ve třetí části jsou tři zhudebněné pohádky, ve kterých je zhudebněný text proložen vstupy vypravěče. Závěr sešitu tvoří 15 skladeb určených k interpretaci hry na Orffovy nástroje.

Čtvrtý díl – Modální tóniny vychází z hudebního materiálu v tzv. starých tóninách (jónská, dórská, frygická, lydická, mixolydická a aiolská). Modální tóniny jsou po pentatonice nejvhodnějším hudebním prostorem pro improvizovanou hru. V tomto sešitě nalezneme písně s archaickými texty, ale i instrumentální skladby, které lze hrát na klasické hudební nástroje. Závěr čtvrtého dílu patří třem barokním suitám.

Význam české adaptace Orffova Schulwerku?

Na tuto otázku nalezneme odpověď u Pavla Jurkoviče, jehož text je dodnes součástí prohlášení České Orffovy společnosti: „Prof. Wilhelm Keller kdysi správně napsal, že Orffova elementární hudba není metoda, ale ukazatel cesty. Zkušený učitel si na základě praxe s Orff-Schulwerkem postupně najde svoji metodu. Důležité však je, aby dbal na některé zásady, které jsou pro tuto cestu typické:

1. *humanismus, tedy víru v každé dítě, neboť o ně nám především jde, spojení zpěvu, řeči, instrumentálního projevu a pohybu v jeden celek, a to pokud možno vždy, kdykoliv se k tomu naskytne příležitost*
2. *ve všech těchto projevech vzbuzovat touhu a potřebu vyjádřit se po svém, tedy být kreativní, tvořivý jako je tomu u obdivované dětské kresby*
3. *těmito prostředky utvářet harmonickou osobnost, která vzhledem ke kolektivnímu způsobu práce, nachází vztah ke svému bližnímu*

a která svým podílem na společném díle ovlivňuje celkový výsledek, což je i jedinečný způsob výchovy k občanství, tedy k zodpovědnosti za společné dílo

4. *to všecko konat v atmosféře důvěry, radosti, ale i touhy umět a vědět více, ukázat dětem cestu, po níž pak dokážou kráčet samy.*“

Shody výše uvedeného textu se současným trendem vzdělávání a RVP, není dozajista zapotřebí blíže rozvádět. Na tomto místě je však třeba uvést fakt, že naše hudební pedagogika objevila v 60. letech 20. stol. již jednou objevené. Cizí pedagogické vzory v podobě Orffova Schulwerku, musely upozornit na naše národní bohatství – v historické podobě myšlenky J. A. Komenského a zcela konkrétní podobě experimentu Ferdinanda Krcha a Josefa Kříčky v Domě dětství, který stojí možná ještě o stupeň výše nežli Orffův Schulwerk a jeho česká adaptace. Snahou Krcha a Kříčky bylo totiž vychovávat děti hudbou a dostupnými estetickými prostředky komplexně.

Jsmo rádi, že na 50. výročí prvního vydání České Orffovy školy nevzpomínáme pouze v písemné podobě. Střední odborná škola pedagogická v Praze 6²² pořádá 24. října 2019 v Emauzském opatství „Orffohraní aneb Od bubnu k orchestru“. Akce je možná první vlaštvou v Praze, kde se budou moci setkat pražské kolektivy při orffovském muzicírování²³. Odborná porota, která bude spíše povzbuzovat než přísně hodnotit jednotlivá tvořivá vystoupení, bude mít ve svém čele předsedkyni České Orffovy společnosti, Lenku Pospíšilovou. Po loňském „Prvním koncertě České Orffovy společnosti“ a tradičních seminářích se tak rozšíří spektrum akcí připomínajících a aktualizujících odkaz Orffova Schulwerku i jeho unikátní české adaptace. •

22 Vyšší odborná škola pedagogická a sociální, Střední odborná škola pedagogická a Gymnázium, Praha 6.

23 Podrobnosti a přihláška jsou na <http://www.hudebnisos.cz/event/show/41>.

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta – katedra hudební výchovy



Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

ve spolupráci s partnery

Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta,
Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar,
Uniwersytet Rzeszowski, Wydział muzyki

a dále

Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR,
SZUŠ Music Art, Fakultní školou UK

srdečně zvou na
visegrádskou doktorandskou konferenci

TEORIE A PRAXE HUDEBNÍ VÝCHOVY VI

podporovanou

PROGRES Q17, projektem Pedagogické fakulty UK
Českým hudebním fondem
Grantovou agenturou UK v rámci projektů č. 742217, 1480218

pod záštitou

European Association for Music in Schools (EAS)
České hudební rady – Národní sekce nevládní oborové organizace Mezinárodní hudební rady při UNESCO

14.–15. listopadu 2019

Konferenční sály Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR
Karmelitská 7, Praha 1 – Malá Strana

webové stránky konference:
<http://czechcoordinatorneas.eu/tphv6/>



Jiřina Jiříčková

Přemysl Kočí:

Ukázka z cyklu písní *Moře*

„Píšu pro děti už od doby, kdy jsem začal učit, a tak mám štěstí, že si písničky mohou otestovat na dětech. Vždycky mě těší, když se dozvím, že se někde zpívají.“

Přemysl Kočí

Autorem písní notové přílohy je Přemysl Kočí (nar. 1953), učitel, skladatel a sbormistr z Hradce Králové. Přemysl Kočí vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Hradec Králové, obor národní škola – hudební výchova. Působí na Základní škole Harbmannova v Hradci Králové. Přemysl Kočí je autorem více jak stovky písní pro dětské sbory a řady úprav písní lidových. Vytvořil muzikály pro děti *Alibaba & 40*, *Ve zvířecí škole*, *Houby*, *Strašidelný les*. Je autorem vánoční zpěvohry *Půjdeme spolu do Betléma* a mše *Missa Brevis*.

Písně Přemysla Kočího jsou ovlivněny jazzovou a populární hudbou. Kromě klavíru jako doprovodného nástroje používá Přemysl Kočí s oblibou zobcové flétny, housle a perkuse. Texty písní, které si píše sám Přemysl Kočí, vycházejí z velké znalosti životních

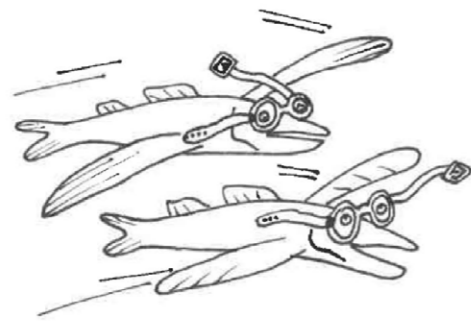
zkušeností dětí a jejich zájmů. Právě proto jsou písně Přemysla Kočího u dětských zpěváků i posluchačů velmi oblíbené a patří do stálého repertoáru českých dětských pěveckých sborů.

Vybrané čtyři písně tvořící notovou přílohu *Hudební výchovy* pocházejí z nejnovějšího cyklu písní nazvaného *Moře* a vydaného v roce 2019. Cyklus *Moře* obsahuje celkem dvanáct písní spojených jednotným tématem. Některé z písní nového cyklu jsou uplatnitelné v běžných hodinách hudební výchovy na 1. stupni základní školy, další v pěveckých sborech dětí mladšího školního věku.

Přemysl Kočí obdržel za svůj dlouholetý přínos základní hudební výchově v roce 2018 Cenu Jaroslava Herdena, kterou mu udělila Společnost pro hudební výchovu ČR.

Létající ryby

P. Kočí



1. To jsme plu - li prá - vě ko - lem
 2. Teď už slyším hla - sy vel - mi
 3. Při - le - tě - ly zrovna na stůl

rov - ní - ku, zvě - da - vé : ku - cha - ři,
 ku - chař hně - tl dal - ší vár - ku Co - pak mohou být i ry - by když se chystal, že kned - lí - ky lé - ta - vé ? po - va - ří.
 kned - lí - ků, lé - ta - vé ? po - va - ří.
 tro - chu kýchal kvů - li rý - mě, Jen - že pát - rat po pří - či - ně, Každý by se a - si le - kl,

1.
 ná - hle ok - nem do ku - chy - ně proč vle - tě - ly do ku - chy - ně, a - le ku - chař je - nom ře - kl :
 vle - tě - ly dvě ry - by - za - blou - di - ly bez - po - chy - by.

2.
 snad a - by se scho - va - ly, "Ne - bu - du hrát na schovku !"
 než se ně - co pro - va - lí? Ho - dil je jak vlaš - tov - ku.
 Lé - ta - jí - cí

ryby, co vám v mo - ři chy - bí ? Pročpak chcete zas a zno -

- va z mo - ře vyska - ko - vat ? Lé - ta - jí - cí

ryby, proč se vám ve vzduchu lí - bí ? Vždyť je každá ry - ba rad -

To Coda *D.S. al Coda* *Coda*
 - ší, když jí vo - da ploutve má - čí. - čí.

Pohádka



rubato P. Kočí

Možná je to pohád - ka, pře - ba se to sta - ne : Mo - ře bu - de doslad - ka, už ne - bude sla - né.

rychleji

Ve vl - nách si plavu, máčím pusu, bradu, lí - žu sladkou šťávu, pi - ju li - mo - ná - du.

To mě vážně vzalo, při - pí - jím kosatce, dokon - ce i žralok usmí - vá se sladce.

rubato

Jen - že každý tu - ší, že ne - byl by to med, všude hejna mu - ší a vo - sy jakbysmet.

rychleji

Ve vl - nách si plavu, máčím pusu, bradu , lí - žu sladkou šťávu, pi - ju li - mo - ná - du.

Všechno upatla - né, jak to rozlepit ? Ať je moře slané: Takhle to má, takhle to má, takhle to má být !

Velryby



P. Koř

Tak rá - no všich - ni na pa - lu - bu, ať nám ni - kdo ne - chy - bí,

po - plu - je - me do všech mo - ří po - zoro - vat vel - ry -, tak po - zoro - vat vel - ry - by.

Kaž - dý se vám vy - šklí - bí, že ne - zná - te vel - ry - by! Tak
 Dě - lá - te tu chy - bu ta - ky, když ne - zná - te ke - por - ka - ky!
 Již - ní, čer - ná vel - ry - ba, grón - ská se nám vy - hý - bá.
 Když ne - zná - te ko - sat - ku, tak to ne - ní v po - řád - ku!
 Ne - tvař - te se na - štva - ně: Vy ne - zná - te vor - va - ně?

Fine

Jaroslav Bláha

MEZI BAROKEM A KLASICISMEM

/Anotace/

Třetí článek cyklu *Hudba a obraz* ročníku 2019 mapuje složité vztahy přechodného období mezi pozdním barokem a klasicismem s důrazem na rokoko. Po stručném shrnutí složité situace v Itálii a Německu a náznaku obdobné situace v internacionálním stylu na přelomu 14. a 15. století a manýrismu se článek soustřeďuje na specifické rysy francouzského rokoka s důrazem na klíčové osobnosti rokokového malířství (Antoine Watteau, Francois Boucher) a hudby (Francois Couperin, Jean-Philippe Rameau).

/Klíčová slova/

Pozdní baroko, rokoko, galantní slavnosti, galantní styl, internacionální styl, klasicismus, koncertantní styl, absolutismus, opera, balet, kolorismus, harmonie.

/Autor/

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

Ostinátním motivem posledního ročníku pětidílného cyklu *Výtvarné umění a hudba baroka* – spojeného s pozdním barokem – byl závažný a interpretačně náročný problém vztahu baroka a rokoka. Znepokojivé otázky ohledně slohové atribuce se týkaly jak italského umění a hudby 18. století (např. Tiepola a Vivaldiho či Riccioho a Tartiniho), tak i německých a středoevropských umělců (bratři Asamové a J. S. Bach, F. Maulbertsch a G. F. Händel ad.).

V Itálii – zejména pak v Benátkách, jejichž sláva po stoletém strádání znovu ožívá v 18. století – jsou barokní znaky této přechodné fáze v malířství i hudbě spojeny s flamboyantní barevností obrazů i tónů v hudbě. Ovšem ta se postupně prosvětluje, barvy jsou zářivější, jemnější, jako by provzdušněné, postupně se vytrácejí těžké tóny tmavých barev, především „galerijní hněd“. Tyto proměny barevné harmonie se nejzřetelněji prosazují v nástěnném malířství a souvisí s obdobnými změnami pojetí tvaru a prostoru. Hutné, „těžké“ tvary nástropních fresek vrcholného baroka 17. století – např. Andrey Pozza (obrazová příloha, *Hudební výchova* 2016/č. 1, obr. 7, 8) – jsou ve freskách kolem poloviny 18. století výrazně odhmotněny. Zatímco u monumentálních, razantně modelovaných postav Pozzových nástropních maleb tíha jejich hmoty navozuje iluzi, že se snášejí k zemi a usedají na iluzivní malované masivní římsy, téměř odhmotněné „vzdušné“ postavy pozdních fresek Giambattisty Tiepola (obrazová příloha 4, *Hudební výchova* 2017/č. 1, obr. 10, 11) se vznášejí a nezadržitelně stoupají vzhůru. Obdobné proměny se týkají i italské hudby od vrcholného baroka 17. století do evolučních proměn 18. století s vrcholem na přelomu jeho poloviny.

Adekvátní teatralnost až rétoričnost, kterou jsme zdůraznili ve spojení s freskami Andrey Pozza, se prosazuje i v koncertantním stylu hudby vrcholného baroka – to jsme ostatně náležitě zdůraznili v medailonku, ve kterém jsme spojili nástěnnou malbu A. Pozza s Biberovou *Missa Salisburgensis* (obrazová příloha, *Hudební výchova* 2016/č. 1, obr. 3) o 53 hlasech rozdělených do sedmi samostatných souborů vokálních a instrumentálních s prostoro-rovými iluzivními efekty odpovídajícími vizuálním iluzivním efektům Pozzových fresek. Dopravením – ale zároveň i razantní proměnou tónovou, morfologickou i tektonickou – koncertantního stylu byla *concerta grossa* Antonia Vivaldiho. Místo tónové okázalosti a flamboyantní rétoričnosti složitě polyfonního tvarosloví Biberovy *Missy Salisburgensis* zvukově „vzdušnější“ a odlehčenější, morfologicky i tektonicky jednodušší a přehlednější houslové koncerty Antonia Vivaldiho. I přes výše uvedené rokokové rysy Tiepolových fresek a Vivaldiho koncertantní hudby nelze přehlédnout typicky barokní okázalost, iluzivnost, ale i teatralnost a rétoričnost – i když ne v té míře jako u nástropních maleb Andrey Pozza či hudby Heinricha Ignaze Bibera.

Přechodná fáze mezi barokem a klasicismem se nijak nevymyká dosavadní tradici. S adekvátní situací jsme se setkali ve všech přechodových periodách mezi slohovými obdobími, ať už to byl internacionální styl mezi gotikou a renesancí či manýrismus mezi renesancí

a barokem. Společnou příčinou je společenská krize, která má i společného jmenovatele: postupné proměny ekonomického, politického a mocenského postavení šlechty a měšťanstva jako evoluční proces výměny společensko-historických rolí. A právě umění je výmluvnou výpovědí doby. Pro šlechtu je umění únikem z deprimující skutečnosti plné nejistot a deziluze do sladké říše snu skutečnost pouze předstírající. To se projevuje jako „transplantace“ ideálu slavné minulosti do nejistot reality současné společensko-historické situace. Ze srovnání internacionálního stylu, jako počáteční fáze zmíněného procesu, a rokoka a „protoklasicismu“, jako jeho dovršení, vyplývá, že postoje ke skutečnosti byly ve své podstatě společné, ale prostředky a strategie se měnily. Jedním z klíčových postojů ke skutečnosti bylo romantické okouzlení přírodou jako forma útěku z reality současného života. Dalším zásadním postojem byla narůstající lhostejnost k materiálnímu vlastnictví a stále intenzivnější zájem o výsadní společenské postavení. S ním souviselo na přelomu 14. a 15. století úsilí o privilegiované postavení na královském dvoře a ke zvoleným prostředkům patřil návrat k rytířským turnajům, oživení zájmu o kurtoazní lyriku a s ní spojená podpora světským formám hudby a výtvarného umění. V rokoku se tento postoj projevil především únikem k ideálu dvorského života spojeného s galantními slavnostmi jako nevázané zábavy, frivolní erotické dráždivosti a koketérie nenávratně poslední varianty dvorského stylu.

Důsledkem je přechod od monumentálnosti, rétorické okázalosti a dramatickosti baroka jako divadla světa k titěrné křehkosti a hravosti epizod galantních slavností rokoka jako labutí písňe dvorského stylu. Ten se v nejdůslednější podobě prosadil v monarchistickém absolutismu Francie jako „skanzenu“ feudální moci. Její vizuální demonstrací je Versailles jako letní sídlo francouzského krále a jeho razantní proměna na začátku 18. století s nástupem Ludvíka XV.

Daleko důsledněji a přesvědčivěji než v architektuře se poslední varianta „dvorského stylu“ prosadila v malířství, a to jak v rafinované iluzi galantních slavností, tak i ve frivolnější variantě kurtoazní lyriky a ve specifické poezii hrdinů *commedia dell'arte*. Všechny tři tematické okruhy se prosadily v tvorbě průkopníka rokokového malířství ANTOINA WATTEAUA (1684–1721). *Fêtes galantes* (galantní slavnosti) v brilantním pojetí A. Watteaua jsou dokonalou vizuální konkretizací iluze sladké říše snů jako úniku z deprimující reality společensko-historického postavení šlechty v době vlády Ludvíka XV. Éterické postavy Watteauových „galantních slavností“ bychom mohli označit jako „zdrobněliny“ Rubensových tělesných monumentů. Stačí srovnat rozměry Rubensova a Watteauova obrazu obdobného námětu „galantních slavností“: Rubensova Zahradní slavnost z roku 1633 je impozantní velkoformátové plátno o rozměrech 198 x 283 cm, zatímco rozměry Watteauovy Hudební společnosti, asi 1718 (obrazová příloha, Hudební výchova 2019/č. 1, obr. 8), jsou komorně skromné: 67×93 cm. Nejde však o samotné rozměry – i když i ty o mnohém vypovídají – ale o celkový dojem z obrazů jak z hlediska tvarosloví, tak i gramatiky výrazových prostředků a tektoniky jako jejich celkového uspořádání. Proti masivní tělesnosti energicky modelovaných postav, z nichž většina je stržena vířivým pohybem dynamické extáze jako symbolického vyjádření rozkoši lásky, jsou étericky křehké postavičky Watteauovy Hudební společnosti jen impresivně načrtnuty, jemné, lehce naznačené linie jsou spojeny s dekorativními detaily a rytmizací draperie, pohyb a gesta Watteauových postav jsou spíše afektovaná a obdobně éterické prostředí výjevu jen umocňuje atmosféru snu skutečnost jen předstírajícího.

Zřetelný vliv Rubense nebyl jen individuální inspirací A. Watteaua, ale obecným trendem první poloviny 18. století, kdy dochází k rozuzlení litého boje mezi poussenisty, vyznávajícími linii jako

dominantní výrazový prostředek malby, již je podřízena barva i světlo v promyšleném řádu kompozice, a rubensisty, vyznávajícími barvu, která ve spojení se světlem naopak výrazně oslabuje podíl linie jak v morfologii, tak i v tektonice obrazu. Klíčovou roli zde sehrál proslulý traktát Rogera de Piles *Dialogue sur de coloris*, který tento spor rozpoutal. Výsledkem bylo vítězství rubensistů na přelomu 17. a 18. století. Rubensovy obrazy však nebyly jediným východiskem Watteauových obrazů. Barevný hédonismus má svůj původ v benátské vrcholné renesanci (Giorgione, Tizian, Veronese), sugestivní světelný opar nese stopy vlivu Coreggia. Elegance drobných éterických postav s dekorativními detaily sahá až do dvorského stylu 14. a začátku 15. století. Jakmile dospěl Watteau k osobitému malířskému stylu, stal se zdrojem inspirace nejen pro své mladší současníky, především Françoise Bouchera a Jeana Fragonarda, ale i pro významné mistry 19. století (Delacroix, Renoir ad.)

Adekvátní reakcí na monumentálnost a okázalost barokní polyfonie byla i hudba druhé čtvrtiny 18. století, jejíž název – galantní styl – i vlastnosti odpovídají „galantním slavnostem“ rokokové malby. Nejlepší argumentací je přímá konfrontace Watteauova obrazu s notovou ukázkou z tvorby FRANCOISE COUPERINA (1668–1733) a v čistě hudební rovině se nabízí srovnání s Preludiem B dur z Dobře temperovaného klavíru od J. S. Bacha (nu. XIX). Z pohledu celkové charakteristiky hudebního tvaru je již z notové ukázky Couperinova Ronda Soeur Monique pro clavecin (obrazová příloha, Hudební výchova 2019/č. 1, obr. 3) z roku 1722 zřejmá jednoduchost a přehlednost hudebního tvaru oživeného dekorativní melodickou drobnokresbou na půdorysu velice jednoduché, libozvučné a ukázněné kadenční harmonie s živým tanečním rytmem. Odlehčená „obrysová“ melodická linie se vyznačuje líbeznou dekorativní arabeskou akcentovanou drobnokresbou bohaté škály melodických ozdob, zároveň však

spolu s harmonií přesně a pravidelně strukturuje a vymezuje tvar, který začíná i končí tónikou. Jednoduchá tonální harmonie respektuje nejen přísnou vertikální stavbu akordů, ale i plynulý lineární průběh s důrazem na průběžnou i závěrečnou kadenci. Pravidelné metrum taneční profilace (6/8 takt) je spojeno se stejně pravidelnou rytmickou artikulací.

V další generaci francouzských rokokových malířů navazujících na Watteaua získal jednoznačně dominantní postavení FRANCOIS BOUCHER (1703–1770), oblíbený malíř markýzy de Pompadour. Rozhodující podíl na krystalizaci Boucherova osobitého malířského projevu měl nesporně Watteau a ne náhodou jsou i další zdroje vlivů u obou protagonistů obdobné: P. P. Rubens, benátská vrcholná renesance (Tizian, Giorgione), Correggio. Zároveň se však vyrovnal i s italskými generačními vrstevníky: Sebastianem Riccim či Tiepolem. Ke galantnímu stylu jako společnému jmenovateli francouzského rokoka přidal Boucher další aspekt tak typický pro baroko i rokoko: erotičnost. V tomto smyslu je zajímavé srovnání pojetí aktu u Rubense a Bouchera. Jestliže kypivě tučné tvary rubensovských aktů navozují pocity haptické smyslnosti, pak Boucherova Diana je prototypem rokokové erotické koketérie rafinované dráždivosti. Toto odlišné „tvarosloví“ aktu u Rubense a Bouchera se promítá i do „gramatiky“ tělesného tvaru – tedy do vlastností výrazových prostředků. Energicky dynamická obrysová linie dramaticky rozhýbává monumentální hmotnost tělesného tvaru Rubensových aktů umocněnou světelnou modelací sugestivně navozující haptickou tělesnost tvaru vyhrocenou smyslnou barevností inkarnátu. Elegantní křivky obrysové linie a vnitřní kresbou zdůrazněné dekorativní detaily Boucherova aktu nahrazují smyslnou vyzývavost již zmíněnou erotickou koketérií a rafinovanou dráždivostí, kterou stupňují dekorativní efekty narůžovělé barvy inkarnátu i jemná světlá modelace tělesného tvaru.

Jestliže smyslnost Rubensových aktů nahradil Boucher v proslulém plátnu Diana odpočívající po koupeli (obrazová příloha, Hudební výchova 2019/č. 1, obr. 7) elegantní stylizací a technickou virtuozitou blízkou Poussinovi, pak v prostředí výjevu využil všech dostupných prostředků, aby ozvláštnil erotickou koketérií aktů. Lovecké zátiší v pravém rohu předního plánu prozrazuje inspiraci deskriptivní popisností holandských zátiší 17. století. Velká plocha modré draperie nabízí svědectví virtuózní malířské techniky. Celé prostředí – včetně krajinných útvarů – je vlastně rafinované aranžmá výjevu charakteristické pro rokokový styl, aranžmá, které se nesnaží navodit iluzi skutečnosti, ale naopak skutečnost iluze.

Tak jako Boucher navázal na Watteaua, tak JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764) našel východisko své převážně světské hudby v odkazu Françoise Couperina. Bezprostřední návaznost demonstrují především tři svazky *Pièces de clavecin*, které Rameau napsal v letech 1706, 1724 a 1728 a reprezentují tak jak rané, tak střední období jeho tvorby. Jestliže 1. svazek v procesu hledání zřetelně vykazuje Couperinův vliv – pak 2. a 3. svazek spojený s již vykrystalizovaným originálním hudebním projevem především v jednodušší a přehlednější sazbě a ve 3. svazku v nápadité hudební invenci navazuje na ilustrativnost barokní afektové teorie, např. ve skladbách *Kyklopové* či *Slepice*. V celém cyklu, zejména pak v posledním svazku, upřednostňuje Rameau složitou harmonii a rafinovaný, vynalézavý rytmus před melodií. Důsledkem promyšlené harmonie a rytmické artikulace je dokonalá jednotnost celkové struktury skladeb.

Jestliže Boucher byl – obrazně řečeno – dvorním malířem madame Pompadour, pak Rameau byl roku 1745 oficiálně jmenován dvorním skladatelem Ludvíka XV. Jedním z důsledků této zásadní změny v jeho umělecké kariéře byla profesní orientace na operu a balet, konkrétně návaznost na lullyovské schéma tragédie en musique a *comédie-ballet*. Zásadní změna koncepce obou dramatických

forem, kterou ve vztahu k lullyovským schémátům přinesl Rameau, je symbolickou demonstrací zásadní typologické proměny absolutistické moci Ludvíka XIV. a Ludvíka XV. Rameau přinesl řadu inovací – nikoli ovšem v základním lullyovském schématu obou hudebně dramatických typů (tragédie en musique a *comédie-ballet*) – ale v dramaturgické a hudební koncepci. Především daleko důsledněji reagoval na narativní aspekty libreta a zásadně změnil roli a postavení orchestru v obou hudebně dramatických žánrech. V opeře změnil vztah vokální a instrumentální složky. Melodii vokální složky zjednodušil a posílil její narativní roli větší přirozeností v těsnějším propojení s instrumentální složkou. Především však výrazně umocnil roli orchestru a jeho podílu ve vzájemné symbióze obou složek této zvukové palety vynalézavě instrumentace a odvážné harmonie, s kterou se současníci jen obtížně vyrovnávali. Tato nesporná odvaha a suverenita vycházela z jeho mimořádných teoretických vědomostí. Nejdůležitějším důsledkem výše naznačených proměn charakteru a symbiózy obou složek bylo výrazné posílení dramatického účinku. S ním souvisí i krok, který Rameau učinil v některých vrcholných operách či baletech, kde nahradil prolog, který s fabulí opery či baletu vůbec nesouvisel, ouverturou, která formálně dodržuje tektonický řád jako prolog, ale díky mimořádné schopnosti zvukomalebné instrumentace a na svou dobu nesmírně odvážných modulací – často i enharmonických – „maluje“ zvukové obrazy, např. mořské bouře apod. Volba témat úzce souvisí s dějem a atmosférou dramatu. Rameau tak připravil půdu ke Gluckově reformě francouzské opery.

Ještě razantněji Rameau změnil vztah pohybu v choreografii a hudbě. Hudba v jeho baletech již nebyla jen rytmickým doprovodem tance, ale důležitým dramatickým činitelem, který choreografii vtiskl narativní naléhavost. Hudba samotná je témbrově i harmonicky bohatší než v operách a zejména *comédie-ballet* Platée byl vzorem pro skladatele řady dalších generací.

Tradice a perspektivy hudební výchovy v českých základních školách

/Anotace/

Autor příspěvku poukazuje na velký význam předmětů s kognitivními a emocionálními aspekty všeobecného vzdělávání, do nichž patří hudební výchova. Zdůrazňuje její význam pro osobnostní rozvoj dítěte. Zamýšlí se nad kontinuitou a nejdůležitějšími událostmi hudebního vzdělávání od roku 1934 až po současnost. Zdůvodňuje význam hudební výchovy v systému vzdělávání jako samostatného předmětu, uvádí příklady užitečných hudebně výchovných aktivit a v závěru stanoví nejdůležitější kroky k jeho inovaci.

/Klíčová slova/

Společenské podmínky, hudební osobnosti, Rámcové vzdělávací plány, Společnost pro hudební výchovu, inovace ve vzdělávání.

/Autor/

doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc. pracuje na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy (od roku 1978 dosud). Je vedoucím redaktorem časopisu Hudební výchova a členem redakčních rad odborných časopisů v Polsku a na Slovensku. *Působil v EAS jako národní koordinátor pro ČR (od roku 2006 do 2017). Je vedoucím Visegrádského hudebního týmu (od roku 2007 dosud).*

Každá doba má své protagonisty, osobnosti odpovědné a zainteresované, které se snaží v duchu kulturně společenských tradic a proměn posilovat vstup hudby do lidského vědomí, zvláště v dětství. Naše období je jaksi přechodové a provázejí ho diskuze o stavu a směřování českého školství, nejenom do příštího desetiletí. Je důležité, aby se do nich zapojili učitelé, vychovatelé, kulturní a osvětoví pracovníci, akademičtí pracovníci, budoucí učitelé, umělecké a veřejnoprávní instituce, společenské organizace, pedagogické a odborné časopisy. Ve skutečně demokratickém rozhodování je nutné „položít všechny karty na stůl“ a pravdivě pojmenovat současný stav ve všeobecném vzdělávání a specificky v hudební oblasti. Následně je možné lépe přistupovat k obsahovým a metodickým inovacím Rámcových vzdělávacích programů obecně, v oblasti Umění a kultura a tedy i ve školním předmětu Hudební výchova.

Dovolím si malou filozofickou úvahu, protože inovovat pedagogickou reformu je možné pouze, když se na ni podíváme poněkud z nadhledu. Jestliže má být život člověka spokojený, musí být jeho život založen na jednotě tělesných, psychických a duchovních zkušeností. Když se podíváme do sféry hodnot dnešních dětí a mládeže, tak u mnohých bývá jejich život zasazen do společenských podmínek bez větší citové a duchovní kvality. Často adorují hmotné

– tělesné hodnoty. Je to pochopitelné, protože jim jsou od útlého dětství představovány jako moderní, a tím též „normální“ a v životě potřebné. Vývoj jejich postoju je ovlivňován mnohými „inovativními“ programy vzdělávacích a kulturních institucí. Významná je rovněž podprahová symbolika, vstupující do jejich vědomí, například prostřednictvím reklam. Dochází k psychickým proměnám, které následně utváří jejich postoje. Dokonce přehnaná propagace současných technologií může paradoxně vytvářet ztráty: například v kontinuitě s tradicí, s rodinným klimatem nebo se společenským prostředím. Tak bývá narušován jejich transfer do běžného života a lidského sdílení. Domnívám se, že k harmonickému rozvoji a k určité osobnostní stabilizaci a směřování dochází v podmínkách přirozeného prostupování tělesných, psychických a duchovních hodnot.

Vyučovacích předmětů je v našem základním školství zastoupeno dost, ale položme si otázku, které z nich kultivují zároveň kognitivní i citové procesy, a mohou tak přispět k celkovému společenskému rozvoji? Je jich málo! A právě hudební výchova dokáže v této souvislosti vykonat mnoho užitečné práce. Svými specifickými prostředky rozvíjí vnímání, cit a smysl pro krásu. Pregnantním způsobem to vyjádřil například psycholog Zdeněk Helus. Podle něj dítě potřebuje silné prožitky dobra, krásy, pravdy, řádu a setkávání

se člověka s člověkem. Je přesvědčen, že „*hudba má v sobě moc vytvářet rozpoložení, bytostnou náladu, v níž se oně vnímavosti obzvláště daří*“.¹ Hudba rozehrává nejenom uměleckou citlivost, ale celou další škálu citů a rozvíjí tvořivost. Člověk je v hudebních činnostech každou sekundu aktivní ve smyslu technickém i prožitkovém. Techniky hudebních činností prohlubují emocionální prožitek, který se často násobí při zapojování většího počtu smyslů a v integraci s dalšími uměleckými i mimouměleckými činnostmi. Hudební umění tak rozvíjí celé osobnostní spektrum, je garantem všestranných průniků člověka a celé společnosti. V tomto ohledu spatřuji jeho jedinečnost, která vykristalizovala v českém historickém povědomí do nevšedních kvalit. Proto je hudební výchovu nutné všestranně podporovat.

Je třeba poděkovat lidem, kteří dnešními očima vnímají všechny užitečné snahy našich předchůdců a navazují na ně svými uměleckými a pedagogickými aktivitami. Zjišťujeme, jak se historie opakuje. Stále musíme zdůvodňovat, proč hudba patří do všeobecného vzdělávání, proč je nutné ji kultivovat ve formálním i v neformálním vzdělávání a proč s její pomocí je třeba estetizovat společnost. S ohledem na tuto historickou kontinuitu si připomeňme nejdůležitější hudební události a odkazy našich předchůdců.

Vzpomeňme rok 1934, kdy byla ustanovena Společnost pro hudební výchovu, jejímž posláním bylo rozvíjet u dětí a mládeže přirozený vztah k hudbě, představovat klenoty naší a světové hudby a její tvůrce. Dnešního člověka možná překvapí, jak významnou roli sehrávala tato organizace. Předsedou se stal ministr zahraničí Kamil Krofta. V jejím čele byly osobnosti jako například Václav Talich, Alois

¹ HELUS, Z. Hudba, dítě a jeho prožitky dobra, krásy, pravdy, řádu a lidského sdílení. In: *Visegrádské semináře*. Sborník příspěvků z visegrádských hudebních seminářů v Praze v roce 2008. Praha: Univerzita Karlova v Praze – PedF, ISBN 978-80-7290-382-5.

Hába, Vladimír Helfert, Leo Kestenberg a další. Z jejího lůna vznikla později i světová hudební organizace ISME. Významný byl rok 1936, kdy zorganizovala 1. mezinárodní kongres. Závěry jsou velmi aktuální i dnes. Obsahovaly úkoly pro vědecké uchopení a aktualizaci tradiční české zpěvnosti, vybízelely k pořádání metodických hudebně pedagogických seminářů, budování lidových hudebních škol pro děti, mládež a dospělé, k osvětové hudebněvýchovné práci v rozličných sdruženích, v dětských domovech, v nemocnicích. Vybízeli ke spolupráci tehdejších skladatelů a hudebních pedagogů, k zakládání hudebně pedagogických časopisů, výrobě gramofonových nosičů s hudebními náměty pro školy, zakládání hudebních knihoven, dokonce i k vyhledávání starých hudebních nástrojů. V padesátých letech minulého století s úctou vzpomínáme velkého organizačního a odborného nasazení mnohých vysokoškolských pedagogů, například Vladimíra Helferta. Ten zdůrazňoval velký význam kvalitního hudebního vyučování pro celou společnost, její kulturnost. Ve svých bádáních ukázal, jak je důležité, aby se hudba stala součástí života každého citlivého člověka, protože je prapůvodní lidskou potřebou. Velmi užitečnou iniciativu vyvinul v šedesátých letech Svaz československých skladatelů, neboť Společnost pro hudební výchovu byla v roce 1967 včleněna do jeho organizační struktury. Oficiálně vystupovala jako Československá společnost pro hudební výchovu. Spojovala české a slovenské hudební pedagogy. A opět jmenujme alespoň některé představitele, kteří ochránili a dále rozvinuli svým uměleckým, odborným nebo organizačním nasazením naši všeobecnou hudební výchovu. Tak například František Sedlák se zasloužil o konstituování hudební psychologie a hudební pedagogiky jako vědeckých disciplin. Byl také dlouholetým šéfredaktorem časopisu *Estetická výchova* (naš časopis je jejím přímým pokračovatelem) a vedoucím Katedry hudební výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity

Karlovy v Praze. Ale všichni známe další osobnosti tohoto období, např. Ivana Poledňáka, Ladislava Daniela nebo ze Slovenska například Ladislava Burlase či Viliama Fedora, mnohé skladatele, například Petra Ebena, Ilju Hurníka, ze Slovenska Juraje Hatríka a další. Koncem šedesátých let významně ovlivnila hudební výchovu v Československu světová konference ISME v Budapešti. Přinesla nové informace o metodách Suzukiho, Kodályho a o Schulwerku C. Orffa. O jejich zveřejnění se tehdy zasloužil především Vladimír Poš, tehdejší neúnavný propagátor díla C. Orffa a realizátor jeho adaptace ve známém díle *Česká Orffova škola*.² Hudebně ho ztvárnili Ilja Hurník a Petr Eben. Je to dílo, které dětem komplexně přináší hudební bohatství, přibližuje jim hudebně výrazové a formotvorné prostředky a rozvíjí jejich tvořivost. Po odchodu z Československa převzal péči o českou adaptaci Orffovy školy Pavel Jurkovič, který se v devadesátých letech minulého století stal předsedou České Orffovy společnosti. Společně s mnohými dalšími osobnostmi významně ovlivňoval od 60. let české hudební klima. Společnost pro hudební výchovu pokračovala ve své práci od roku 1973 pod střechem nově ustanovené organizace s názvem Česká hudební společnost. A opět se našlo mnoho ochotných hudebních pedagogů, kteří nesli prapor svých předchůdců a byli ochotni věnovat modernizaci hudební výchovy mnoho úsilí a času, například Luděk Zenkl, Božena Viskupová, Libuše Kurková, Pavel Jurkovič, Ladislav Daniel, Evžen Valový. Za každým jménem stojí mnoho práce a konkrétních výsledků, bez nichž bychom se nemohli s přesvědčením a optimismem podívat do budoucnosti. Nejsilnějšími motivy jsou dobré příklady, přátelská setkání hudebních pedagogů, jejich otevřené sdílení vlastních zkušeností v hudebních dílnách, publikování důležitých metodických materiálů, diskuse

² HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola*. I. díl, 2. vydání, Praha: Supraphon, 1982.

o perspektivách a především muzicírování, které rozvíjí tvořivé a nové náhledy na současnou hudební výchovu. V něm se jako důležité součásti projevují i další umělecké integrativní záležitosti, v nichž jsou ale důležité hudební priority. Tento záměr vtiskl současné generaci učitelů hudby bývalý předseda Společnosti pro hudební výchovu Jaroslav Herden (od roku 1991) a v jeho práci úspěšně pokračuje Jan Prchal (od roku 2002), který často oprávněně varuje, že by předmět Hudební výchova mohl i regulérně zmizet ze školního vzdělávání, což umožňuje Opatření ministryně školství, mládeže a tělovýchovy ze dne 26. 6. 2007. Obory Hudební výchova a Výtvarná výchova byly změněny v RVP ZV na tzv. vzdělávací oblasti v rámci celku Umění a kultura.

Nechceme uvažovat o nějakém smíšeném předmětu s názvem například Výchova uměním, který by suploval tradiční hudební výchovu. Takový postoj byl deklarován i na nedávné vědecké konferenci „Hudební výchova pro 3. tisíciletí“ (5.–6. 4. 2019) na PedF UJEP v Ústí nad Labem. Vyjádřila s ním souhlas široká hudebně pedagogická veřejnost, tuto myšlenku podporují umělci i kulturní pracovníci. Společnost pro hudební výchovu vedená v současné době Janem Prchalem je velmi aktivní a progresivní společenská organizace, která vyhledává ve vzdělávání inovace a přemýšlí ve svých koncepcích o integracích, v nichž by si školní předmět Hudební výchova zachoval prioritu v rozvoji hudebních schopností a dovedností v hudebních činnostech pěveckých, instrumentálních, hudebně pohybových a poslechových. V letošním roce se od 17. do 24. srpna uskutečnil již 30. ročník Letních dílen hudební výchovy v Mělníku, který je mezi učiteli hudební výchovy velmi oblíbený (<http://www.shvcr.cz/ldhv-2019>).

Společně přemýšlíme, jak by předmět Hudební výchova mohl transdidakticky prostoupit i do dalších uměleckých i mimouměleckých oblastí a zachoval si své hudebněvýchovné poslání. Hudební výchova by měla být

zasazena do rozvrhu každé základní školy od prvního do devátého ročníku. Experimentace se sdružováním více uměleckých oblastí do jednoho předmětu není třeba v České republice vůbec provádět. Zkušenosti můžeme dohlédnout u našich sousedů Slováků, se kterými jsme mnoho let sdíleli jednotný školský systém vzdělávání a kteří takovým „pokusem“ nedávno prošli. Poučíme se z jejich zkušeností? Od školního roku 2008/2009 se v 8. a 9. postupném ročníku ve Slovenské republice začal vyučovat nový umělecky integrovaný předmět Výchova uměním s dotací 0,5 hodin pro hudební, výtvarné a další umělecké oblasti. Renomovaní autoři vytvořili učebnice. Program aplikoval zahraniční zkušenosti a odborné poznatky a odvolával se na dynamiku společenského vývoje, vědy a informačních technologií. Pět let se v něm ověřovala integrace vzdělávacích oblastí. Přípomínky a všeobecný odpor vůči tomuto rozhodnutí od slovenských učitelů hudby a akademických pracovníků z učitelských fakult i hudebních vědců byl tak obrovský, že donutil slovenské ministerstvo „přehodnotit“ tento záměr. Od školního roku 2015/2016 se ve Slovenské republice opět vyučuje výtvarná výchova do devátého ročníku a hudební výchova zatím do osmého ročníku základní školy. Podobné zkušenosti zaznamenali i v Polsku, kdy do 4., 5. a 6. ročníku zavedli integrovaný předmět Umění v rozsahu 1 hodiny týdně. Zaznamenávali nejrůznější problémy s organizací a naplněním obsahu uměleckých disciplin. Pod vlivem nezdaru a v důsledku velkého úsilí odborné a pedagogické veřejnosti se v Polsku opět navrátili k samostatným jednohodinovým předmětům Hudební výchova a Výtvarná výchova. Přemýšlejme o soudobém zaměření hudební výchovy a vezměme v úvahu zkušenosti našich sousedů. V současné době došlo v České republice k určitým změnám. Byly pozastaveny práce na revizích RVP. Na základě Opatření MŠMT č. j. 21 705/2019–1 ze dne 26. června 2019 totiž dojde

od 1. 1. 2020 ke sloučení Národního institutu pro další vzdělávání a Národního ústavu pro vzdělávání. Nástupnickou organizací se stane Národní institut pro další vzdělávání.

Lidé a organizace se mění, ale hlavní poslání hudební výchovy musí žít a rozvíjet se dále. Na vývoj hudební výchovy se dívám s určitým optimismem i jako příslušník mnohačlenného týmu současných pedagogů, kteří se s klidným svědomím mohou opřít o zkušenosti svých předchůdců. Můj článek chce především nastínit onu kontinuitu, jak si jednotlivé pedagogické generace předávají štafetu odpovědnosti za hudební a kulturní výchovu dětí a mládeže. Právě v dnešní době je potřebné investovat do hudební výchovy nejenom peníze, ale podporovat ji i morálně, vymýšlet integrativní inovace, využívat klenotů národní tradice a odvolávat se mnohem častěji na inspirativní příklady domácí a zahraniční praxe a prezentovat je ve sdělovacích prostředcích. Tím vším těž ozdravovat společenské klima. Pro kvalitnější hudební výchovu v České republice je podle mého názoru třeba:

ukázat, jak hudba efektivně podněcuje zdravý psychický rozvoj a dětskou hudební tvořivost,

přestat zpochybňovat hudební výchovu ve všeobecných školách jako povinný předmět a stále prohlubovat prestiž učitelů hudební výchovy,

co nejlépe stanovit v revizích RVP ZV základní standardy pro kvalitu výuky ve všeobecné hudební výchově, aby všeobecně reflektovaly momentální kvalitu vzdělávání, byly zcela pochybné učitelům, vycházely z dovednostní výbavy, kterou jim poskytují pedagogické fakulty, a zároveň byly moderní ve smyslu utváření uměleckých potřeb dětí a mládeže,

odborně vymezit umělecko-estetické zřetele v klíčové Kompetenci kulturního povědomí a vyjádření vycházející z Evropského referenčního rámce (Cultural awareness and expression), anebo do vzdělávacího systému pro RVP ZV v České republice prosadit umělecko-estetickou klíčovou kompetenci,

promýšlet nově akreditovaná studia na učitelských univerzitních fakultách tak, aby vysokoškolské vzdělávání lépe reflektovalo potřeby hudebně výchovné praxe ve všeobecném školství,

ve sdělovacích prostředcích zveřejňovat inspirativní příklady spolupráce mezi školou, rodinou a veřejností,

zavázat školní inspekci k důslednější kontrole časové dotace, vzdělávacího obsahu v ZŠ a v gymnáziích (včetně koncepce maturitních zkoušek z HV), transdidaktické spolupráci učitelů HV s ostatními učiteli estetickovýchovných předmětů, materiálního vybavení hudebními nástroji, didaktickými pomůckami, hudební literaturou a moderními masmediálními prostředky,

podporovat na každé škole dětské pěvecké nebo i instrumentální soubory,

spolupracovat s mezinárodními hudebními organizacemi na výměně informací, tvorbě odborných a metodických materiálů, a pokud to bude třeba, získávat národní koordinátory k tvorbě podpůrných rezolucí adresovaných jednotlivým vládním institucím.

Mnohokrát bylo řečeno, že EU bude silná právě tím, že bude ctít hodnoty národních kultur. Neničme si tradiční českou hudebnost jen kvůli tomu, že jiné státy EU už prošly vývojem, v němž se hudební výchova vytratila nebo vytrácí a je v rejstříku dětských hodnot nahrazována jinými techno-ekonomickými produkty! Tam, kde se hudební projevy „dědí“ od prarodičů a rodičů na děti, tam se také projevuje hudebnost, životní pohoda, hodnotný rodinný život, morálka a celkově zdravá společnost.

Literatura:

DUNOVSKÁ, M. (editor a kol.) *Teorie a praxe hudební výchovy V*. Praha: Univerzita Karlova, PedF, 2018, ISBN 978-80-7290-978-0.

HELUS, Z. *Hudba, dítě a jeho prožitky* dobra, krásy, pravdy, řádu a lidského sdílení. In:

Visegrádské semináře. Sborník příspěvků z visegrádských hudebních seminářů v Praze v roce 2008. Praha: Univerzita Karlova v Praze, PedF, ISBN 978-80-7290-382-5.

KODEJŠKA, M. *Problematika hudebního vzdělávání v základním školství v České republice*. In: *Visegrádské semináře Praha 2008*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2009, ISBN 978-80-7290-382-5, s. 14.

KRÁLOVÁ, E., KODEJŠKA, M., STRENÁČIKOVÁ, M., KOLODZIEJSKI, M. *Hudební klima a dítě*. *Hudobná klima a dieťa*. Praha: Univerzita Karlova, PedF, 2016, ISBN978-80-7290-885-1.

MEDŇANSKÁ, I. *Metamorfózy vývoje predmetu hudobná výchova*. In: *Hudební výchova*. Praha: Univerzita Karlova, 2019, 27(2), s. 21–26, ISSN 1210-3683.

- ŠOBÁŇOVÁ, B. *Reflexe probíhající pedagogické reformy v hudebním vzdělávání na 1. stupni ZŠ v České republice (výsledky výzkumu)*. *Ad Fontes Artis: Banská Bystrica: FMU AU*, 2018, 3, 65–72. ISSN 2453-9694.

Společnost pro hudební výchovu ČR: <http://www.shvcr.cz/ldhv-2019/>.

Článek vznikl v rámci projektu Grantové agentury Univerzity Karlovy číslo 742217 pod názvem „Výzkum pedagogické a dětské hudební kreativity v podmínkách transformace předškolního vzdělávání a výchovy“ (řešitelka: Mgr. et Mgr. Petra Slavíková, vedoucí: doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc.)



Učebnice hudební výchovy v Rakousku

/Anotace/

Učebnice je nedílnou součástí edukačního procesu. V Rakousku se učí v hodinách hudební výchovy z učebnic, které slouží zároveň i jako pracovní sešit. Kromě teorie jsou v nich písně, praktická cvičení a jejich součástí jsou také poslechová CD a DVD čítající různé multimediální hry a kvízy.

/Klíčová slova/

Učebnice hudební výchovy, škola, edukace, žák, učitel, zpěv, poslech

/Autorka/

Mgr. Naděžda Kotrnetzová absolvovala učitelství RJ a HV na MU v Brně, následně rozšiřující studium výchovy ke zdraví a výchovné poradenství. V současnosti je studentkou doktorského programu Hudební teorie a pedagogika na PdF UP v Olomouci (školitel: doc. PaedDr. Pavel Režný, Ph.D.) a zároveň učí na ZŠ Tasovice.

Úvod

Téma analýzy a následné komparace českých a rakouských učebnic hudební výchovy na 2. stupni základních škol a odpovídajících ročníků víceletých gymnázií je předmětem mé dizertační práce. Hudební výchovu učím na základní škole v blízkosti rakouských hranic, a tudíž mě zajímá, jaké učebnice v edukačním procesu v sousedním Rakousku používají, v čem se podobají našim a čím se naopak odlišují.

Učebnice hudební výchovy v Rakousku

Učebnice CLUB MUSIC 1–4 jsou určeny pro výuku hudební výchovy v prvních čtyřech letech sekundárního vzdělávání Neue Mittelschule (Nová střední škola) a AHS – Unterstufe (nižší stupeň středního vzdělávání), což se týká dětí od 10 do 14 let. Autory jsou Gerhard Wanker, Bernhard Gritsch a Maria Schausberger. Byly vydány v nakladatelství Helbling, Rum Insbruck v roce 2009. Součástí každé učebnice je Arbeitsbuch (pracovní sešit), Begleitbuch für Lehrende (metodická příručka pro učitele), Tonbeispiele/ Playbacks auf CD (CD s poslechovými skladbami) a Multimedia DVD (multimediální DVD). Všechny díly začínají obsahem jednotlivých kapitol, za nímž následuje legenda vysvětlivek – obrazové symboly (pracovní úkol, hudební ukázka, hlasové cvičení, multimediální DVD, videoukázka) a symboly pro hru na tělo (tlesk, plesk, dup, aj.). Učebnice zároveň plní funkci pracovního sešitu. Veškeré písně určené



ke zpěvu jsou zapsány v notách včetně akordových značek tak, aby učitel mohl žáky při zpěvu doprovodit na hudební nástroj. Existuje ale i druhá varianta, a to zpěv s nahraným doprovodem na CD. Je zajímavé nejen pro učitele, ale především pro žáky, protože přináší změnu a potlačuje fádnost výuky. Kromě zmíněných doprovodů CD zahrnuje poslechové skladby významných děl hudebních skladatelů, ale i představitelů moderní populární hudby, jazzu, rocku, popu, lidové hudby a nezůstávají opomenuty ani tradiční tance a hudba Rakouska. A právě pohybu a tancům je v hodinách hudební výchovy věnováno nemálo pozornosti. Lze tedy předpokládat, že učebny jsou vybaveny dostatečným prostorem k jejich realizaci.

Součástí každé učebnice je učivo hudební teorie, které na sebe vzájemně

navazuje a stává se postupem následujících ročníků komplikovanějším. Podobné je to u teoretických informací z oblasti hudebních forem, jejichž praktické příklady jsou předloženy na poslechových CD. Žáci ukázky nejen poslouchají, ale jsou vedeni k jejich sluchovým analýzám. Hudební nástroje poznávají jak vizuálně, tak sluchem a učí se je třídít podle typických barev jejich zvuků. Jde o nástroje jak klasické, tak ty, které jsou charakteristické pro určitou oblast Rakouska či jinou zemi. Pro zapamatování učební látky slouží multimediální hry a souhrnné zopakování každé kapitoly formou zajímavých testů.

CLUB MUSIC 1 (36 kapitol, počet stran 103)

Pozornost je zaměřena na správné dýchání, tvoření tónu a procvičování krátkých a dlouhých vokálů v pořadí o-u-a-i-e, dále na rytmus, často provázený poměrně náročnou hrou na tělo či Orffovy nástroje. Některá rytmická cvičení mají své doprovody taktéž na CD. V hudební teorii se opakují základy hudební nauky a přistupuje se ke složitějším pojmům: metrum, rytmus, takt, intervaly, posuvky, tvoření durových stupnic (G, D, F, B), akord a hudební výrazové prostředky.

Součástí učiva hudebních forem je získat informace o sonátě, symfonii, kánonu, koncertu a písňové formě. K nim náleží hudební ukázky na CD. Ke stěžejním skladatelům 1. učebnice patří W. A. Mozart, L. van Beethoven a J. Haydn. Učivo o hudebních nástrojích je koncipováno po skupinách. Jde o nástroje klasické, ale také netradiční (africké bicí), vždy s přiřazenou hudební ukázkou. Úkolem žáků je zhotovit si jednoduchý hudební nástroj, optimálně z odpadových materiálů. Během školního roku se žáci naučí čtyři tance, jež jsou spojeny především s tradicemi Rakouska. Uvedené písně mají většinou jednohlasou úpravu, u několika posledních je použita podoba lidového dvojhlasu.

CLUB MUSIC 2 (34 kapitol, počet stran 96)

K procvičení znalostí z předchozího ročníku je žákům k dispozici tanečka, v níž rozluští jméno známého rakouského skladatele. Předložena je řada cvičení, některá s CD podklady a zároveň hrou na tělo či s doprovody rytmických hudebních nástrojů. Z teorie, která je poněkud obsáhlejší, se seznamují s enharmonickou záměnou, ostinátním doprovodem, triolou, dur a moll akordy, velkou a malou tercií, synkopou, s druhy ženských a mužských hlasů v pěveckých tělesech, tvořením paralelních mollových stupnic /C–a, F–d, G–e/ a pentatonikou. Mezi poslechovými skladbami dominuje Radeckého pochod Johanna Strausse st., jež je každoročně interpretován včetně jiných skladeb na Novoročním koncertu vídeňských filharmoniků a jeho přímý přenos vysílán v mnoha televizích celého světa. Zároveň je jednou z hudebních forem, k nimž se řadí také rondo, variace a scénická hudba. Moderní populární hudbu představují témata country and western music a černošské spirituály. Hudební nástroje zastupuje fanfárová trubka, harmonika, stolní cimbál, harfa, klasická trubka, hoboj a fagot. Hudební skladatelé jsou reprezentováni dynastií Straussů, jimž je věnována opravdu značná pozornost, ale ke stěžejním osobnostem náleží také F. Chopin a G. F. Händel, interpreti John Denver, Miriam Makeba. Žáci se obeznamují s tradicemi a hudbou jiných částí světa: jižní Evropy, Afriky, Latinské Ameriky a Severní Ameriky. Tradice odrážející se v rakouské hudbě jsou spojeny s typickými tanci polkového typu. Zvláštní kapitolu tvoří televizní hudba (znělka Eurovize).

CLUB MUSIC 3 (27 kapitol, počet stran 112)

Učivo je již méně orientováno na teorii (souzvuk, konsonance a disonance intervalů a hudební názvosloví), o to více se upíná k poznání hudebních nástrojů, muzikálu a přenosu zvuku v rámci hudebních přehrávačů a nosičů. Hudební nástroje jsou řazeny po skupinách a ke každému je dostupná ukázka daného nástroje na CD. Hudební formy vážné hudby obsahují pojmy polyfonie, oratorium, suite, opera, umělá píseň, z forem současné hudby jde o filmovou hudbu, muzikál a vývoj rock'n'rollu. Lidová hudba Rakouska představuje oblast Štýrska a pro ni typický tanec. Z muzikálů se žáci seznamují s My Fair Lady (Frederick Loewe), West Side Story (Leonard Bernstein), Fantomem opery (Andrew Lloyd Webber) a populárním muzikálem Mamma mia! (Benny Anderson, Björn Ulvaeus). Ve vývoji hudebních přehrávačů a nosičů zaujímá prvotní postavení Thomas Alva Edison se svým fonografem a Emil Berliner jako vynálezce gramofonu. Následuje učivo o postupném rozvoji těchto přenosových zvukových zařízení (CD, MP3), nahrávání skladeb v současné době a jejich ochraně autorskými právy. Během celého školního roku žáci procvičují rytmus formou zadaných cvičení a pro posílení mluvidel jsou k dispozici jazykolamy ve zhudebněné podobě.

CLUB MUSIC 4 (24 kapitol, počet stran 112)

Čtvrtá učebnice pojímá učivo týkající se hudebních slohů, a to od nejstarších hudebních památek až po umělé hudby 20. a 21. století obohacené o obrazový materiál výtvarného umění, architektury a významných objevů, které vzájemně propojují charakteristické znaky, ale prezentuje také vývoj jazzu a populární hudby ve světě. Pro lepší orientaci slouží časová osa jak historická, tak novodobá. Významné místo náleží hudebním festivalům Rakouska, které

	CLUB MUSIK 1	CLUB MUSIK 2	CLUB MUSIK 3	CLUB MUSIK 4
CD – celkem	118	108	172	124
CD – rytmická cvičení	7	9	4	5
CD – playback – písně	22	20	17	9
CD – poslechové skladby	41	31	81	71
CD – tance	4	6	3	2
CD – rozezpívání, artikulace, hudeb. hádanky, kvízy	44	42	67	37
DVD – celkem	16	17	53	23
DVD – videa	2	3	45	14
DVD – multimediální hry	7	9	4	5
DVD – poslechová analýza	2	1	2	4
DVD – učební hry	5	4	-	-
DVD – animace	-	-	2	-
Pracovní úkoly, příklady a doporučení	143	84	82	66

Srovnání počtu stop na CD a DVD u jednotlivých učebnic

se konají v různých městech a oblastech země za účasti světoznámých hudebních skladatelů a interpretů.

Závěr

Učebnice CLUB MUSIK 1–4 obsahují značné množství informací určených k zapamatování. Ve srovnání s českými (HV, Charalambidis a kol.) se v nich vyskytuje množství rytmických cvičení s doprovodem rytmických hudebních nástrojů, která v našich učebnicích zcela chybí. Rytmizace je navíc přiřazená i ke zpívaným písním a k některým poslechovým skladbám. Rozložení učiva odpovídá našim učebnicím HV, pouze na příložených CD je k dispozici více poslechových skladeb, nahraných doprovody pro zpěv písní a také materiálů k rytmickým cvičením. Tance jsou prezentovány i s choreografiemi, v našich učebnicích na 2. stupni výuka tanců zcela chybí. Obdobné je to i v případě správného dýchání, tvoření vokálů a přesné artikulace, u nichž lze opět aplikovat hudební podklady, spojené s rytmiací. Každá kapitola nabízí žákům celou řadu tematicky zaměřených úkolů. V příložené tabulce je uvedeno srovnání počtu zvukových nahrávek CD, DVD a videí tak, jak je jednotlivé učebnice obsahují.

Podle zkušeností s výukou hudební výchovy na základní škole lze konstatovat, že rakouské učebnice jsou nabity nejen velkým množstvím učiva, ale i úkolů, jež by měli žáci během celého školního roku zvládnout. Při inkluzivním vzdělávání, s přihlédnutím k individuálním schopnostem, dispozicím, ale i častým poruchám učení žáků, zcela jistě nelze dosáhnout stoprocentních výsledků.

Bibliografie

- WANKER, Gerhard, Bernhard GRITSCH a Maria SCHAUSBERGER. *CLUB MUSIK 1: Arbeitsbuch für die 1. Klasse der NMS und AHS-Unterstufe*. 2. Innsbruck: Heibling, 2015. ISBN 978-3-85061-496-2.
- WANKER, Gerhard, Bernhard GRITSCH a Maria SCHAUSBERGER. *CLUB MUSIK 2: Arbeitsbuch für die 2. Klasse der HS/NMS und AHS-Unterstufe*. 2. Innsbruck: Heibling, 2015. ISBN 978-3-85061-497-9.
- WANKER, Gerhard, Bernhard GRITSCH a Maria SCHAUSBERGER. *CLUB MUSIK 3: Arbeitsbuch für die 3. Klasse der HS/NMS und AHS-Unterstufe*. 3. Innsbruck: Heibling, 2015. ISBN 978-3-85061-524-2.
- WANKER, Gerhard, Bernhard GRITSCH a Maria SCHAUSBERGER. *CLUB MUSIK 4: Arbeitsbuch für die 4. Klasse der NMS und AHS-Unterstufe*. 4. Innsbruck: Heibling, 2016. ISBN 978-3-85061-529-7.

TÓNOVÁ MŘÍŽKA – OPOMÍJENÝ MEISTERSTÜCK HUGO RIEMANNA

/Anotace/

Cílem příspěvku je připomenout učitelské veřejnosti tónovou mřížku, představit její českou adaptaci a nastínit možnosti práce s touto pomůckou v hudební nauce a dalších příbuzných předmětech.

/Klíčová slova/

tónová mřížka, výuka hudební teorie.

/Autorka/

Mgr. Milena Kmentová vyučuje na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Když jsem se rozhlížela po pomůckách pro výuku předmětu Základy hudební výchovy pro studující učitelství v MŠ na PedF UK, narazila jsem mimo jiné na *tónovou mřížku*. Vynikající nápad! Mezi nejbližšími spolupracovníky ovšem nikdo o tónové mřížce nevěděl. Než začala tato pomůcka účinně sloužit mému českému studentovi/studentce, skončila ve sběru desítky papírů – jen čistě stáhnout z internetu a vytisknout se tónová mřížka zkrátka nedala. A nešlo pouze o adaptaci specialitky B/H – Bes/B. Hledala jsem míru komplexnosti a přehlednosti, tak aby pomůcka zbytečně nezjednodušovala to, co se zjednodušit nedá, a zároveň se nestala další noční můrou v šuplíku „Hudební nauka“.

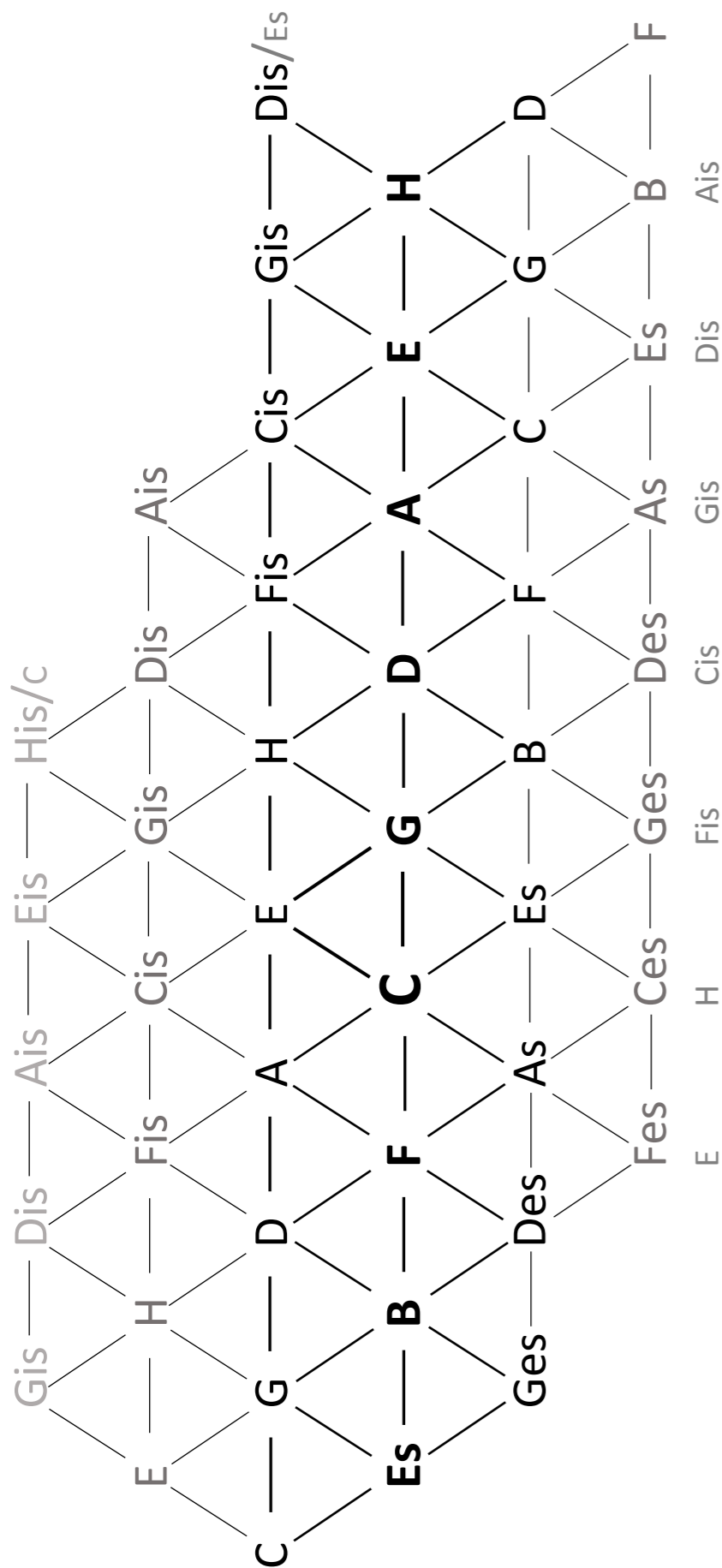
Následující text si neklade za úkol popsat podrobně vývoj systému od Eulerova schématu až k neo-Riemannovské teorii, ale představit didaktickou pomůcku, která může na úrovni hudební nauky v ZUŠ přispět k orientaci v tónovém prostoru, v základních harmonických funkcích nebo v úkolech spojených s transponováním.

První schéma tónů uspořádaných do akordů v navazujících řadách čistých kvint a malých a velkých tercií naznačil švýcarský matematik Leonhard Euler (1707–1783), systémem se dále zabýval fyzik a hudební teoretik Arthur von Oettingen (1836–1920) a z hlediska klasické harmonie právě letos

jubilující Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (18. 7. 1849 – 10. 7. 1919).

„A jsme zase tam, kde jsme byli.“ To platí, když uděláme dvanáct kroků ve velikosti čisté kvinty, tři kroky ve velikosti velké tercie nebo čtyři kroky velikosti malé tercie. To je základní princip uspořádání tónů v mřížce a všechno, co lze z mřížky vyčíst, těžší z této pravidelnosti. Cyklicita uspořádání tónů je velmi pěkně znázorněna, když je tónová mřížka modelována do tvaru věnce (připomíná věneček z cukrárny, drátěnku či pneumatiku – laskavý čtenář si vybere, co je mu nejmilejší). Protože se ale v kabinetech hudební výchovy 3D tiskárny běžně nevyskytují, zůstaneme v následujícím textu u dvourozměrného modelu.

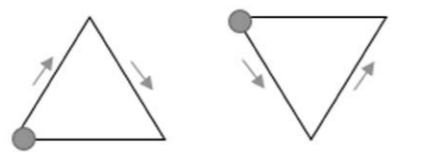
Z několika možných uspořádání tónové mřížky, které se nabízejí na internetu, jsem zvolila variantu, kde je vodorovně znázorněn postup po kvintách (→) a po kvartách (←), úhlopříčně po velkých terciích (↗) a malých terciích (↘). Pro usnadnění orientace v mřížce jsem použila tučné písmo pro střední řádek a postupně zesvětlování směrem do krajů výřezu mřížky, kde je dán prostor pojmenování tónů podle enharmonické záměny. (Mnoho na internetu dostupných mřížek pracuje pouze s předznamenáním do čtyř křížků a bé. Toto zdánlivě zjednodušení se mi ale zdálo ve finále spíše matoucí.) Vytvořila jsem výřez z tabulky tak, aby od středního řádku výše



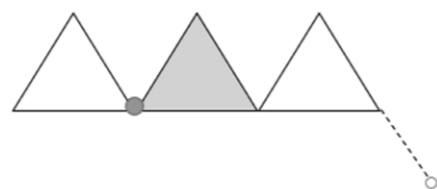
Obrázek 1 Tónová mřížka

převládaly tóniny s křížky a od středního řádku směrem dolů tóniny s béčky.

Při použití tónové mřížky ve výuce je učitel v roli nenápadného průvodce a vede žáky/studenty k samostatnému objevování souvislostí. Lze začít hledáním řad, které odpovídají pořadí žákům známého kvintového a kvartového kruhu, a dále hledáním pořadí předznamenání ve stupnicích – tedy ve vodorovném směru. Pozornost pak přeneseme k naznačeným trojúhelníkům: hledáme durové a mollové kvintakordy nejprve v tóninách, ve kterých se nejsnadněji orientujeme, (protože



Obrázek 2 Model durového a mollového kvintakordu.



Obrázek 3 Harmonické funkce v durové tónině: subdominanta, tónika, dominantní septakord.

v nich nejčastěji hrajeme). Vytváříme modely, někdy označované jako masky, a ověřujeme si jejich univerzální použití ve všech částech výřezu mřížky. Vyvodíme z nich zákonitosti uspořádání v úhlopříčném směru a podle míry znalostí žáků/studentů připomeneme zvětšené a zmenšené (kvint)akordy. **Všechno hned paralelně posloucháme, hrajeme, nebo alespoň sledujeme na klaviatuře, zaznamenáváme do not.**

V další fázi se věnujeme vztahům sousedících trojúhelníků – akordů: modelujeme harmonické vztahy: tóniku, dominantu a subdominantu. „Ocáskem“ rozšíříme dominantu na dominantní

septakord. Opět sledujeme a posloucháme, jestli je vytvořený model univerzálně platný v celé mřížce. Podle obsahu výuky harmonie postupujeme dál k základní harmonii v mollových tóninách, k vedlejším stupňům v durových tóninách a dál, a dál. Nastartované žactvo pak samostatně nadšeně modeluje nejrůznější typy akordů, které zná z (kytarových) akordových značek, ověřuje si nesrovnalosti v různých druzích jejich pojmenování a používá mřížku k transponování. Pokud jsou k dispozici boomwhackers nebo jednotlivé kameny xylofonu, můžeme část mřížky oživit a použít při harmonizaci písní uspořádaní hráčů odpovídající tónové mřížce. Tónová mřížka se v tu chvíli stává tím, čím má být: **pomůckou k hudebním činnostem.**

Libuše Tichá

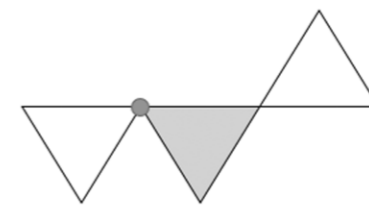
Mladí klavíristé v Karlových Varech

/Anotace/

Dvacátý druhý ročník soutěže mladých pianistů Karlovarská růžička přinesl aktuální pohled na úroveň klavírního vyučování v České republice. Můžeme konstatovat významný posun v úrovni umělecké vyspělosti mladých interpretů. Intenzivní práce v uměleckých školách všech stupňů i v rámci seminářů a interpretačních kurzů přináší pozitivní výsledky.

/Klíčová slova/

interpretace; mladí klavíristé; kultura zvuku; hudební představa



Obrázek 4 Harmonické funkce v mollové tónině: subdominanta, tónika, dominanta.

Pro přehlednost zde předkládám několik nejužívanějších modelů, ale je rozhodně přínosnější, když je „objevíte“ společně s dětmi/studenty během výuky.

Domnívám se, že tónová mřížka by měla mít vedle osvědčených pomůcek, jakými jsou kvintový, kvartový,

případně kvart-kvintový kruh, trvalé místo na slunci výuky hudební nauky a že tento vynález rozhodně není 100 let po smrti jeho spoluvůdce přežitkem!

Zdroje, literatura:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Tonnetz>
EULER, Leonhard. *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*. Saint Petersburg Academy, 1739.
OETTINGEN, Arthur J. von. *Harmoniesystem In Dualer Entwicklung: Studien Zur Theorie Der Musik*. Dorpat, 1866.
RIEMANN, Hugo a Alfred EINSTEIN. *Hugo Riemanns Musik lexikon*. 11. Aufl. Berlin: M. Hesse, 1929.

Soutěže mladých klavíristů přibývají v posledních letech nebyvalým tempem. Svědčí to o značném zájmu mladé generace o krásu interpretačního umění. Dvacátý druhý ročník soutěže mladých klavíristů Karlovarská růžička proběhl letos v Karlových Varech 13. dubna a v téže době proběhly v České republice a na Slovensku hned tři další klavírní soutěže určené pro obdobné věkové kategorie. Jednou z nich je letos poprvé uspořádané Středočeské pianoforte s předsedou poroty Ivanem Klánským (I. ročník, 12.–13. dubna 2019), na čtyřruční hru je zaměřena v Praze



Vítěz 3. kategorie Tomáš Březina ze ZUŠ Mikulov, pedagog J. Grygarová

soutěž Per Quattro Mani (IXX. ročník, 12.–13. dubna 2019) a v tytéž dny proběhla na Slovensku Mezinárodní klavírní soutěž Petera Toperczera, určená klavíristům do 17 let (XVI. ročník 11.–14. dubna 2019). Svou nejobsáhlejší historii a svými dvaadvaceti ročníky si Karlovarská rúžička vybudovala mezi všemi těmito soutěžemi pevné a nezapustitelné místo a je již stálíci na poli klavírní interpretace a pedagogiky.

Mladí klavíristé jsou v této soutěži rozděleni do tří kategorií podle roku narození. Letošní ročníky byly v první kategorii pro děti narozené nejpozději v roce 2011, ve druhé kategorii v roce 2009 a v nejstarší třetí kategorii děti narozené nejpozději v roce 2007. Soutěže se zúčastnilo celkem 33 soutěžících z České republiky a ze Slovenska. V podmínkách soutěže je přednes volného

repertoáru v určeném časovém rozsahu podle jednotlivých kategorií s doporučením zařazení skladeb z období baroka či klasicismu.

Během téměř dvaceti let, kdy mám příležitost být členem poroty soutěže, lze pozorovat významný posun v úrovni umělecké vyspělosti mladých klavíristů. Zatímco v dřívějších letech jsem často obdivovala technickou úroveň mladých interpretů a bylo mi líto faktu, že s vysokou úrovní své klavírní techniky nedokáží své technické dovednosti lépe využít ve prospěch díla a povznést svou interpretaci na vyšší uměleckou úroveň, dnešní soutěžící jsou v úrovni své technické a umělecké stránky mnohem vyváženější. Interpretují hudbu s daleko větším porozuměním, svobodou, výrazností projevu. Více se poslouchají, kultura zvuku je u nich na vyšší úrovni,

spektrum vyjadřovacích prostředků je mnohem bohatší. V případě vítězů jednotlivých kategorií jde pak o špičkové výkony, blížíci se svou úrovní výkonům dospělých umělců. Výrazné rozdíly jsou pouze v rozsahu a částečně i v úrovni obtížnosti repertoáru, nikoliv v umělecké úrovni interpretace. Je někdy až s podivem, s jakým porozuměním například klavíristka v necelých deseti letech interpretuje Beethovenovu Bagatelu op. 119 č. 3 nebo Nocturno cis moll op. posth. F. Chopina. Zdá se být jisté, že dlouhá a trpělivá práce mnoha klavírních pedagogů na poli uměleckého, metodického a pedagogického vzdělávání jak na konzervatořích a na vysokých školách, tak v rámci dalšího vzdělávání pedagogů základních uměleckých škol na různých seminářích, interpretačních kurzech a didaktických seminářích

přináší své ovoce. Děti se u klavíru projevují mnohem svobodněji, výrazněji a radostněji. Jaké potěšení pro klavírní pedagogy a všechny posluchače! Velký posun pozoruji v akcentu na volnost hracího aparátu při hře. Čím déle učím, tím více toto považuji za zásadní předpoklad kvalitní interpretace. Hrou bez naprosté volnosti převážně části hracího aparátu je negativně ovlivněna velká většina technických i výrazových prostředků interpretace. Zvuk je při strnulosti paží nutně úzký, neznelý, s málo rozeznělým spektrem alikvotních tónů. Technika je při hře se strnulými pažemi nepřirozená, zpravidla nevyrovnaná a klopýtavá, bez lehkosti a nadhledu, a neumožňuje hbitější a pohotovější pohyb po klaviatuře. Ruce jako by klavíristovi překážely, místo aby byly realizátorem jeho představ. Myšlení je samozřejmě rovnocenným, ne-li ještě důležitějším předpokladem tvorby interpretace než uvolněný hrací aparát. Nemá-li žák jasnou představu, jak dané umělecké dílo interpretovat, nemůže ani samotná interpretace být jasnou a přesvědčivou. I v této oblasti vidím jasný pozitivní posun. Žáci dnes hrají často mnohem výrazněji a svobodněji. Daleko častěji se jim daří navodit výraznou atmosféru, vytvářet bohatou barevnost zvuku. Užívají množství dynamických, agogických, artikulačních a stavebních prvků i jejich vzájemné kombinace a interakce k výraznému a bohatému hudebnímu vyjadřování. Jejich interpretace mnohem častěji působí, jako by vyprávěli příběh, který je ale neodvádí od hudby samotné, naopak jim pomáhá lépe pochopit hudbu v jejím bohatství, celistvosti i struktuře. Daleko častěji slyšíme dnes od mladých klavíristů výraznější diferenciaci jednotlivých pásem hudební struktury, tedy jasnější a výraznější odlišení důležitějších vrstev od vrstev podpůrných, hledání a nalézání hlavního hudebního proudu, linie či obrysu v proudu stylizací nebo modelování melodických postupů ve vazbě na melodické, harmonické, či rytmické uspořádání. Mladí klavíristé jdou také více po obsahu a smyslu hudebních děl, po vyjádření charakteru,

barvy a nálady. Ubylo suše technických výkonů bez života a výrazu, přibylo svobodné tvořivosti a dětských pohledů na interpretovaná díla. To všechno jsou posuny, ze kterých máme jistě jako klavírní pedagogové nesmírnou radost a které dávají veliký smysl veškerému našemu snažení.

Celá soutěž probíhala v přátelské atmosféře, která v mladých klavíristech může prohloubit jejich vztah ke klavírní hře a podpořit jejich chuť do dalšího studia a překonávání obtíží nesnadných prvků klavírní interpretace.

V nejmladší kategorii udělila porota dvě první a dvě druhé ceny. První cenu a Velkou rúžičku získala Lada Prinzová ze ZUŠ Mariánské Lázně, první cenu a Malou rúžičku obdržela Veronika Hýková z Gymnázia a hudební školy hlavního města Prahy. Nejpočetněji byla zastoupena druhá kategorie pro soutěžící do deseti let. Jasnou vítězkou s velkým bodovým náskokem a nositelkou Velké rúžičky se stala Nora Lubbadová ze ZUŠ Praha 10 Hostivař, jejíž interpretace byla zcela mimořádná. Jistota a nadhled, se kterými dokázala přednést svůj soutěžní repertoár, byly dechberoucí. Porozumění smyslu interpretovaných hudebních děl a připravenost technických a výrazových prostředků pro klavírní hru je u takto malého dítěte zcela mimořádná. Není divu, že tato mladá klavíristka sklízí úspěchy na mnoha pódii a odnáší si z mnoha celostátních i mezinárodních soutěží zpravidla první ceny. Bude pro nás jistě zajímavé sledovat další vývoj této mladé a nadějně umělkyně. Další dvě první ceny a Malé rúžičky obdržely v této kategorii Elen Boudová ze ZUŠ Nýřany a Klára Mlejnková ze ZUŠ I. Hurníka v Praze 2. Obě soutěžící upoutaly porotu a publikum především výrazným a přesvědčivým hudebním projevem a spontaneitou interpretace. V kategorii dětí do dvanácti let udělila porota rovněž tři první ceny. Vítězem kategorie a nositelem ceny Velká rúžička se stal Tomáš Březina ze ZUŠ Mikulov. Porotu upoutal především svou opravdovostí a hloubkou projevu. Citlivý pianista hraje na svůj věk mimořádně

kultivovaným zvukem, přirozeně cítí hudební tep a přesvědčivě tvoří výrazný charakter hraných hudebních děl. Jde o přemýšlivého klavíristu, jehož potenciál má dle mého soudu šanci velkého růstu. Další dvě první ceny a Malé rúžičky v této kategorii získali pohotový a brilantně hrající Lukáš Komín ze ZUŠ Praha 4 a bravurně a s jistotou hrající Adéla Mužíková ze ZUŠ Děčín. Oba nositelé ceny Malá rúžička měli silnější stránku projevu v technických dovednostech, užití výrazových prostředků a schopnosti bohatší zvukové diferenciaci u nich představují pole pro další rozvíjení jejich talentu.

Soutěž probíhá celých 22 let pod vedením ředitelky Jaromíry Jakubcové, která se obětavě věnuje přípravě všech náležitostí, které zorganizování takového akce obnáší. Celá soutěž probíhá hladce a bezproblémově, veškeré podklady od informačních brožur až po rozpis akustických zkoušek jsou připraveny naprosto perfektně. Organizační záležitosti od ladění klavíru v sále až po rozdělení místností rozehrávacích učeben a zajištění občerstvení pro soutěžící je také zajištěno perfektně. Porotu letošního ročníku soutěže tvořili Libuše Tichá (předsedkyně), Eva Boguniová, Hana Dvořáková, Radislava Kreuzmannová a Peter Toperczer. Každý z výkonů byl pro posluchače něčím zajímavým a obohacujícím. Na rozdíl od prvních ročníků soutěže se téměř neobjevily výkony, které by trpěly výraznými nedostatky či nedostatečnou úrovní interpretace. Porota pracovala ve vzácné shodě, všechny nejasnosti byly otevřeně prodiskutovány a vyřešeny. Soutěžící, jejich pedagogové i rodiče odjžděli z této soutěže jistě obohaceni o nové poznatky a zážitky a s inspirací pro další práci na umění klavírní interpretace.

Rozvíjení tvořivosti mladé generace, její kultivace a všestranný rozvoj schopností, dovedností a talentu jsou významným faktorem v celé oblasti vzdělávání dětí a zaslouží si jistě podporu a pozornost všech zodpovědných osobností. Budme šťastni za každý takovýto počín.

Zpráva z Hospitačních dnů Orffova institutu v Salzburgu

/Anotace/

Zpráva seznamuje čtenáře s možností zúčastnit se hospitačních dnů na Orffově institutu v Salzburgu, které jsou určeny jak pro zájemce o studium, tak pro nadšence z oblasti hudební teorie a praxe. Součástí textu jsou praktické informace a přehled aktivit, kterých může být zájemce v rámci těchto dnů pasivním pozorovatelem nebo aktivním účastníkem.

/Klíčová slova/

Orffův institut, Mozarteum, hospitační dny, Salzburg

/Autorka/

Mgr. Veronika Čermáková, je studentkou doktorského studijního programu Hudební teorie a praxe Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Vyučuje hudební nauku a přípravnou hudební výchovu na Základní umělecké škole v Teplicích a hudební výchovu na Gymnáziu a Střední průmyslové škole v Duchově.

Ve dnech 18.–22. března 2019 se opět konaly hospitační dny Orffova institutu v rakouském městě Salzburg (Orffův institut poskytuje vzdělání v oblasti hudební a taneční pedagogiky, je součástí univerzity Mozarteum, která rovněž sídlí v Salzburgu). Hospitační dny, které se konají dvakrát ročně zpravidla na jaře a na podzim, jsou určeny jak pro zájemce o bakalářské nebo magisterské studium, tak pro nadšence z oblasti hudební a taneční teorie a praxe. Cílem předem pečlivě připraveného programu je vytvořit u návštěvníků

jasnou představu o studiu na této škole a rozšířit jejich obzory. Zájemci mají možnost zúčastnit se, ať už aktivně nebo pasivně, celé škály předmětů. S tím souvisí i uváděné doporučení, vzít si s sebou na hospitační dny pohodlné oblečení, které na hodinách tance a dalších praktických předmětů opravdu využijete.

Návštěvníci ihned při příchodu obdrží program hospitačních dnů a informace ke studiu. Po úvodním uvítání následuje prohlídka školy, kterou mají na starost studenti. Návštěvníci jsou informováni, kde jsou umístěny učebny,



Orffův institut – interiér



Orffův institut – exteriér

není opomenuto ani příjemné zázemí pro studenty. Samozřejmostí je zodpovězení případných dotazů, které během prvních minut při pobytu ve škole vyvstanou. Zájemci o studium také dostanou studijní plány a jsou informováni o výběru studijního zaměření na Orffově institutu.

V rámci svého pobytu jsem se zúčastnila teoretických i praktických předmětů napříč studijními zaměřeními. Jednotlivé nabízené předměty v seznamu jsou v přehledném programu opatřeny detailním popisem, který uvádí, zda je předmět určen pro bakalářský nebo magisterský program (příp. předmět tzv. napříč jednotlivými semestry), jméno vyučujícího, místo konání a zda je kapacita hospitantů omezená, či nikoliv. Zároveň je u praktických předmětů uvedeno, jestli se návštěvníci mohou zapojit aktivně, nebo pouze pasivně.

Program se sestává z teoretických předmětů, kdy studenti pracují

s literaturou, připravují si referáty na zadaná témata atd. a pokračuje praktickými didaktickými hodinami. Samostatnou kapitolou jsou hodiny tanců. Součástí výuky je mnoho forem, od klasického baletu, přes společenské moderní taneční formy až např. k hodinám didaktiky hudby a tance.

Pokud bych měla shrnout své dojmy z týdenního pobytu na Orffově institutu, tak bych použila slovní spojení, které zmínila jedna ze studentek: „Tady je to taková oáza.“ Nevystihla bych to lépe. Škola je vybavena vším potřebným, studenti na přednášky chodí připraveni a aktivně spolupracují. Ve škole panuje na jednu stranu přátelské prostředí, na straně druhé je studium, dle mých postřehů i slov studentů, opravdu náročné. Vyzdvihla bych praktické zaměření předmětů. Studenti si v rámci výuky mohou vše vyzkoušet přímo na sobě a součástí výuky je také praktická výuka, kdy se setkají a pracují s lidmi různého věku – od nejmenších

dětí až po seniory. Na hodinách, na kterých jsem byla přítomna, měli vždy dva studenti připravený „program výuky“ a výuku vedli. Na vše aktivně dohlížel a se všemi spolupracoval vyučující. Po odchodu participantů následovala diskuze mezi studenty a vyučujícím.

Díky podpoře Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, kde čtvrtým rokem studuji v doktorském studijním programu Hudební teorie a pedagogika, a vstřícnosti mých domovských škol (Základní umělecká škola Teplice a Gymnázium a Střední průmyslová škola Duchcov, které mi daly prostor k absolvování této zkušenosti), jsem mohla být na týden součástí výuky, která mi poskytla mnoho poznatků a nových pohledů na pedagogickou praxi. Děkuji za to.

Monografie o trémě – ožehavém problému mnohých interpretů

/Anotace/

Příspěvek je recenzí monografie chorvatské klavíristky a hudební pedagožky Eny Stevanović, vydané v roce 2018 v nakladatelství Karolinum Praha. V informacích o struktuře práce upozorňuje zejména na pasáže, které jsou novátorské nebo naleznou praktické využití u pedagogů i interpretů: autorčino pojetí trémy jako druhu sociální úzkosti, poukázání na osobnostní faktory, které ovlivňují trému (sebe-pojetí, sebehodnocení, sebeúčinnost), inspirující výsledky srovnávacího výzkumu apod. Poukazuje na fakt, že autorka monografie se též věnuje analýze různých metod prevence trémy v širokém záběru od behaviorální, kognitivní, fyzické terapie až po možnosti prevence ve vlastní pedagogické praxi.

/Klíčová slova/

hudební psychologie, hudební pedagogika, interpretace hudebního díla, sociální úzkost, tréma, osobnostní faktory, terapie trémy, prevence trémy.

/Autorka/

doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc. vyučuje na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Tréma (z latinského *tremere* = třást se, chvěť se, *tremendus* = strašný, *tremor* = pocit hrůzy) se považuje za zvláštní sociálně podmíněný duševní i tělesný stav, „spojený se zvýšeným napětím a strachem z možného neúspěchu při výkonu ve význačných, náročných a zátěžových životních situacích“¹. Většina veřejně vystupujících interpretů dobře ví, co dokáže udělat tréma s jejich výkonem. Zpoceně a třesoucí se ruce, zrychlený tep, nevolnost, zvýšené svalové napětí, narušená motorika a jiné další nepříjemné fyziologické jevy provázející trému povětšinou nepřispívají ke zvýšení kvality výkonu. Paměť se stává nejistou, hlavou se honí negativní myšlenky, obavy z možného selhání podřívají koncentraci interpreta. Vzdělávací systém věnuje přípravě nových profesionálních hudebníků velkou pozornost z hlediska odborné a hudební zdatnosti. Je ale známo, že mnohdy upozaduje přípravu psychickou, ačkoliv právě trémou a dalšími nepříjemnými projevy psychického stresu trpí většina interpretů. Řada z nich se s trémou vyrovnává intuitivně a s potížemi, v krajních případech se nezvládnutá tréma může stát dokonce důvodem ukončení profesionální kariéry.

Hudebně pedagogická i umělecká veřejnost proto jistě uvítá vydání monografie chorvatské klavíristky a hudební pedagožky Eny Stevanović (studující a dlouhodobě působící v České republice), která vznikla na základě úspěšně

¹ SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Praha: Supraphon, 1989, s. 229.

obhájené disertační práce na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Karlovy univerzity v Praze. Publikace s názvem *Tréma u hudebníků a její prevence ve vzdělávacím systému*, vydaná v roce 2018 v pražském nakladatelství Karolinum, je v rámci naší současné hudebně pedagogické a hudebně psychologické produkce odborné literatury vskutkem ojedinělým příspěvkem, řešícím otázky spojené s výskytem trémy při veřejném výkonu. E. Stevanović v ní zpracovává nejenom vědecké základy problematiky trémy, ale prezentuje též výsledky reprezentativního srovnávacího výzkumu a analyzuje mnohé postupy, které by měly být interpretovi v jeho boji s trémou ku pomoci.

Teoretická část práce se opírá o rozsáhlé studium literatury (povětšinou zahraniční, což poskytuje českým odborným kruhům mnohé nové náhledy). Na základě teoretické analýzy získaných poznatků vymezuje Stevanović v úvodních kapitolách monografie historický, mezioborový a konceptuální rámec sledovaného problému. Rekapituluje dosavadní zahraniční výzkumy, potvrzující četnost výskytu trémy u studentů hudby i stávajících profesionálních hudebníků. Trému pojímá ve vazbě k sociální úzkosti, což je „pocit nepřiměřeného a přehnaného strachu, nervozity a nepohody v sociálních situacích, který vzniká z obavy, že uděláme něco trapného nebo že zanecháme špatný dojem u ostatních“².

² STEVANOVIĆ, Ena. *Tréma u hudebníků a její prevence ve vzdělávacím systému*. Praha:

Uvádí, že úzkostní lidé mají větší sklony k trémě. Cítí se nejistě a převládá u nich negativní sebehodnocení, které ve svém důsledku může ovlivnit interpretační výkon, případně i postoj k veřejnému vystupování. Autorka vychází ze zahraničních definic trémy i z užívané terminologie (*music performance anxiety* (MPA) – úzkost z veřejného hudebního vystupování, *stage fright* – strach z vystoupení na jevišti) a spolu s P. Salmonem³ vymezuje MPA jako stav, kdy v kontextu veřejného vystupování přetrvávají u jedince negativní očekávání v souvislosti s jeho dovednostmi a často dochází ke zhoršení těchto dovedností do míry, která neodpovídá jejich skutečné úrovni ani stavu předcházející přípravy. Autorka dále analyzuje fyziologické, kognitivní i behaviorální symptomy trémy a podrobně rozebírá příčiny jejího vzniku z hlediska osobnostních faktorů interpreta. Výskyt trémy je často spojen s introvertností a citovou labilitou interpreta, jeho úzkostností a sklonem k perfekcionismu. Kořeny trémy však směřují i do dětství a mohou být důsledkem přílišných rodičovských ambicí, autoritářského způsobu výchovy, přehnané starostlivosti apod., stejně tak jako prvních zážitků selhání při neúspěšném veřejném vystoupení v raném věku. Za výrazný osobnostní faktor považuje autorka tzv. *self-concept* (sebe-pojetí jedince), tj. důvěru ve vlastní síly a přesvědčení, že se vystoupení povede. Součástí sebe-pojetí jsou *self-esteem* (sebeúcta, sebeuznání, sebehodnocení) a *self-efficacy* (osobní zdatnost, v práci je používán termín sebeúčinnost). Zavedení těchto termínů do české hudební psychologie považují za velice přínosné. Nejenom s ohledem na to, že dosud nejsou v naší odborné literatuře běžně používány, ale v souvislosti s řešenou otázkou se ukázalo, že u interpretů silně ovlivňují (zejména

Karolinum, 2018. s. 32.

³ SALMON, P. A psychological perspective on musical performance anxiety. *Medical Problems of Performing Artists*, 1990, n. 5, s. 3.



představy o vlastní zdatnosti) míru zranitelnosti stresem a potažmo i trémou před, při a po výkonu.

Jednou z hlavních příčin trémy se může stát i nedostačující příprava interpreta na veřejné vystoupení. Pro některé interprety je stresující hra zpaměti, pro jiné vědomí vlastních technických nedostatků či malá sluchová představivost. Důležitá není délka předchozího cvičení, ale přesnost a správnost, tedy kvalita cvičení. Výsledek je často závislý na stylu cvičení – ideální je volit různé strategie a nespoléhat na mechanickou paměť a vzniklé automatismy. Jak uvádí autorka, „zkušební umělci zdůrazňují, že zapamatování není možné bez znalosti struktury a harmonie skladby. Mnozí se učí hrát zpaměti úplně opačně: analýzou skladby bez nástroje, přepisováním jejích částí, rozdělováním na strukturálně logické části nebo zpíváním jednoho hlasu

při hraní druhého“⁴. Za velkou chybu se považuje předčasné veřejné přehrávání skladby. Její zodpovědné nastudování vyžaduje plánování, koncentraci a disciplínu, proto autorka v příloze monografie uvádí návrh tzv. *výkonového diáře*, který obsahuje časový plán osvojování skladby, strategii cvičení jejích problematických částí, některé obecné pokyny k posilování analytické, sluchové, zrakové i hmatové paměti a v neposlední řadě též návrh sebehodnocení veřejného vystoupení.

Praktické využití u pedagogů i interpretů jistě naleznou i další pasáže monografie věnované analýze různých metod prevence trémy v širokém záběru od behaviorální, kognitivní, fyzické apod. terapie až po možnosti prevence ve vlastní pedagogické praxi.

Výzkumná část práce stanoví dle běžného úzu předmět a cíle výzkumu, pracovní hypotézy a postupně odkrývá

⁴ STEVANOVIĆ, Ena. *Tréma u hudebníků a její prevence ve vzdělávacím systému*. Praha: Karolinum, 2018. s. 88.

organizaci a metodiku provedeného výzkumu, interpretuje výsledky kvantitativní a kvalitativní analýzy a po verifikaci hypotéz směřuje k podnětným závěrům pro praxi. Nosnou osou je zkoumání kvality a stupně dvou jevů, souvisejících s mírou trémy při veřejném vystupování, tj. výše uvedeného sebehodnocení (*self-esteem*) a sebeúčinnosti (*self-efficacy*). Výzkum byl realizován s 53 respondenty ve věku od 21 do 33 let, kteří pocházejí z oblastí s rozdílným pojetím umělecké přípravy (vysoké hudební školy v Praze, Záhřebu a New Yorku).

Cílem výzkumu bylo zjistit:

zda mohou být sebeúčinnost a sebehodnocení prediktory trémy u studentů hudby, pocházejících ze tří odlišných vzdělávacích systémů;

zda případné diference můžeme přičíst rozdílným vzdělávacím zkušenostem studentů.

Byly stanoveny tyto výzkumné hypotézy:

1. Sebeúčinnost a sebehodnocení jsou u studentů hudby významnými prediktory trémy.
2. V proměnných škálách sebehodnocení, sebeúčinnosti a trémy existují mezi zkoumanými třemi skupinami studentů významné rozdíly.

Ena Stevanović zvolila v našich podmínkách neobvyklou metodiku výzkumu. V zahraničí získala svolení k použití a k českému a chorvatskému překladu výzkumných prostředků – konkrétně Rosenbergovy škály sebedůvědy, Shererovy škály sebeúčinnosti a škály trémy u hudebníků australské autorky D. T. Kenny (KMPAI). Tento počín je zajisté přínosem k obohacení u nás standardně pojmávané metodologie výzkumu v oblasti hudební pedagogiky a hudební psychologie, rovněž tak jako semi-strukturovaný rozhovor, skládající se ze 42 otázek, vytvořený autorkou. Konkrétní znění těchto výzkumných prostředků je uvedeno v příloze práce.

Výsledky kvantitativního i kvalitativního výzkumu přesvědčivě dokumentují, že jedinci, kteří mají pochybnosti o svých schopnostech, se při nezdaru často odradí, zatímco lidé s vírou ve vlastní schopnosti lépe a úspěšněji s neúspěchem bojují. Zachycení autentických výpovědí respondentů a jejich kvalitativní analýza jsou podnětné nejenom z hlediska výzkumných cílů, ale přinesou čtenáři, který se někdy nacházel v roli interpreta, zajímavou možnost konfrontace s vlastní zkušeností.

V podnětném závěru autorka shrnuje, do jaké míry se jí podařilo

naplnit stanovené cíle. Perspektivně se zamýšlí, jak včlenit problematiku trémy do výuky hudební psychologie, a stávajícím pedagogům i interpretům poskytuje doporučení, jak postupovat v praxi v boji s trémou. Bohatá mnohostránková výběrová bibliografie zahrnuje převážně zahraniční tituly a jistě poslouží zájemcům o další studium.

Monografie Eny Stevanović, opírající se o rozsáhlé informační zdroje a vlastní praktickou zkušenost autorky, utřídila velké množství poznatků a výzkumných dat a přináší tedy celou řadu cenných zjištění o trémě nejen v oblasti teoretické, ale i prakticko-aplikační. Domnívám se, že se stane nejen vítanou publikací při profesionální přípravě hudebníků, ale bude inspirovat i širší veřejnost.

•
STEVANOVIĆ, Ena. *Tréma u hudebníků a její prevence ve vzdělávacím systému*. Praha: Karolinum, 2018. 197 stran. ISBN 978-80-246-4031-0.



History of Music – Beethoven's Contemporaries

We tend to forget that Beethoven's later years were also the period of Schubert, of Weber and, in part, of Spohr. This is, perhaps, a further reflection of Beethoven's unique dominance but it must also be attributed to the younger composers' very different orientation. Louis Spohr (1784–1859) was a post-Mozartian, of talent rather than genius, whose 'romanticized classicism' forms a link between Mozart and Mendelssohn. Carl Maria von Weber (1786–1826) pioneered German romantic opera; taking as his starting point the sentimental *Singspiel* and the popular fairy opera, he created a world of *chivalry* and folk myth which foreshadows Wagner's *Lohengrin*. Of the three, only Franz Schubert (1797–1828) was in any sense a disciple of Beethoven, and his Beethovenian aspect – his handling of sonata conflict – is generally less remarkable than his feeling for the Lied. These composers represent important *strands* in the early history of Romanticism.

Of Beethoven's older contemporaries not already mentioned, the Italian pianist-composer Muzio Clementi (1752–1832) must be given the first place. In both performance and composition, Clementi did more than anyone to establish an authentic piano style; his numerous sonatas, composed throughout a long working life, reflect the changing outlook of the period; the first are galante, the last 'early romantic', and at each stage something distinctive emerges. He belongs to that valuable category of artists who sum up, even

typify, their age. His many distinguished pupils, including Cramer, Czerny, Field, Hummel, Meyerbeer and Moscheles, take us well into romantic era. The Hungarian /SP- sic!/, Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), and the Irishman, John Field (1782–1837), are indispensable links between the classical piano style and that of Chopin, Liszt and Schumann. Field's nocturnes and the poetic piano pieces of the Czech composer Václav Jaromír /SP-sic!/ Tomášek (1774–1850) are highly prophetic; they belong to the dreamy, idyllic world of the 19th century *drawing-room*. Tomášek is significant in other respects besides: even his earlier pieces show unmistakable national traits – *pointers* to Smetana – and a *conscious allying* of music literature.

Further *intimations* of the romantic era abound in the music of Prince Louis Ferdinand of Prussia (1772–1806). A pupil of the Czech classical master Jan Ladislav Dussek (1760–1812), Louis Ferdinand composed mainly for chamber groups with piano, in a manner that much impressed Schumann: the *subtly varied inflexion* of his themes and his individual handling of established forms mark him out as an early exponent of 'romanticized classicism'. Another worthy composer of chamber music is Emanuel Aloys Förster (1748–1823). Of the same generation as Mozart and Clementi, Förster anticipated early Beethoven in his writing for string quartet, especially in his spontaneous expansion of ideas. A notable 'might-have-been' is Juan Arriaga (1806–1826), a gifted young

Spaniard whose string quartets, composed in Paris, prompt comparisons with Haydn.

Artists such as these enable us to form a fuller picture of the period. For even in the age of revolution, when aesthetic values and the artist's social function are undergoing far-reaching changes, much is achieved that is clearly evolutionary in characters. This is further underlined by the continuing development of Italian opera. It is *salutary* to recall that Rossini's international triumph and the last five string quartets of Beethoven belong to the same decade: on the one hand the ultimate climax of 18th century opera buffa, and on the other the profoundest searching of the individual consciousness.

Vocabulary

chivalry	dvornost, galantnost
foreshadow	předznamenat, naznačit
strand	zde: prvek, součást
emerge	vynořit se, objevit se
drawing-room	salon
pointer	vodítko
conscious	vědomý
ally	spojit se, utvořit spojení
intimation	náznak
abound	oplývat, překypovat
subtly	decentně, mírně, jemně
inflexion	modulace
salutary	užitečný, prospěšný

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

Zkouška z dějin hudby

/Autor/

PhDr. Vít Gregor, Ph.D. vyučuje na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Prof.: Tak, pane kolego, jak zní Vaše otázka?
 St.: Operní dílo Verdiho.
 Prof.: Prosím, začněte, pokud možno chronologicky, abyste mohl lépe demonstrovat skladatelův umělecký vývoj.
 St.: Verdiho první operou je opera Na dně.
 Prof.: Jakže? Na dně můžete skončit Vy, jestliže budete takto pokračovat.
 St.: Ano. Aha, já jsem se spletl, já věděl, že to je buď někde nahoře, nebo dole. Už vím – Na stromě...
 Prof.: To snad ne!
 St.: Jo, Na buku.
 Prof.: Nabucco!
 St.: Na buku!
 Prof.: Nabucco!!!
 St.: No, já se nechci hádat, ale s takovým skloňováním jsem se ještě nesetkal.
 Prof.: Vaše mnemotechnické pomůcky jsou ovšem originální. Pokračujte, ale teď bez zbytečných průtahů. Nejste tady sám!
 St.: Když já jaksí...
 Prof.: No, co je zase?
 St.: Já jaksí nemůžu...nemůžu...ten název...
 Prof.: Co nemůžete. Nehrajte mi tady komedii!
 St.: Když ono je to neslušné!
 Prof.: Cože? Vy nemůžete vyslovit název druhé Verdiho opery?!
 St.: No, právě. Já bych to, když dovolíte, radši napsal...na tabuli.
 Prof.: No prosím, ale pospěšte si, Váš čas se nachyluje!
 St.: (Napiše na tabuli lehce zkomolený název Ser na ní.)
 Prof.: Proboha, kde jste to sebral? Vždyť je to Ernani, strhující drama podle Victora Huga! No dál.
 St.: Další je...opera... Rýzuje to. To je prosím Verdiho vidění budoucnosti.
 Prof.: Já Vám dám budoucnost! Vaše budoucnost bude, zdá se mi, velmi napjatá. To snad není možné! Rigolleta zaměnit za nějakého handlí...ehm... chci říct...tedy – obchodního zástupce. (Zhluboka se nadechne.) Co Vám říká Trubadúr?!
 St.: Tráá-ta-ta-tááá, tráá-ta-ta-tááá!
 Prof.: Co blázníte, člověče?!
 St.: No, vždyť Vy jste, pane profesore, řekl: Trub A dur...
 Prof.: Vy mne přivedete do bláznince... No, co koukáte, mluvte dál, jestli chcete mít ještě nějakou šanci! Které dílo následuje?
 St.: V trávě ATA, tekutý prášek, pohladí a nepoškrá...
 Prof.: Jo! A ještě je fialovej co! Ne!!! To už je příliš!!! (Otírá si pot.)
 St.: Potom napsal ještě Sicilské bačkory, v těchto dvou operách přináší nový pohled na život prostých lidí.
 Prof.: Vás tak poslat na tu Sicílii! To byste viděl, jaké jsou tam bačkory. Vy, Vy...Vy... (Klesá na židli stále níže).
 St.: Verdi měl velmi široký záběr. Svůj občanský postoj projevil zejména v další opeře. Je to opera protirasistická.

Prof.: Proklatě, kam to míříte?
 St.: Je to opera Jsem po boku negra.
 Prof.: No, to už je vrchol!!! Z tragické postavy Simona Boccanegry udělat kovbojku... (Lapá po dechu.)
 St.: Jé, teď si nemůžu vzpomenout na další operu...jak ono to...
 Prof.: Zaplat' pánbůh, ušetřete mě další nehoráz...
 St.: ...jo, už se mi to vybavuje...něco jako Pozor zlý pes, že, nebo tak...
 Prof.: (Po chvilce mlčení slabým hlasem, leč zřetelně) Maškarní ples. Co na mne máte ještě políčeno?
 St.: Další opera je slavná, tu si pamatuju přesně – Síra do sudu!
 Prof.: To už je moc!!! (Z posledních sil se vztyčuje, ale vzápětí klesá). Přineste mi síru! – Eh, totiž...vodu...
 St.: Ano, ano jistě, pane profesore...hned to bude, netušil jsem, že na Vás tak zapůsobím. Hned to bude. (Přinese vodu.)
 Prof.: Děkuji Vám. Chcete snad ještě něco říct?
 St.: Ale ovšem, vždyť teď se právě dostáváme k tomu nejzajímavějšímu. Je to opera s židovskou tematikou...
 Prof.: Pro Kristovy drahé rány! Která?
 St.: Přece Kohn Carles! – A potom se už Verdi věnuje pouze sexu, ostatně měl už na to věk.
 Prof.: Jak to myslíte?
 St.: No přece poslední tři opery: HIV...
 Prof.: Co?!! Jakže?!!
 St.: Já to chtěl říct odborně, Vy to asi znáte pod názvem AIDS, že?
 Prof.: To nepřeziju!
 St.: Bohužel, pane profesore, AIDS přežije málokdo. Tak tedy AIDS, Ó tělo a Falstav. Přece jen už tady je vidět, že stáří vykonalo své a skladatel tyto opery napsal v nesprávném pořadí. Dnes je jasné, že trilogii je třeba seřadit takto: Ó tělo, Falstav a AIDS. Ovšem autorovi to nemůžeme vyčítat, i tak viděl daleko do budoucnosti.
 Prof.: Pa...pa...pa...pa
 St.: Ale Papageno snad od Verdiho není...
 Prof.: Pa...pa...pane ko...ko...kolego, Vy jste mě úplně od...rovnal. Poslyšte, znáte nějakého dalšího operního skladatele?
 St.: Jak bych neznal! Třeba Franz Josef Strausse!
 Prof.: (Padá do mdlob.)
 St.: Ten, co napsal Fašistickou symfonii...
 Prof.: (Probere se z posledních sil.) Ne!! To mě zabije!!!!
 St.: Ale samozřejmě. Zrovna včera jsem poslouchal Českou plíseň a večer jdu na Džona do vany.
 Prof.: Tak to já si asi po Vaší dnešní kreaci pustím Patologickou symfonii...
 St.: Ještě mi řekněte, jakých zdrojů jste použil, z čeho jste čerpal?
 St.: Já mám jediný zdroj. (Vytáhne láhev piva.) Zato je to PRAZDROJ!

Z hudebních výročí (červenec–září 2019)

7

02. 7. – **Otakar Mařák**, 80. výročí úmrtí českého pěvce (1872–1939)
 04. 7. – **Libuše Domanínská**, 95. výročí narození české operní pěvkyně (1924)
 06. 7. – **Radek Rejšek**, 60. výročí narození českého skladatele, hudebního režiséra a colloniéra (1959)
 09. 7. – **Ottorino Respighi**, 140. výročí narození italského skladatele a muzikologa (1879–1936); **Bedřich Tylšar**, 80. výročí narození českého hornisty (1939)
 10. 7. – **Hugo Riemann**, 100. výročí úmrtí německého hudebního teoretika, historika, lexikografa, skladatele a pedagoga (1849–1919,
 18. 7. – 170. výročí narození)
 14. 7. – **Karel Gott**, 80. výročí narození českého zpěváka (1939)
 15. 7. – **Ernest Bloch**, 60. výročí úmrtí amerického skladatele švýcarského původu (1880–1959)
 16. 7. – **Herbert von Karajan**, 30. výročí úmrtí rakouského dirigenta (1908–1989)
 18. 7. – **Vítězslav Novák**, 70. výročí úmrtí českého skladatele (1870–1949)
 22. 7. – **Irena Chříbková**, 60. výročí narození české varhanice (1959)
 24. 7. – **Benedetto Marcello**, 280. výročí úmrtí italského skladatele (1686–1739)
 31. 7. – **Jan Slimáček**, 80. výročí narození českého skladatele, pedagoga a hudebního redaktora (1939)

8

01. 8. – **Libuše Poupětová-Novotná**, 100. výročí narození české harfenistky a pedagožky (1919–1999)
 07. 8. – **Stanislav Procházka**, 100. výročí narození českého zpěváka a estrádního umělce (1919–2016)
 09. 8. – **Ruggiero Leoncavallo**, 100. výročí úmrtí italského skladatele (1857–1919); **Emil František Burian**, 50. výročí úmrtí českého režiséra, dramatika a skladatele (1904–1959); **Eva Pilarová**, 80. výročí narození české zpěvačky (1939)
 11. 8. – **Nad'a Hřčková**, 80. výročí narození slovenské muzikoložky a pedagožky (1939); **Martin Smolka**, 60. výročí narození českého skladatele (1959)
 16. 8. – **Eduard Wittich**, 200. výročí narození českého houslisty a pedagoga (1819–1890)
 18. 8. – **Oldřich Spisar**, 100. výročí narození českého operního pěvce (1919–2001); **Milan Báčorek**, 80. výročí narození českého skladatele (1939)
 21. 8. – **Bohumír Rabas**, 80. výročí narození českého varhaníka (1939)
 22. 8. – **František Pošta**, 100. výročí narození českého kontrabasisty a pedagoga (1919–1991)
 28. 8. – **Bohuslav Martinů**, 60. výročí úmrtí českého skladatele (1890–1959)
 30. 8. – **Adolf Friedrich Hesse**, 210. výročí narození německého skladatele a varhaníka (1809–1863)

9

05. 9. – **Marie Podvalová**, 110. výročí narození české operní pěvkyně (1909–1992)
 08. 9. – **Richard Strauss**, 70. výročí úmrtí německého skladatele a dirigenta (1864–1949)
 10. 9. – **Henry Purcell**, 360. výročí narození anglického skladatele (1659–1695); **Vilém Petrželka**, 130. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1889–1967); **Ladislav Slovák**, 100. výročí narození slovenského dirigenta (1919–1999; 22. 7. – 20. výročí úmrtí)
 12. 9. – **František Xaver Richter**, 230. výročí úmrtí českého skladatele, hudebníka a pedagoga (1709–1789; 1. 12. – 310. výročí narození)
 13. 9. – **Clara Schumannová**, 200. výročí narození německé klavíristky, skladatelky a pedagožky (1819–1896)
 14. 9. – **Miroslav Barvík**, 100. výročí narození českého skladatele a hudebního kritika, publicisty a redaktora (1919–1998)
 15. 9. – **Pavla Břínková**, 70. výročí narození české operetní pěvkyně (1949)
 21. 9. – **Zdeněk Petr**, 100. výročí narození českého skladatele, hudebního redaktora a režiséra (1919–1994)
 25. 9. – **Johann Strauss st.**, 170. výročí úmrtí rakouského skladatele a kapelníka (1804–1849)
 26. 9. – **Bohuslav Matoušek**, 70. výročí narození českého houslisty, violisty a pedagoga (1949)
 27. 9. – **Václav František Červený**, 200. výročí narození českého výrobce hudebních nástrojů (1819–1896)
 28. 9. – **Fritz (Bedřich) Weiss**, 100. výročí narození českého jazzového trumpetisty a kapelníka (1919–1944)



ISSN 1210-3683

MK ČR E 6248

65 Kč

