

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní
4/2019

HUDEBNÍ VÝCHOVA



HUDEBNÍ VÝCHOVA

ročník 27/2019/číslo 4



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 Běloháková, 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 Trenčíne), 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. Zdenka Urbanová, DiS.
(zdenka.urb.art@gmail.com)

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

Předplatné zajišťuje: 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

- Jiří Kusák, Jan Mazurek:** Přínos Vladimíra Gregora (1916–1986) české hudební pedagogice 20. století **6**
Jan Tůma: Učitel a žák **11**

PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE

- Jana Pajkrťová:** Opera Brundibár v kontextu výchovné dramatiky **15**

PŘEHLEDOVÉ ČLÁNKY A STUDIE

- Jaroslav Bláha:** Geneze a raná fáze klasicismu **19**
Miloš Kodejška: Poslání Visegrádského hudebního týmu a European Association for Music in Schools (EAS) v oblasti hudebního vzdělávání **22**
Na Zhao: Koloraturní soprán a špecifiká koloratúrnej techniky **25**
Marie Papežová Erlebachová: Historický vývoj výuky klavírní spolupráce **28**

NOTOVÁ PŘÍLOHA

- Milena Raková, Jiří Žáček** – příloha článku Aleny Tiché

METODICKÉ NÁMĚTY A INSPIRACE

- Alena Tichá:** Cesta ke zlepšení intonační čistoty zpěvu dětí (1. část) **31**

JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY

- Daniela Bělohradská:** Skladba „Duše Michiganského jezera“ Jindry Nečasové Nardelli **34**
Vít Gregor: Dvořákův Lipník plnoletý **37**
Lenka Příbylová: MELODRAM DO ŠKOLY – 1. ročník soutěžní přehlídky v interpretaci melodramu pro žáky základních, středních a základních uměleckých škol **39**
Olga Nytrová: Antonín Dvořák **41**
Petra Bělohlávková: Významná ocenění udělená hudebním pedagogům **42**
Veronika Gašparová: 28. mezinárodní kytarový festival a kurzy Brno'19 4.–10. srpna 2019 **44**
Hana Váňová: Počátky hry na klavír pro budoucí i současné učitele **46**
Stanislav Pecháček: History of Music – The Mannheim School – z cyklu O hudbě anglicky **48**
Bohumil Ždichynec: Zvonkohra od sv. Víta **49**
Vít Gregor: Talent – z cyklu O hudbě s úsměvem **50**
Petra Bělohlávková: Z hudebních výročí (říjen–prosinec 2019) **51**
Obsah 27. ročníku, 2019 **52**

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).

Hudební výchova

časopis



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF

/Editorial/

Vážení čtenáři,
rok 2019 uzavíráme čtvrtým ročníkovým číslem. Předkládáme vám v něm celé spektrum zajímavých vědeckých a didaktických studií, přehledových článků, podnětných metodických námětů ve spojení s krásnými písněmi a mnoho dalšího.

Na začátku vám nabízíme zdařilou odbornou analýzu **Jiřího Kusáka** a **Jana Mazurka** o životě a díle hudebního pedagoga a hudebního historika Vladimíra Gregora. V článku Přínos Vladimíra Gregora (1916-1986) české hudební pedagogice 20. století autoři představují člověka, který ve své době s hlubokým lidským přístupem a nasazením prosazoval nové hudebně pedagogické a didaktické systémy práce. S citem pro historickou objektivitu zaznamenal ve spolupráci s Tiborem Sedlickým dějiny hudby v českých zemích a na Slovensku. Zabýval se historickou problematikou hudební výchovy a činností významných hudebních osobností z olomouckého a ostravského regionu. Můžeme se dočíst i o dalších aktivitách tohoto vynikajícího člověka, který patřil do galerie průkopníků kvalitnějšího hudebního vzdělávání v Československu. Do původních vědeckých statí jsme zařadili článek *Učitel a žák* **Jana Tůmy**, doktoranda studijního oboru Hudební teorie a pedagogika z pražské Pedagogické fakulty UK. Autor podtrhuje nezastupitelný význam každého dobrého učitele, který je pro svého žáka dobrým příkladem a utváří jeho hudební profil. Seznamuje nás s učitelskou osobností Adolfa Liehmanna a s jeho žákem Antonínem Dvořákem. Následně pak pojednává o učiteli Josefu Tomanovi a o jeho žáku Josefu Lvovi, pozdějším pěvci Národního divadla v Praze.

Hudební pedagogy zcela jistě zaujme článek **Jany Pajkrtové** s názvem *Opera Brundibár v kontextu výchovné dramatiky*. Téma této dětské opery jsme zařadili i z toho důvodu, že letos uplyne 130 let od narození jejího autora Hanse Krásky (libreto napsal Adolf Hoffmeister). Článek představuje obsah a historické souvislosti opery i způsoby jejího provedení. Velmi cenný je popis projektu ze Základní školy Londýnská v Praze, který se zaměřuje na výchovnou dramaturgii a postihuje život skladatele a jeho operu v netradičním pojetí. Závěrečné reflexe samotných dětí jsou přesvědčivým důkazem, že idea opery je v českých podmínkách stále živá a z výchovného hlediska důležitá.

Poslední letošní článek z cyklu *Hudba a obraz* **Jaroslava Bláhy**, který se zabývá klasicismem a romantismem v hudbě a ve výtvarném umění, je nazván *Geneze a raná fáze*

klasicismu. Na konkrétních modelových příkladech postihuje specifické znaky tohoto období. Autor je nachází v tektonice (kompozici a hudební formě), v morfologii (výtvarném a hudebním tvaru) a v genetice (ve výrazových prostředcích) provedení. V rámci odborné charakteristiky se mimo jiné věnuje i třídlíné symetrii A B A v sonátové formě. Této problematice se budeme věnovat podrobněji v následujícím ročníku. Obrazové přílohy ke všem čtyřem článkům jsme publikovali v čísle 1. Následují tři přehledové články, které napsali Miloš Kodejška, Na Zhao a Marie Papežová Erlebachová. Příspěvek **Miloše Kodejšky** náleží k těm, které se v celém ročníku zabývaly soudobým významem hudební výchovy a uváděly dobré příklady z hudebněvýchovné praxe. Autor ho nazval *Poslání Visegrádského hudebního týmu a European Association for Music in Schools (EAS) v oblasti hudebního vzdělávání*. Česká hudební výchova je představena v kontextu visegrádské a evropské spolupráce. Najdeme tu i různé komparace a argumenty pro zdůraznění významu tohoto školního předmětu pro osobnostní vývoj dítěte. Přehledový článek **Na Zao** s názvem *Koloraturní soprán a specifika koloraturní techniky* se věnuje problematice, která vyžaduje pro každého zpěváka speciální přípravu. *Historický vývoj výuky klavírní spolupráce* nastiňuje **Marie Papežová Erlebachová**. Rozebírá především dílo C. P. E. Bacha, J. B. Cramera a C. Czerného, kteří ovlivnili metodické přístupy k uvedené oblasti i v současné době. Přibližuje rozvoj hudebních dovedností v oblasti klavírní spolupráce při doprovodech instrumentalistů, opery, písní, v komorní hře a v klavírním duu.

V notové příloze tentokrát předkládáme dílo **Mileny Rakové a Jiřího Žáčka**. Tvoří jednotu s článkem **Aleny Tiché** *Cesta ke zlepšení intonační čistoty zpěvu dětí* (1. část). Její příspěvek je bezesporu velmi podnětný pro praktickou hudební výuku. Seznámíme se s ověřenými postupy v rozvoji základních hudebních schopností a pěveckých dovedností u dětí již od předškolního věku. Článek vychází z přirozených podmínek života dětí v rodině. Velmi by nás potěšilo, kdybychom obdrželi vaše reflexe.

Následující, poslední kategorie článků s názvem Jubilea, zprávy, recenze, stálé rubriky je vskutku bohatá. V souvislosti s blížícím se životním jubileem skladatelky Jindry Nečasové napsala **Daniela Bělohradská** článek s názvem *Skladba „Duše Michigenského jezera“ Jindry Nečasové Nardelli*. Skladatelka

patří k výrazným tvůrčím osobnostem soudobé české klasické hudby. Typickým znakem její tvorby je propojování hudebních, výtvarných, pohybových a literárních složek, což u posluchačů prohlubuje emocionální a estetický prožitek z jejího díla. Článek *Dvořákův Lipník plnoletý* od **Víta Gregora** podává zprávu o soutěži v oboru klavírní duo v Lipníku nad Bečvou v květnu 2019. Autor při této příležitosti zmiňuje i další významnou a dnes už světovou Schubertovu soutěž pro klavírní dua v Jeseníku. V našem časopisu též uvádíme zprávu **Lenky Příbylové** o 1. ročníku soutěžní přehlídky melodramů pro žáky základních, středních a základních uměleckých škol. Uskutčnila se v Ústí nad Labem letos v březnu 2019 pod názvem *„Melodram do školy“*. Autorka v něm vyhodnotila výsledky osmnácti dvojic interpretů (recitace – klavír). V příspěvku **Petry Bělohlávkové** *Významná ocenění udělená hudebním pedagogům* se seznámíme se dvěma osobnostmi oceněnými Medailí MŠMT za dlouholetou vynikající pedagogickou činnost, s Jarmilou Vaclachovou a s Taťanou Vejvodovou. Do zpráv jsme zařadili též informace o 28. *mezinárodním kytarovém festivalu a kurzech Brno 19 (4.–10. srpna 2019)* od **Veroniky Gašparové**. Pedagogy i začátečníky hry na klavír určitě zaujme recenze **Hany Váňové** na praktickou publikaci Petry Bělohlávkové s názvem Úvod do hry na klavír pro posluchače oboru Učitelství pro 1. stupeň ZŠ, která nedávno vyšla v nakladatelství PedF UK. Stálou rubriku našeho časopisu O hudbě anglicky připravil **Stanislav Pecháček**, v předkládaném čísle má název *History of Music – The Mannheim School*. Na závěr letošního posledního čísla jsme zařadili úsměvný příspěvek **Víta Gregora** *Talent* a rubriku *Z hudebních výročí* (říjen–prosinec 2019), kterou dlouhodobě připravuje **Petra Bělohlávková**.

Vážené čtenářky a čtenáři, přiblížil se konec kalendářního roku a s ním čas Vánoc a Nový rok. Dovolte nám, abychom poděkovali za vaši důvěru a popřáli vám hodně optimismu, zdraví a radosti z hudby, kterou můžeme zprostředkovávat sobě a našim školním dětem.

Šťastné Vánoce a všechno nejlepší v roce 2020!

Vaše redakce Hudební výchovy.

Miloš Kodejška a Milena Kmentová

/Abstracts/

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

ORIGINAL RESEARCH ARTICLES AND RESEARCH REPORTS KUSÁK, J., MAZUREK, J. The Contribution of Vladimír Gregor (1916–1986) to the Czech Music Education of the 20th Century

Abstract: The study deals with a music teacher and music historian Vladimír Gregor and his contribution to the Czech music education of the 20th century. In the first part of the study, the authors focus on the life story of Vladimír Gregor, his studies in Brno and Olomouc, and his research and teaching activities at the Institute of Pedagogy in Ostrava. The second part of the study describes the music-related and pedagogical problems Vladimír Gregor addressed, and discusses some of his music and pedagogical publications. Music education and its musical and pedagogical reflections were the lifelong pursuit of Vladimír Gregor, and it was also the subject of his publishing activities. The authors summarize all the facts in the conclusion of the study.

Key words: Vladimír Gregor, music pedagogy, music education, history of music education, musical and pedagogical studies, music and pedagogical publications.

TŮMA, J. Teacher and pupil

Abstract: This article deals with a teacher's role in the future professional life of his pupil. It acquaints with the relationships of Antonín Dvořák (pupil) – Antonín Liehmann (teacher) and Josef Lev (pupil) – Josef Toman (teacher). These examples illustrate the importance of the teacher in the life of the pupil, and certainly not only in the arts. Every teacher should develop the talents of his pupils. On the examples of musical history, we can see that it was common in the past. The article also recalls important regional and national musical personalities that should not to fall into oblivion.

Key words: teacher, pupil, Antonín Liehmann, Antonín Dvořák, Josef Toman, Josef Lev.

ORIGINAL STUDIES – MUSIC DIDACTICS

PAJKRTOVÁ, J. Opera Brundibár in the context of educational drama

Abstract: The 130th birth anniversary of composer Hans Krása invites to commemorate his childhood opera Brundibár, including the legacy of the work to the present generation. The article recalls the background of the origin of the opera and its past and present realization conception, including unconventional directorial approach. The author of the article offers another unconventional approach to the opera - this time in the context of educational drama, including an outline of the design of the educational dramatic school project.

Key words: Hans Krása, Brundibár, drama in education, holocaust, Terezín, ghetto.

SURVEY STUDIES

BLÁHA, J. Genesis and the early phase of classicism

Abstract: The third article from the series *Classicism and Romanticism in Music and Art* from the larger cycle ART AND MUSIC deals with the complex problem of the genesis of the new period, confronting the traditional linear outlook on the history of art with the modern comprehensive transdisciplinary outlook. The article rejects the notion of clear dividing points between the periods and proposes a more suitable outlook which lies in describing the defining features of the early Classicism observed on specific artworks. To this end, the article uses the sign system of visual and musical language with the emphasis on all its categories – tectonics, morphology and grammar (means of expression). **Key words:** Early Classicism, genesis, linear outlook, comprehensive outlook, symmetry, periodicity, periodization, homophony, tonal harmony, composition, musical form, theme.

KODEJŠKA, M. The Mission of Visegrad Music Group and the European Association for Music in Schools – EAS in the Field of Music Education

Abstract: The author introduces the mission of Visegrad Music Group (VMG) within the context of the European Association for Music Education in Schools (EAS). He approaches the significance and history of their activities. He deals with the mission of Visegrad doctoral conferences “Theory and Practice of Music Education”. He also approaches significant documents of EAS such as the “Charter of Music Education in Comprehensive Schools across Europe” and the results of the MeNet project from 2009 about music education in the EU. It presents the most important conclusions of the scientific colloquium “Music, Brain Plasticity and Learning” from 2018 in Marseilles (France).

Key words: Visegrad Music Group, EAS - Society for Music Education in Schools, Visegrad Doctoral Conferences, MeNet Project, International Scientific Colloquium 2018.

NA ZHAO. Coloratura soprano and the specifics of coloratura technique

Abstract: The article, which is a part of an extensive dissertation thesis, addresses the issue of coloratura soprano, its characteristics, specifics of coloratura soprano technique, as well as the practice of melodic ornaments. In the evolutionary, stylistic, and interpretational line, the author describes several developmental phases, marginally touches the historical realia.

Key words: coloratura soprano, melodic ornaments, practice.

PAPEŽOVÁ ERLEBACHOVÁ, M. The history of teaching piano accompaniment

Abstract: The aim of this study is to show the significant historical didactic principals which influenced the contemporary teaching of piano accompaniment and are further developed and implemented in the current didactics in this field. They are mainly the works of C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, J. B. Cramer: *Instructions for the piano forte* and the big piano school C. Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*.

Key words: Piano accompaniment, teaching, C. P. E. Bach, J. B. Cramer, C. Czerny.

ANNEX OF SHEET MUSIC

RAKOVÁ, M., ŽÁČEK, J. – annex of the Tichá's article

METHODOLOGICAL THEMES AND INSPIRATION SOURCES TICHÁ, A. The way to improve the intonation purity of children's singing (Part 1)

Abstract: The article provides exemplary stimuli for the development of musical skills and singing skills from the earliest age, focusing on the issue of intonation. It also draws attention to the pitfalls and obstacles of this development.

Key words: intonation, development of musical skills, development of singing skills.

JUBILEES, NEWS, REVIEWS, PERMANENT COLUMNS

BĚLOHRADSKÁ, D. „Soul of Michigan Lake“ by Jindra Nečasová Nardelli

Abstract: The article deals with the circumstances that led the composer Jindra Nečasová Nardelli to write the composition *Spirit of Lake Michigan*. The description of the time and events was given to the author of this article in a personal interview with the composer. The article also contains characteristics of the composition with expert commentaries. It mentions all the concerts of this musical work, including a quotation from the review, written after its performance at the festival in the Dvořák Hall of the Rudolfinum.

Key words: Jindra Nečasová Nardelli – Czech woman composer, *Spirit of Lake Michigan*, wind symphony orchestra, West Coast of the USA.

GREGOR, V. Dvořák's adult Lipník

Abstract: The article deals with issue of special kind of chamber music - piano duo. It tells briefly about the history of the Schubert competition in Jeseník and the Dvořák concours for children as well. The author stresses the importance of chamber music for all musicians and especially for the young generation.

Key words: Dvořák's Lipník, piano duo, Schubert concours competition, chamber music, education.

PŘIBYLOVÁ, L. Melodrama to School – 1st year of the competition show in interpretation of melodrama

Abstract: The presented study informs about the performance, course and results of the first competition show in the interpretation of melodramas for pupils of elementary, secondary and music schools called “Melodramas to School”. The show was organized on March 20th, 2019 by the Department of Music, Faculty of Education, University of Jan Evangelista Purkyně in Ústí nad Labem, in cooperation with E. Randová's music school, W. Churchill street, Ústí nad Labem.

Key words: melodrama, melodramas to school, competition show.

BĚLOHLÁVKOVÁ, P. Prestigious award of music teachers

Abstract: The article presents two holders of Medal of the Ministry of Education, Youth and Sports for many years of excellent pedagogical activity in 2019.

Key words: Medal of the Ministry of Education, Youth and Sports for many years of excellent pedagogical activity, Jarmila Vaclachová, Taťána Vejvodová.

GAŠPAROVÁ, V. 28th International Guitar Festival and Courses Brno'19 August 4th–10th, 2019

Abstract: The International Guitar Festival Brno is one of the most important guitar festivals in Europe, where the best and the most famous guitarists perform every year. This year, many significant guitarists, such as Sergio and Odair Assads, Paul Galbraith, Philippe Villa, Anastasia Maximkina, Marco Battaglia, Pedro Navarro and others, gave their concerts and masterclasses. From August 4th–10th 2019, 120 guitarists from 17 countries took part in the international guitar courses, attended rehearsals of the guitar orchestra, lectures and afternoon concerts. On August 6th and 7th, guitarists participated at the International guitar competition called GUITARTALENT'19 which was composed of two categories: GUITARTALENT Junior and BRNO – TOKYO. This year was competition organised for the fourth time in collaboration with Tokyo Bach Competition. The first prize – winner from the category BRNO – TOKYO will take part in a finale row of Bach Guitar Competition in Tokyo (Japan) in April 2020. **Key words:** Guitar festival Brno, Flamenco Brno, Guitar masterclasses, Eight-string-guitar, GUITARTALENT, Assad Brothers, Duo Cantiga, Pedro Navarro TRIO, Czech Guitar Society, SNIP.

VÁŇOVÁ, H. The beginnings of piano playing for future and current teachers

Abstract: The article is a presentation of practical publication *Introduction to Piano Playing for students of the Teaching for Primary School* by Petra Bělohlávková, published in 2019 by the Faculty of Education, Charles University in Prague.

Key words: music pedagogy, piano playing methods, piano skills, harmony, folk song, accompaniment stylization, playing of listening compositions, chromatic transposition of voice training.

PECHÁČEK, S. History of Music – The Mannheim School

Abstract: The text deals with the importance of the Mannheim School in the transition of European music from Baroque to Classicism, focusing mainly on the contribution of Stamic, Richter and others to the development of the symphony.

Key words: The Mannheim School, symphony, Stamitz.

GREGOR, V. Talent – from the cycle About music with a smile.

BĚLOHLÁVKOVÁ, P. From Music Anniversaries (October – December 2019)

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

Přínos Vladimíra Gregora (1916-1986) české hudební pedagogice 20. století

/Anotace/

Studie se zabývá osobností hudebního pedagoga a hudebního historika Vladimíra Gregora a jeho přínosu české hudební pedagogice 20. století. V první části studie se autoři věnují životním osudům Vladimíra Gregora, jeho studiu v Brně a Olomouci, dále vědecké a pedagogické činnosti Gregora na Pedagogickém institutu v Ostravě. Druhá část studie je věnována hudebněpedagogickým problémům, kterými se Vladimír Gregor zabýval, a dále reflexi vybraných hudebněpedagogických publikací. Hudebněvýchovná praxe a její hudebněpedagogická reflexe byly celoživotním zájmem docenta Vladimíra Gregora, kterému podřídil také publikační činnost. V závěrech studie autoři sumarizují fakta.

/Klíčová slova/

Vladimír Gregor, hudební pedagogika, hudební výchova, hudebněpedagogické studie, hudebněpedagogické publikace.

/Autoři/

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.

prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc., působí na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity a jako garant výzkumného Centra studií regionální hudební kultury (CSRHK). Odborně se zabývá dějinami hudby a hudební výchovy.

Život

V moravské Olomouci se 10. prosince 1916 v učitelské, hudbou žijící rodině narodil budoucí český hudební pedagog a hudební historik Vladimír Gregor.¹ Po studiu na učitelském ústavu a následném učitelském působení si doplnil vzdělání maturitou na gymnáziu. V roce 1939 začal studovat na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Po uzavření českých vysokých škol učil během 2. světové války na olomouckých základních školách a současně se podrobil státní zkoušce z hudebních disciplín na brněnské konzervatoři. V roce 1947 dosáhl – po dokončení vysokoškolského studia na brněnské a olomoucké univerzitě – na druhé jmenované střední školské aprobace pro češtinu a hudební výchovu. O tři roky později (tj. 1950) se stal na brněnské univerzitě doktorem filozofie.²

V období 1949–1959 pracoval jako asistent a odborný asistent katedry hudební vědy a výchovy olomoucké Univerzity Palackého (případně Vysoké školy pedagogické). V posledně jmenovaném roce se stal pedagogem a vedoucím katedry hudební výchovy

¹ Viz biogram Lud'ka Zenkla v 6. sešitě *Biografického slovníku Slezska a severní Moravy* (editorů Milana Myšky a Lumíra Dokoupila). Ostrava: Ostravská univerzita, 1996, s. 38–40. ISBN 80-7042-447-8.

² GREGOR, Vladimír. *Ludvík z Ditrichu, autor písně Moravo, Moravo*. Brno, 1949. Disertační práce.

tehdy vzniklého Pedagogického institutu v Ostravě.³ Ostravské pracoviště svědomitou prací začlenil mezi nejlepší republikové instituce svého druhu: přivedl na katedru spolupracovníky, kteří napomáhali vytvoření tvořivého pracovního prostředí,⁴ připravil vědecké konference na aktuální hudebněvýchovná témata,⁵ svou publikační činností napomáhal rozvoji vědecké reflexe našeho oboru.⁶ Na počátku 60. let se stal docentem a kandidátem historických věd, čímž dodával vážnosti ostravské katedře i v tomto směru. Jeho další lidské osudy i odborný profil neblaze poznamenalo období počátku 70. let minulého století. Tehdy nebylo doc. Gregorovi z politických důvodů umožněno získat ani vědecký doktorát (DrSc.), ani vysokoškolskou profesuru, jejichž zisk jeho pedagogická i muzikologická činnost jednoznačně umožňovala.

V roce 1974 se vzdal ze zdravotních důvodů vedení katedry, na které – po odchodu do důchodu v roce 1982 – externě působil v období 1982–1985. Zhoršující se zdraví doc. Gregorovi nebránilo ve stálé rozsáhlé publikační činnosti. V pedagogické práci se věnoval přednáškám z dějin evropské a české hudby a z hudební estetiky. Velmi intenzivně se také podílel na školitelské činnosti v oboru *Teorie vyučování hudební výchově*.⁷ Plodný život – v závěru ztěžovaný vážnou nemocí – ukončila smrt 5. února 1986.

³ Od roku 1964 samostatně Pedagogické fakulty, dnes součásti Ostravské univerzity.

⁴ Byli to především hudební pedagog a skladatel prof. Josef Schreiber, sbormistr doc. Antonín Tučapský, pozdější prof. Lumír Pivovarský ad.

⁵ Např. konferenci o problémech hudebního vzdělávání učňů apod.

⁶ Důležitým počinem se stala publikace GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tibor. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973; 2. vydání Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-131-X.

⁷ Jeho aspiranti se rekrutovali z pedagogů ostravské katedry. Záslužnou práci odvedl také při vedení svých slovenských aspirantů (zvl. Tibora Sedlického, Alexandra Melichera).

Hudebněpedagogické problémy a reflexe vybraných hudebněpedagogických publikací

Hudebněpedagogickými problémy se Vladimír Gregor zabýval celoživotně. Nezapomínal na problémy, které přinášela každodenní školská praxe. Na jejich řešení kladl naopak od začátku své učitelské kariéry značný důraz. Při uplatňování své kariéry na vysoké škole řešil především obsah a formu prezentace předmětů, kterým vyučoval. Výsledky uplatňování těchto předmětů najdeme především v jeho skriptech,⁸ případně v dalších titulech jeho hudebněpedagogicky orientované publikační činnosti.⁹

Svou výuku založil na uplatňování aktivity všech posluchačů. V jeho hodinách se pravidelně střídali posluchači, kteří spoluvytvářeli (připravenými dílčími vstupy) výuku, aktivnímu zapamatování hudební (především rytmicko-melodické) podoby ve výuce uplatňovaných skladeb napomáhaly ve skriptech uváděné seminární úkoly.¹⁰ V průběhu výuky získávali posluchači solidní přehled o periodizaci vývoje evropské i české a slovenské hudby, o podobách hudebněvýrazových prostředků v jednotlivých etapách tohoto vývoje¹¹ a konečně také o vnímání hudební

⁸ Jde o *Dějiny hudby* (Ostrava: Pedagogická fakulta, 1971, 21977), *Dějiny české a slovenské hudby* (Ostrava: Pedagogická fakulta, 1972) a také o Úvod do estetiky (tamtéž, 1986).

⁹ V 70. a 80. letech minulého století si např. všímal možností uplatnění Kodályho metody v československé hudebněvýchovné praxi, přínosu Františka Bakule naší hudební výchově atd. Viz ZENKL, Luděk a MALURA, Miroslav. Bibliografie prací Doc. PhDr. Vladimíra Gregora, CSc. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty Ostravské univerzity, řada U-3*, Ostrava: Pedagogická fakulta, 1999, s. 87–98. ISBN 80-7042-152-5.

¹⁰ Často požadující – v intencích Gregorova univerzitního učitele dějin hudby prof. Bohumíra Štědrého – nejen jazykovou prezentaci, ale také zpěv, nástrojovou hudbu.

¹¹ Tj. poznávali nejdůležitější kvality klasičistních, romantických i moderních melodických, harmonických, rytmických atd. principů a kvalit.

kompozice jako logického celku.¹² V obdobném pojetí následně požadoval prezentaci znalostí a potřebných dovedností také při dílčích i státních zkouškách, uvedeným pojetím získával přehled o znalostech potřebných pro následnou pedagogickou praxi.

V tomto duchu orientoval také svou hudebněpedagogickou publikační činnost. Zajímal se

- o historické problémy vývoje naší hudební výchovy,¹³
- o působení významných osobností hudební pedagogiky regionální (v olomouckém i ostravském regionu) i v širším kontextu,
- velmi podnětně o přínos určujících osobností vývoje hudební výchovy ve 20. století (zvl. o přínos Zoltána Kodályho a Carla Orffa).

Originálně také domýšlel některé možné budoucí trendy vývoje hudební výchovy i její teoretické reflexe.

Historické problémy hudební výchovy dokázal nahlížet z nečekaných úhlů pohledů.¹⁴ Už v počátcích svého vědeckého rozvoje (v 50. a na počátku 60. let) se záslužně zabýval osobností olomouckého hudebního pedagoga Františka Waice (1866-1939).¹⁵ Velký význam mělo Gregorovo seznámení hudebněvýchovné veřejnosti se Schulwerkem Carla Orffa.¹⁶ Stejně záslužné bylo také poznávání možností

¹² Tj. poznávali podstatu určujících forem vývoje evropské hudby (např. sonátové formy, nejdůležitějších komorních, symfonických, operních forem atd.).

¹³ Výsledky svých výzkumů zhodnotil (spolu s Tiborem Sedlickým) v *Dějínách hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku* (viz poznámka č. 6).

¹⁴ Viz např. studie O autorství Komenského Ukolébavky. In: *Acta Comeniana* 24, 1970, s. 26–91 nebo O první českou Muziku. *Opus musicum* 1, 1969, č. 5–6, s. 135–138.

¹⁵ Poznatky o působení Františka Waice shrnul ve studii Kapitola z bojů za hudební výchovu (hudební pedagog František Waic). In: *Sborník prací Pedagogického institutu v Ostravě, řada Jazyk-Literatura-Umění* 6. Ostrava: Pedagogický institut, 1962, s. 53–71.

¹⁶ Již v roce 1963 publikoval časopiseckou stat' Orffův Schulwerk z našeho hlediska v *Estetické výchově*, 1963, č. 7, příloha s. 15–16.

hudebněvýchovného systému Zoltána Kodályho a jeho uplatnění v naší hudební výchově.¹⁷

Mezi čtrnácti Gregorovými knižními tituly¹⁸ najdeme – prací hudebněhistorických s regionální a nadregionální tematikou – závažné monografie s tématy z historie naší hudební výchovy a z historie dětem určené hudby. Posledně jmenovaným tématem se autor zabýval na přelomu 50. a 60. let minulého století a v první polovině 60. let.¹⁹ V 70. letech a na počátku 80. let publikoval své nejzávažnější monografické práce z oblasti hudební pedagogiky.

První z nich – dvakrát vydané Gregorovy a Sedlického *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*²⁰ – byly výsledkem Gregorovy respektované činnosti ve Společnosti pro hudební výchovu, v její celostátní komisi pro dějiny hudební výchovy. Autoři si byli při zpracování definitivní podoby monografie vědomi dosavadní neexistence souborného zpracování dějin české (a zvláště) slovenské hudební výchovy,²¹ chtěli proto jejich dějiny vyčlenit z hudební historiografie.²² Nešlo jim ovšem pouze o vyčleňování hudebněpedagogických faktů z dějin české a slovenské hudby,

¹⁷ Českou adaptací Kodályho metody se zabýval v letech 1969–1975 výzkum garantovaný katedrou hudební výchovy Pedagogické fakulty v Ostravě. Viz GREGOR, Vladimír, PETRÁŠ, Miroslav a SLOŽIL, Alois. Československá adaptace Kodályho hudební metody v teorii a praxi. In: *Československo-maďarské vztahy v hudbě. Sborník materiálů z muzikologické konference Janáčkiana 1981*. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1982, s. 156–164.

¹⁸ Z nich třináct vyšlo za autorova života. Poslední knižní publikace – *Hudební místopis Severomoravského kraje* – byla v ostravském nakladatelství Profil vydána v roce 1987.

¹⁹ Byly to monografie Česká dětská píseň umělá, Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1959 a Česká a slovenská hudebně dramatická tvorba pro děti, Ostrava: Pedagogická fakulta, 1966.

²⁰ Viz pozn. č. 6 a 13.

²¹ GREGOR, Vladimír a Sedlický, Tibor. Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku. Praha: Supraphon, 1973; 2. vydání Praha: Supraphon, 1990, s. 5. ISBN 80-7058-131-X.

²² Ibid.

ale o samostatný přístup k hudebněvýchovné problematice v kontextu s celkovým vývojem hudební kultury.²³ Byli si vědomi, že vydávaná monografie není prací úplnou, jejich spis však velmi vhodně vyřešil nedobrou dosavadní situaci, projevující se malým zájmem o dějiny hudební výchovy na Slovensku věnováním rozsáhlejších partií ve druhé části publikace.²⁴

Jednotlivé kapitoly si v dostatečné míře všímají důležitých momentů rozvoje hudební výchovy v jednotlivých historických etapách – např. významu Jana Blahoslava a jeho Musiky pro bratrský zpěv v 16. století, místa hudebněpedagogického odkazu Jakuba Jana Ryby v českém školním zpěvu 18. a 19. století, působení pražské konzervatoře na rozvoj české instrumentální hudby 19. století atd. V obdobném duchu se Tibor Sedlický zaměřuje na uzlové body rozvoje slovenské hudební výchovy, jejichž četnost narůstá po vzniku slovenského národního obrození v 19. století. Autorům se podařilo postihnout společné i rozdílné rysy hudebněvýchovného vývoje dvou velmi blízkých hudebních kultur i výrazné zkvalitňování jeho podob ve 2. polovině 20. století.

V Závěrech publikace (na s. 249–255) je ve stručnosti shrnut vývoj české hudební výchovy do dnešních dnů, slovenský Dodatok (s. 256–259) zachycuje obdobným způsobem vývoj na Slovensku. Vhodným doplněním monografie jsou také Tabulky (na s. 260–264), přinášející přehled vývoje českých i slovenských hudebních osnov, počtu hodin hudební výchovy a škol vzdělávajících učitele našeho předmětu.

Gregorovu nejzávažnější hudebněpedagogickou monografií vydalo pražské Státní pedagogické nakladatelství v roce 1974. Byla to Československá Společnost pro hudební výchovu (1934–1938) a *mezinárodní dosah její činnosti*.²⁵ Tento v řadě ohledů průlom

²³ Ibid.

²⁴ O tom na s. 6–7 uvedené monografie.

²⁵ GREGOR, Vladimír. *Československá společnost pro hudební výchovu 1934–1938*

do poznávání dějin naší hudební výchovy chystal autor monografii jako svou práci pro vlastní – bohužel neuskutečněný – vědecký doktorát. I proto dílo přináší rozsáhlý dokumentační materiál (na s. 77–103) a čtyři resumé,²⁶ která dotváří vyváženou, informacemi bohatou monografii. Je s podivem, že tento velice důležitý přínos české hudební pedagogiky hudební pedagogice evropské i světové se nedostal do středu autorské pozornosti daleko dříve.²⁷ O to větší Gregorovou zásluhou bylo, že jeho monografie přinesla málo známé i neznámé materiály v takovém rozsahu a celistvosti. Společnost pro hudební výchovu totiž byla – přes své krátké trvání, způsobené proměnou mezinárodní situace na konci 30. let minulého století – institucí značného významu a svědectvím jejího velikého přínosu světové hudební výchově je fakt, že může být v mnoha ohledech inspirací existence dnešní Mezinárodní společnosti pro hudební výchovu (ISME).

Už skutečnost, že dokázala ve svých řadách sdružovat prakticky celou československou odbornou společnost,²⁸ byla věcí mimořádnou. Navíc společnost – přes některé výhrady ze strany německých hudebních kruhů a pražské konzervatoře (!)²⁹ a především pro krátkost působení – dokázala v řadě ohledů být inspirací do dnešních dnů. Především v oblasti mezinárodní spolupráce Společnosti s hudebněvýchovnými zahraničními institucemi

a *mezinárodní dosah její činnosti*. Spis č. 29. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974.

²⁶ V ruštině, němčině, angličtině a francouzštině.

²⁷ Dosavadní, nijak rozsáhlou literaturu k tématu najdeme v Úvodu na s. 3.

²⁸ V řadách Společnosti se setkávali odborníci názorově si velmi vzdálení – prof. V. Helfert, prof. V. Talich, prof. Z. Nejedlý ad. Významnou roli při vzniku i následné existenci Společnosti sehrál později ministr prof. K. Krofta. O Kroftovi více na s. 16 monografie.

²⁹ Konzervatoř se obávala omezení pravomoci svého A. Cmíralem vedeného Hudebněpedagogického oddělení při přípravě především středoškolských učitelů hudební výchovy.

vykazoval velmi významnou činnost Leo Kestenberga (1882–1962), rodák ze slovenského Ružomberka, tvůrce hudebněvýchovného systému v meziválečném Německu, který – po emigraci z nacistického Německa – pokračoval ve své činnosti i v Československu. Stal se důležitou osobností především při pořádání 1. mezinárodního hudebněvýchovného kongresu v Praze (1936) i 2. mezinárodního kongresu, věnovaného *lidové písni a její výchovné ceně*,³⁰ který se uskutečnil na Slovensku v roce 1938. Svou činnost Společnost pro hudební výchovu ukončila po mnichovských událostech na podzim roku 1938.

V roce 1982 byla vydána poslední Gregorova hudebněpedagogická monografie, totiž *František Bakule a jeho dětský pěvecký sbor*.³¹ Autor se tentokrát záslužně zaměřil na osobnost, uměleckou a hudebněvýchovnou činnost jednoho z nejvýznamnějších zastánců moderních tendencí v české hudební pedagogice 1. poloviny 20. století, jehož přínos byl oceňován nejen v domácími prostředí. Bakule svým zájmem o etické a estetické problémy výchovy a vzdělávání mladé populace, celoživotním zájmem o hudební výchovu postižených dětí a jejich začlenění do systému pracovní výchovy a v neposlední řadě svou sbormistrovskou činností³² vykonal těžko docenitelnou práci, jejíž přínos plně docenila teprve pozdější doba. Byl skutečně komplexní osobností svým zájmem o málo řešené společenské problémy, snahou vychovávat svěřovanou mu mládež k životu naplňovanému vhodně volenou prací za aktivního využití hudby.

Bakulův dětský sbor, obdivovaní Bakulovi zpěváci, proslul dokonalým prožitkem zpívaných sborových skladeb,

³⁰ GREGOR, Vladimír. *Československá společnost pro hudební výchovu 1934–1938 a mezinárodní dosah její činnosti*. Spis Pedagogické fakulty č. 29. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974, s. 61.

³¹ GREGOR, Vladimír. *František Bakule a jeho dětský pěvecký sbor*. Spis Pedagogické fakulty č. 47. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1982.

³² V jeho pěveckém sboru, v Bakulových zpěvácích, se uplatňovaly i postižené děti.

vhodně využívajících – odborníky někdy kritizovaných – úprav, sloužících k vyjádření adekvátního prožitku zpívaného textu (spolu s pohybem, gestikulací). Sugestivně působící interprety tohoto dětského sboru obdivovali na uměleckých zájezdech i posluchači v zahraničí. Gregor zpracováním tematiky dotýkající se života a díla osobnosti, jejíž odkaz plně doceňuje až současnost,³³ přispěl k dnešním snahám o řešení otázek léčebné hudební výchovy, přispěl k využití zásad terapeutických možností hudby ke zkvalitňování života postižených dětí.

Závěr

Hudebněvýchovná praxe a její hudebněpedagogická reflexe byly celoživotním zájmem docenta Vladimíra Gregora. Každodenní prací usilující o tu nejvyšší hudebněvýchovnou kvalifikaci zpočátku na všech typech základních a středních škol získal nakonec téměř nejvyšší vysokoškolskou kvalifikaci – nebýt přitom „chlada mocných“ (řečeno slovy Vítězslava Nováka),³⁴ jistě by dosáhl nejvyšší kvalifikace.

Uvedenému zájmu plně podřídil svou hudebněpedagogickou publikační činnost. Po počáteční etapě, kdy se věnoval problémům, které registroval v olomouckém regionu, rozvinul svůj odborný zájem v oblasti zdánlivě olomouckému akademickému prostředí vzdálené. Plně se soustředil na hudebněvýchovné problémy ostravského regionu a postupně se upínal i k širší problematice. Záslužně se též zabýval otázkami poslání našich dětských písní, majících své počátky už ve skladatelské tvorbě podstatně starší,³⁵ dokázal se navíc plně přizpůsobit požadavkům vyžadujícím neodkladná řešení

³³ Především po roce 1948 byl Bakulův odkaz často zamlčován.

³⁴ LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964 (kapitola Znovu do boje), s. 243–281 (zde na s. 246).

³⁵ Vzpomeňme na tvorbu J. J. Ryby, J. N. Filčíka, J. Maláta, K. Bendla, Z. Fibicha.

i v moravsko-slezském regionu. Tehdy – od 2. poloviny 60. let – začínají dozrávat Gregorovy koncepce, přinášející nové pohledy na vývoj naší hudebněvýchovné praxe a vrcholící v dalším desetiletí. Jeho a Sedlického *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku* jsou koncipovány jako přehledné, ale kvalifikované svědectví o neutuchajícím zájmu skladatelů, interpretů, a především hudebních pedagogů o nejkvalitnější školní a mimoškolní přípravu dětí a mládeže pro hudbou naplněný život. Gregorův spis Československá Společnost pro hudební výchovu (1934–1938) a mezinárodní dosah její činnosti představuje vysoce kvalitní monografii hudebněpedagogické orientace, jejíž kvality bylo možno v dalších letech jen obtížně dosáhnout. Dílem posledních let autorova života, tématem Gregorovi velmi blízkým, je spis *František Bakule a jeho dětský sbor*, zachycující celoživotní Bakulovu snahu o ústrojné propojování vzdělávání (a tedy také hudební výchovy) a pracovní výchovy. Navýsost humánní je též Bakulova snaha o začlenění postižených do důstojného života včetně jejich uplatnění v oblasti hudební interpretace.

Gregorova publikační činnost se ovšem neomezovala jen na výše uváděné tituly.³⁶ Byla podstatně širší a rozsáhlejší. Autorova schopnost (vlastně potřeba) vyjadřovat se ke každodenním požadavkům hudebního dění³⁷ se projevila i v orientaci jeho celkové koncepce publikační činnosti.

Po zvážení všech výše uváděných skutečností lze v závěru konstatovat jednoznačně kladné působení docenta Gregora v naší hudební pedagogice 2. poloviny 20. století. Zapálený hudební pedagog, hudební historik, hudební kritik a popularizátor konal

³⁶ Připomínáme např. studie Zdeněk Nejedlý a hudební výchova I–III publikované ve *Sbornících prací Pedagogické fakulty* v Ostravě, řady Jazyk–Literatura–Umění, řada D, které objektivně řeší celoživotní pozici Nejedlého v našem hudebněvýchovném dění.

³⁷ Gregor totiž rozvíjel pozoruhodnou hudebněkritickou činnost v denním tisku, v Hudebních rozhledech, Opusu musicum ad.

v celém svém životě altruistickou práci pro její dobro. Gregorovi přitom nikdy nešlo jen o dobro jemu současné doby, obdobně zaujatou činnost vykazoval také při vedení svěřených mladých (dnes řečeno) doktorandů, budoucích odborníků naší profese. V souhlase s časovými požadavky a potřebami hledal a nacházel témata, jejichž řešení vnímal jako možnost kvalitativního posunu v názorech na důležité otázky naší (československé) hudební výchovy a hudební pedagogiky. Nevyhýbal se však ani řešení otázek širší povahy – záslužně postřehl význam Společnosti pro hudební výchovu v doslova světovém kontextu, obdobně ocenil přínosnost Bakulova přístupu k potřebám postižené mládeže, k jejímu (nejen) hudebnímu vzdělávání. Docent Vladimír Gregor byl nepochybně přínosnou a významnou osobností hudebněvýchovného a hudebněpedagogického dění své doby a jeho význam si právem připomínáme i dnes.

- GREGOR, Vladimír. *Opus musicum* 1, 1969, č. 5–6, s. 135–138.
- GREGOR, Vladimír. Orffův Schulwerk z našeho hlediska. *Estetická výchova*, 1963, č. 7, příloha s. 15–16.
- GREGOR, Vladimír. Úvod do estetiky. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1986.
- GREGOR, Vladimír. *Ludvík z Ditrichu, autor písně Moravo, Moravo*. Brno, 1949. Disertační práce.

Prameny a literatura

GREGOR, Vladimír. Česká a slovenská hudebně dramatická tvorba pro děti. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1966.

GREGOR, Vladimír. *Československá společnost pro hudební výchovu 1934–1938 a mezinárodní dosah její činnosti*. Spis Pedagogické fakulty č. 29. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974.

GREGOR, Vladimír. Česká dětská píseň umělá. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1959.

GREGOR, Vladimír. *Dějiny české a slovenské hudby*. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1972.

GREGOR, Vladimír. *Dějiny hudby*. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1971, 2. vydání, 1977.

GREGOR, Vladimír. *František Bakule a jeho dětský pěvecký sbor*. Spis Pedagogické fakulty č. 47. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1982.

GREGOR, Vladimír. *Hudební místopis Severomoravského kraje*. Ostrava: Profil, 1987.

GREGOR, Vladimír. Kapitola z bojů za hudební výchovu (hudební pedagog František Waic). In: *Sborník prací Pedagogického institutu v Ostravě*, řada Jazyk-Literatura-Umění 6. Ostrava: Pedagogický institut, 1962, s. 53–71.

GREGOR, Vladimír. O autorství Komenského Ukolébavky. In: *Acta Comeniana* 24, 1970, s. 26–91.

GREGOR, Vladimír. O první českou Muziku. *Opus musicum* 1, 1969, č. 5–6, s. 135–138.

GREGOR, Vladimír. Orffův Schulwerk z našeho hlediska. *Estetická výchova*, 1963, č. 7, příloha s. 15–16.

GREGOR, Vladimír. Úvod do estetiky. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1986.

GREGOR, Vladimír. *Ludvík z Ditrichu, autor písně Moravo, Moravo*. Brno, 1949. Disertační práce.

GREGOR, Vladimír. Zdeněk Nejedlý a hudební výchova I. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty v Ostravě*, řada D-15 Jazyk-Literatura-Umění. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979, s. 73–91.

GREGOR, Vladimír. Zdeněk Nejedlý a hudební výchova II. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty v Ostravě*, řada D-16 Jazyk-Literatura-Umění. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980, s. 83–109.

GREGOR, Vladimír. Zdeněk Nejedlý a hudební výchova III. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty v Ostravě*, řada D-18 Jazyk-Literatura-Umění. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982, s. 123–146.

GREGOR, Vladimír, PETRÁŠ, Miroslav a SLOŽIL, Alois. Československá adaptace Kodályho hudební metody v teorii a praxi. In: *Československo-maďarské vztahy v hudbě. Sborník materiálů z muzikologické konference Janáčkiana 1981*. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1982, s. 156–164.

GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tíbor. Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku. Praha: Supraphon, 1973; 2. vydání Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-131-X.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Biografický slovník Slezska a severní Moravy*, 6. sešit (ed. Milan Myška a Lumír Dokoupil). Ostrava: Ostravská univerzita, 1996. ISBN 80-7042-447-8.

LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964.

ZENKL, Luděk a MALURA, Miroslav. Bibliografie prací Doc. PhDr. Vladimíra Gregora, CSc. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty Ostravské univerzity*, řada U-3, Ostrava: Pedagogická fakulta, 1999, s. 87–98. ISBN 80-7042-152-5.

Jan Tůma

Učitel a žák

/Anotace/

Článek se zabývá otázkou, jakou roli v budoucím profesním životě hraje učitel. Seznamuje s osobnostmi Antonína Dvořáka – Antonína Liehmanna a Josefa Lva – Josefa Tomanu ve vztahu žák–učitel. Na těchto příkladech dokládá význam učitele v životě žáka, a to jistě nejen v uměleckých oborech. Každý učitel by měl od počátku vzdělávání aktivně hledat a rozvíjet nadání svých žáků v oborech, na které se specializuje. Na příkladech z hudební historie vidíme, že tomu dříve tak bylo. Článek také připomíná významné hudební osobnosti regionální i národní, aby neupadly v zapomnění a nebyly zcela zastíněny pouze velikány.

/Klíčová slova/

učitel, žák, Antonín Liehmann, Antonín Dvořák, Josef Toman, Josef Lev.

/Autor/

Mgr. Bc. Jan Tůma 15 let působí v Základní škole ve Zlonicích, kde je od roku 2013 ředitelem. Zároveň je vedoucím Památníku Antonína Dvořáka, kde se zabývá bohatou hudební historií regionu a její popularizací mezi odbornou, ale i laickou veřejností.

Jak velkou roli v životě žáka a jeho budoucím směřování hraje učitel? To je otázka, na níž není jednoznačná odpověď, ale domnívám se, že nelze zpochybnit, že se jedná o roli klíčovou. V hudební historii se najde mnoho příkladů, kde díky učiteli žák sešel z naplánované životní cesty a vydal se po jiné, té hudební. Ve Zlonicích, malém městečku na severním okraji kladenského okresu, najdeme hned několik příkladů. A jedná se o osobnosti nejen národního, ale též světového významu. Tím nejvýraznějším příkladem nemůže být nikdo jiný než Antonín Dvořák – žák a Antonín Liehmann – učitel. Představovat velikána české hudby je zbytečné. Jeho vrcholné skladatelské období zná široká veřejnost, stejně jako jeho skladby. Cílem mého příspěvku není představit Antonína Dvořáka jako světového hudebního skladatele, ale jako žáka, a také učitele Antonína Liehmanna. Dalším příkladem učitelského vlivu na žáka je Josef Toman – učitel a Josef Lev – žák. Josef Lev je v dnešním hudebním světě bohužel opomíjenou osobností, ale ve smetanovské éře patřil mezi nejvýraznější pěvecké osobnosti. Sám Bedřich Smetana mu vyjádřil uznání v době své úplné hluchoty v dopise z Jabkenic z roku 1881 v němž děkuje za gratulaci k jmeninám a dodává: „Jak šťasten bych byl, kdyby jen jednou (podtrženo Smetanou) moje srdce se mohlo chvěti v kouzlu Vašeho krásného a mistrovského zpěvu.“¹ Je povinností připomínat si tyto hudební osobnosti, aby nezmizely z paměti národa,

¹ Česká revue: měsíčník národní strany svobodomyšlné věnovaný veřejným otázkám. Praha: Národní strana svobodomyšlná, 1921. s. 1318

stejně jako jejich učitele, kterým vděčíme za to, že nenechali talent zahálet.

Antonín Liehmann a Antonín Dvořák

Tvrzení *nebýt Liehmanna, nebylo by ani Dvořáka*, se může zdát příliš nadnesené. Přesto bych rád dokázal, že na něm je přece jen trocha pravdy. Antonín Dvořák přišel do Zlonic, když mu bylo 12 let, tedy v roce 1853. V té době zde v roli varhaníka a učitele působil Antonín Liehmann. K osudovému setkání učitele a žáka došlo v nepovinné pokračovací třídě německé národní školy, která ve Zlonicích byla. Antonín Dvořák sem přišel, aby studoval němčinu, tolik potřebnou pro lepší život v tehdejší společnosti. Jeho otec František si uvědomoval, že pokud má být syn úspěšným hospodským



Budova bývalé školy, ve které působil Antonín Liehmann i Josef Toman. Zde získali své hudební základy Antonín Dvořák i Josef Lev a mnoho dalších. V pozadí je vidět kostel Nanebevzetí Panny Marie, ve kterém 47 let působil Liehmann jako varhaník a kde se začal učit hře na varhany jeho nejslavnější žák.



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF



Obývací pokoj varhaníkovny s rodinnou fotogalerií Liehmannů a dalšími exponáty z osobního majetku potomků rodu.

a řezníkem, bez němčiny se neobejde. Využil tedy příbuzných, bratra své ženy Antonína Zdeňka a poslal syna do Zlonic studovat němčinu.

Pan učitel Liehmann pocházel z Tubože a němčinu ovládal, proto učil právě v této nepovinné třídě, kde zpozoroval Dvořákův hudební talent. Více než němčině ho začal učit hudbě. Již jako malý chlapec chodil Dvořák na hodiny houslí k panu učiteli Josefu Spitzovi v rodné Nelahozevsi. To se Liehmannovi hodilo, jelikož v době příchodu Dvořáka do Zlonic chyběl v jeho kapele violista, a proto ho začal přeučit na violu. Velmi brzy tedy zaujal místo v kapele, která doprovázela nejružnější společenské akce v okolí. Dalším hudebním nástrojem, do jehož tajů Liehmann Dvořáka zasvětil, byly varhany. Kdybychom měli rozhodnout, zda byl Liehmann lepší učitel či varhaník, z dochovaných materiálů a osobních dopisů musíme přiznat, že varhaník. Pravidelné nedělní mše doprovázené jeho hrou sledoval Dvořák od svého příchodu do Zlonic. Asledoval

je z blízké vzdálenosti, jelikož díky hudebnímu talentu bral Liehmann svého žáka až na kůr, kde hoch šlapal měchy a sledoval svého učitele při hře. Zřejmě nebylo těžké odhalit chlapcovu zvědavost a stačilo ji podpořit. To byl také důvod, proč Liehmann začal učit Dvořáka hře na tento mistrovský nástroj.

Po čase přišla do Zlonic celá rodina Dvořáková, jelikož v Nelahozevsi otec František zkrachoval. Díky dobremu postavení Antonína Zdeňka, byla Františku Dvořákovi dána do pronájmu takzvaná Velká hospoda, ve které našel svůj nový domov i Antonín Dvořák. Zde se také začal učit řezníkem. Již v té době přišel pan učitel Liehmann za otcem Františkem, aby pustil syna do Prahy studovat varhanickou školu. Uvědomoval si potřebu systematického hudebního vzdělání, které sám neměl. Dá se říci, že byl naprostým samoukem vedeným pouze příbuznými. I jako učitel měl pouze šestinedělní učitelský kurz, který mu tehdy k výkonu povolání stačil. Ovšem u otce

narazil na odpor. „Řemeslo má zlaté dno, syn se musí vyučit.“² To byla jeho slova, a proto Antonín Dvořák zůstal ve Zlonicích i nadále. Ovšem v hudbě nezaháležel. Dále se vzdělával u Antonína Liehmannova. Ve varhaníkovně³ byl pravidelným návštěvníkem. Zde se nacházela třída, ve které pan učitel učil hře na nástroje, zpěvu, ale také zde probíhaly zkoušky kapely či příprava doprovodu nedělních mší. Do varhaníkovny jej nevedla pouze touha po hudbě, ale také jeho první láska, dcera pana učitele Liehmannova, Teresie. O důkazu blízké náklonosti hovoří dárek a gratulace, kterou Dvořák zaslal Terince v roce 1858 z Prahy.⁴ Mnohé napadne

² Tato slova jsou často vkládána do úst otci Františkovi Dvořákovi, ale jasný důkaz o věrohodnosti tvrzení dosud chybí.

³ Služební dům pro varhaníka postavený farností Zlonice v roce 1759. Stavba je dokladem nejen finanční nezávislosti farnosti, ale také výjimečného postavení varhaníka na malém městě, kde se hudbě a kultuře vůbec dařilo a byla podporována i ze strany vrchnosti.

⁴ Originály jsou uloženy v expozici Památníku Antonína Dvořáka ve Zlonicích. Jde o dar

otázka, jak to bylo s láskou těchto mladých lidí dál. Bohužel to nebyl žádný romantický příběh se šťastným koncem. Otec Antonín Liehmann našel své dceři zaopatřeného ženicha z vyšší společenské vrstvy, jelikož chtěl pro svou dceru finanční zajištění a lepší život. Šlo o Gabriela Czapka, správce panství z nedalekých Otrub. Jako učitel se Liehmann potýkal s finančními problémy a hudba v té době také nezajišťovala dobré existenční zaopatření. Dvořáka měl sice rád, o čemž svědčí časté opakované návštěvy Dvořáka ve Zlonicích již v době jeho slávy, ale pro svou dceru chtěl více. Vraťme se ovšem k Dvořákovi a jeho hudebnímu vzdělávání ve Zlonicích. Pan učitel nezůstal pouze u hry na hudební nástroje, ale zasvětil svého žáka do tajů skladby. První skladby, které kdy Dvořák složil, byly zkomponovány ve Zlonicích pod vedením Antonína Liehmannova. Šlo o drobné skladby v podobě valčíku, polky a podobných. Polka Pomněnka je skladbou číslo jedna. Ve Zlonicích ji nazývají polka od dvou skladatelů, jelikož jsou tam podepsáni oba, Dvořák i Liehmann. V rámci učňovských let odešel Dvořák na výměnný pobyt do České Kamenice.⁵ Zde se měl zdokonalit v němčině i řemesle. Tím završil svá léta strávená ve Zlonicích. Po vyučení⁶, na přímělu nejen pana učitele, ale též Antonína Zdeňka, směl mladý Antonín Dvořák odejít studovat varhanickou školu v Praze. Liehmannovi tedy bezesporu nelze upřít jeho podíl na hudební a skladatelské dráze Antonína Dvořáka, který si Zlonic vážil a jako

vnučky Terezie Liehmannové, která je uchovávala po celý život.

⁵ Stejně jako Zlonice byla Česká Kamenice majetkem knížecí větve rodu Kinských, která se neúspěšně domáhala navrácení majetku.

⁶ Výuční list, který má být důkazem završení jeho řeznického učení, je dle hudebních odborníků falzifikát a dlouho se o něm vedly spory. Dodnes není známo, kde se vzal. S největší pravděpodobností vznikl až po smrti Antonína Dvořáka v době, kde dělnický původ světoznámého skladatele z Čech, mohl být vhodným nástrojem propagandy.

odkaz věnoval Zlonicím svou první symfonii c-moll později nazvanou samotným Dvořákem „Zlonické zvony“⁷, operu Jakobín⁸ a pomník⁹, který daroval svému učiteli. V roce 1879 Antonín Liehmann zemřel. Rok poté přijel Dvořák do Zlonic a uspořádal koncert, z jehož výtěžku zafinancoval pomník na hřbitově, který tam stojí dodnes. Mramorový kříž by si chudý kantor rozhodně nemohl dovolit. To je poslední poděkování žáka Antonína Dvořáka svému učiteli, který pro něj mnoho znamenal a mnoho udělal. A proto odvážné tvrzení, nebýt Liehmannova, nebylo by Dvořáka.

Hudební nadání učitele Liehmannova zdědil jeho syn Rudolf, který se odstěhoval do Litvy, založil kapelu, učil hudbě a dnes nese jeho jméno tamní umělecká škola. Ale hudební geny se projevily i u dalších potomků rodu. Mezi slavné patří Jiří Tichota¹⁰ či Kateřina Englichová¹¹. Potomci rodu se pravidelně scházejí na liehmannovských místech po celé České republice.

Na závěr k dvojici Dvořák–Liehmann z dopisu Františka Tomana z Turska, příbuzného řídicího učitele Josefa Tomana, profesoru J. M. Květovi ze dne 6. 12. 1951: „Co se týče skladatele Ant. Dvořáka, nevím, jestli je Vám známo, že týž často dlel v Tursku, kde jeho strýc, také řezník, měl hospodu a řeznictví. V hospodě té je veliký sál, kde měl Ant. Dvořák svůj první veřejný koncert, jak jsem se dověděl od ředitele škol v. v. Jos. Vidmana v Praze na Hanspaulce a který má program (nebo plakát) téhož koncertu. Vstupné bylo na tehdejší dobu dosti vysoké 1 zl!“¹²

⁷ Samotná skladba má zajímavý osud, který by vydal na příběh. Stručně řečeno se skladba ztratila a Dvořák nikdy neslyšel její provedení. Premiéru měla v Brně roku 1936.

⁸ Zlonice v ní nejsou jmenovány, ale prostředím a osoby vystupující v opeře to jasně dokazují.

⁹ Pomník prošel obnovou a byl z části nahrazen kopií. Originál je uložen v depozitáři Památníku Antonína Dvořáka ve Zlonicích.

¹⁰ Člen skupiny Spirituál kvintet.

¹¹ Významná česká harfistka.

¹² Originál dopisu je uložen v archivu Památníku Antonína Dvořáka ve Zlonicích.

Josef Lev a Josef Toman

Druhým příkladem nebývalého vlivu učitele na žáka je vztah Josefa Lva a Josefa Tomana. V předchozím případě nebylo potřeba představovat žáka Antonína Dvořáka. V tomto případě je politováníhodné, že Josefa Lva je představit nutné, jelikož pomalu mizí z paměti národa veliká osobnost.

Josef Lev se narodil 1. května 1832 v Sazené u Velvar. Pocházel z velmi chudé rodiny. Školní docházku započal v Chrástě, kde došlo k osudovému setkání s učitelem Josefem Tomanem, ale blíže o roli Tomana v jeho životě až později. Přes Zlonice odešel do Prahy, kde se stal členem pěveckého sboru u Křižovníků a zahájil studium na gymnáziu. V období dospívání, kdy se mu měnil hlas, musel sbor opustit, ale zhruba po dvou letech se vrátil jako baryton. Zanechal studií a začal se věnovat pouze zpěvu. Jeho životním cílem byl operní zpěv. Učitelem zpěvu mu v Praze byl Josef Chládek. Aby načerpal více zkušeností, odešel roku 1854 na vlastní pěst do Vídně, kde se stal členem pěveckého sboru dvorní opery. Po deseti letech se navrátil do Prahy, kde získal angažmá v Prozatímním divadle. Jeho první vystoupení bylo 14. října 1864. Představil se v roli hraběte Luna ve Verdiho opeře Trubadúr a od počátku si získal přízeň publika. Českému divadlu zůstal věrný po celý zbytek života, a to i přes lukrativnější zahraniční nabídky. I přesto se dočkal nezaslouženého nevděku. Roku 1888 byl vedením již Národního divadla předčasně penzionován. Na nabídku učitele hudby nepřistoupil. S divadlem se rozloučil 8. dubna 1888 v roli Lazebníka sevilského. Tohoto nezapomenutelného tzv. „smetanovského pěvce“ dodnes v Národním divadle připomíná jeho busta, kolem které projde tisíce lidí, ale kdo z nich ví, kdo byl Josef Lev?

Vraťme se k jeho školním létům a počátkům pěvecké kariéry, kterou započal jako malý hoch na kůru chrámského kostela, kde působil vynikající kantor Josef Toman původem z nedalekých

Charvátců. Roční studium pro učitele absolvoval v Praze. Následně působil na Roudnicku a Slánsku a poté 20 let ve svém rodišti. V roce 1842 přijal nabídku Rudolfa Kinského na místo rektora ve Zlonicích. Jako vynikající muzikant, ale především učitel, dostal přednost před Antonínem Liehmannem, který to těžce nesl. Pokud bychom měli u Tomana opět rozhodnout, zda více vynikal jako muzikant či pedagog, musíme vyzdvihnout právě jeho roli učitelskou. Stal se nejen vzorným učitelem, ale byl též vůdčí pedagogickou osobností v kraji. Ovšem vztah Liehmann a Tomana zůstal po zbytek jeho působení a života ve Zlonicích velmi chladný. Tomana to trápilo, jelikož se o místo rektora osobně nebral, ale pouze přijal nabídku. Rok 1842 byl zlomový nejen pro Tomana, ale i pro Lva, který dostal nabídku od pana učitele, aby odešel do Zlonic společně s ním. Zlonice, tehdy malé městečko, skýtalo mnohem lepší podmínky pro další hudební rozvoj. A talent, kterým Lev oplýval, chtěl Toman dále rozvíjet. Rodiče dali malému chlapci na výběr. Zůstat s rodinou, či odejít do cizího prostředí, ale vzdělávat se ve zpěvu. Malý Josef zvolil druhou variantu. Ovšem přišlo i zaváhání, zda se raději nevrátit k rodině. Ve vzpomínkách uchovala tuto skutečnost Julie Brožová-Malá: „Pepa se zvedl a po špičkách došel ke dveřím. ... Jako stín proklouzl hoch na dvůr, přeskočil plot a byl na cestě domů. Hvězdy pokojně svítily, bylo ticho. Pepa trochu zaváhal. Co řeknou doma? Co řekne pan rektor? „Pepo, kam jdeš?“ Rektorův hlas uprchlíka zastavil. Ozvalo se přísně: „Špatný voják, který hází flintu do žita!“ „Nehněvejte se, pane rektore. Já ... Mně se stýská. Byla tu maminka a já ji neviděl ...“ „Neplač hochu. I kdybych tě nyní nechal odejít, vrátíš se. Nevydržel bys už bez hudby a zpěvu. Každý se musíme protřpět k cíli života. A tebe čeká bohatý život, věř. Doma bys jen zakrněl.“¹³ Pan učitel Toman se snažil malému Lvovi

¹³ BROŽOVÁ-MALÁ, Julie. *Cesta za slávou: životopis smetanovského pěvce Josefa Lva*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1955. s. 41-42

nahradit rodinné prostředí. Přesto je logické, že touha po rodině byla neutuchající, ale podařilo se ji Lvovi překonat a jít za svým cílem. Z cesty již nesešel. Na přimluvu místního zlonického sládka pana Živsy, který si uvědomoval neobyčejné pěvecké nadání malého chlapce, zajistil mu místo vokalisty u Křižovníků v Praze a našel mu učitele Josefa Chládku. A tak odchází ze Zlonic za svým životním snem, operním zpěvem. Velkou škodou pro hudební badatele je fakt, který dokládá dopis vnučky Josefa Tomana L. Pokorové ze dne 4. 12. 1951 profesoru J. M. Květovi: „... tak jsem se rozhodla, že všechny památky po dědečkovi zničím. Obávala jsem se, aby jednou nepřišli na hromadu starého papíru, jak tomu bývá, a do smetí. Svěřila jsem vše ohni. A myslím, že jsem udělala dobře, mám v duši klid. ... Kdybych byla věděla, co vím dnes, nebyla bych to udělala, ovšem po účinku zlá rada.“¹⁴ I přesto se podařilo zachránit několik dobových písemností a vyprávění ze života řídicího učitele Josefa Tomana od dalších příbuzných. Jeho článek v časopise Posel z Budče se z dnešního pohledu jeví jako nadčasový a dokazuje Tomanovu velikost jako pedagoga.¹⁵

Antonín Dvořák, Josef Lev, dvě nezapomenutelné hudební osobnosti, jež pojí Zlonice a štěstí na vynikající kantory, bez kterých se mohla jejich životní cesta ubírat jiným směrem. Úkolem pedagogů v dnešním světě plném informačních zdrojů již není předkládání fakt, která žáci reprodukují. Učitel je stále více chápán spíše jako průvodce na cestě za vzděláváním, který otevírá dveře do nejrůznějších oblastí lidského vědění. Ovšem v uměleckých oborech je jeho role stále dosti podobná. Nenechat spát talent, kterým jeho žáci oplývají. Tak jako Liehmann a Toman.

Zdroje

BROŽOVÁ-MALÁ, Julie. *Cesta za slávou: životopis smetanovského pěvce Josefa Lva*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1955.
KVĚT, J. M.: *MLádí Antonína Dvořáka*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1943.
KVĚT, J. M.: *Náš krajan JOSEF LEV. Slaný: Středočeské tiskárny*, 1962.
Česká revue: měsíčník národní strany svobodomyslné věnovaný veřejným otázkám. Praha: Národní strana svobodomyslná, 1921.
Zlonice 1705-1905. Praha: Alois Wiesner, 1905.
Památník Antonína Dvořáka ve Zlonicích, Archiv.

Jana Pajkrtová

Opera Brundibár v kontextu výchovné dramatiky

/Anotace/

Sto třicáté výročí narození skladatele Hanse Krásy vybízí k připomenutí jeho dětské opery Brundibár včetně odkazu díla současné generaci. Příspěvek připomíná pozadí vzniku opery a její tehdejší i dnešní realizační pojetí včetně nekonvenčních režijních uchopení. Autorka příspěvku nabízí další z netradičních přístupů k opeře – tentokrát v kontextu výchovné dramatiky včetně nástinu návrhu výchovně dramatického školního projektu.

/Klíčová slova/

Hans Krása, Brundibár, výchovná dramatika, holokaust, Terezín, ghetto.

/Autorka/

Mgr. Jana Pajkrtová je pedagožka 1. st. ZŠ, v současné době vyučuje na soukromé ZŠ Cesta k úspěchu, Praha 6. Věnuje se rovněž výchovné dramatice a projektům s výtvarně dramatickým zaměřením.

Konec listopadu se ve výuce hudební výchovy tradičně nese v duchu adventu a blížících se Vánoc. Letos si navíc můžeme připomenout téma zcela odlišné, a to 130. výročí narození česko-německého skladatele Židovského původu Hanse Krásy (nar. 30. 11. 1899), autora jedné z nejznámějších dětských oper – Brundibára. Tato opera je dodnes stále živá a má ji na repertoáru řada dětských sborových nebo hudebně dramatických těles. Její provedení bývají většinou spojena s vyprávěním a besedami s pamětníky – tzv. terezínskými dětmi. Variabilita přístupů k této opeře je prakticky nevyčerpatelná. V následujícím textu si připomeneme pozadí vzniku této opery, její některá více či méně známá provedení a seznámíme s návrhem jednoho ze školních projektů na toto téma, jehož základem je složka nikoliv hudebně, nýbrž výchovně dramatická.

Opera Brundibár a její původní nastudování

Hans Krása spolupracoval s autorem libreta Adolfem Hoffmeisterem na dětské opeře *Brundibár* v období let 1938–1939, v následujících letech se pak podílel na jejím nácviku v židovském sirotčinci v Belgické ulici v Praze. 10. srpna 1942 byl deportován do Terezína, kde mj. dále komponoval a pokračoval s dětmi na nácviku opery. 16. října 1944 byl transportován do Osvětimi, kde záhy umírá (18. 10. 1944). Terezínská premiéra opery se uskutečnila v Magdeburských

kasárnách 23. září 1943. Do září 1944, kdy došlo k poslednímu transportu dětí, se uskutečnilo 55 představení.¹

Opera dnes existuje ve dvou verzích: řadu let byla k dispozici pouze verze „terezínská“; „pražská“ verze opery se objevila až v 70. letech. Rozdíly mezi oběma verzemi jsou patrné zejména v instrumentaci (zredukané „terezínské“ obsazení vycházelo z nástrojů, které byly v ghettu k dispozici) a ve vyjmutí a nahrazení některých pasáží. Pěvecké obsazení je v obou verzích shodné. S hudební analýzou opery se můžeme seznámit prostřednictvím monografie Blanky Červinkové *Hans Krása: Život a dílo skladatele* nebo např. diplomové práce Veroniky Máchové *Brundibár Hanse Krásy a jeho pedagogické využití*.² Hudebnímu srovnání a „pražské“ a „terezínské“ verze s detailním rozбором klavírních partů se ve své diplomové práci *Hans Krása a jeho opera pro děti Brundibár* věnuje Petra Klimešová.³

Připomeňme si krátce obsah opery. Sourozenci Aninka a Pepíček kráčejí ulicí a shánějí mléko pro nemocnou maminku, které jí předepsal lékař. Na ulici potkávají Zmrzlináře, Pekaře a Mlékaře, kteří nabízejí své zboží.

¹ ČERVINKOVÁ, B. *Hans Krása: Život a dílo skladatele*, s. 199–201.

² MÁCHOVÁ, V. *Brundibár Hanse Krásy a jeho pedagogické využití*. Olomouc: 2013. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Pedagogická fakulta.

³ KLIMEŠOVÁ, Petra. *Hans Krása a jeho opera pro děti Brundibár*. Praha: 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta.

Děti je prosí o mléko, avšak není jim vyhověno, neboť (ústý Strážníka) vše má svou cenu, a proto ani mléko není pro nikoho zdarma. Děti proto přemýšlejí, jak si peníze obstarat. Potkávají Flašinetáře Brundibára, který dostává od kolemjdoucích peníze. Ptají se Strážníka, z jakého důvodu lidé dávají Brundibárovi peníze. Strážník odpovídá, že je to za muziku a dobrou náladu, kterou jim svou hrou na flašinet poskytuje. Děti se rozhodnou, že si obstarají peníze podobným způsobem jako flašinetář, začnou zpívat několik písniček, avšak bez úspěchu. Děti napodobují, resp. parodují Flašinetáře; ten je však se souhlasem Mlékaře, Zmrzlináře, Pekaře a Strážníka vyháněn. Nastává noc, na scénu přicházejí na pomoc dětem zvířátka (Vrabec, Kocour, Pes) a slibují dětem, že je ráno podpoří. Děti poté klidně usínají.

Zvířátka ráno budí obě děti, neboť celá ulice už je na nohou. Zvířátka vyžívají kolemjdoucí školní děti, aby svým zpěvem pomohly Pepíčkovi a Anince. Po chvíli se objevuje Brundibár a chystá se na svou každodenní flašinetovou produkci. Kocour a Pes ale mňoukáním a vytím ruší Brundibárovo hraní; ten je odháněn, ale Pes ho kouše a tahá za kalhoty. Shromážděné děti vytvoří sbor, Pepíček je dirigentem a děti začínají zpívat. Největší ohlas u posluchačů má mamincina ukolébavka. Brundibár se snaží zpěv dětí přehlušit, ale dojatí posluchači se od něj odvracejí a dávají Pepíčkovi do čepice peníze. Brundibár se však přiblíží a čepici s penězi odcizí. Záhy je však chycen, čepici odhazuje a utíká pryč. Závěr patří písni oslavující vítězství nad Brundibárem.

Opera Brundibár se stala součástí několika filmových a televizních dokumentů. Patří mezi ně např. snímek Jindřicha Fairaizla *Předposlední dějství* z roku 1965, který byl natáčen v Terezíně a zazněly v něm vzpomínky Adolfa Hoffmeistera, Zdeňka Ornesta a dalších.⁴

První poválečné představení inscenace opery u nás se konalo v roce 1966 (účinkovali žáci LŠU v Praze 3 a Pražský dětský sbor pod vedením Čestmíra Staška).⁵ Dalším souborem, který operu nastudoval byli Bambini di Praga pod vedením Bohumila Kulínského (1993).⁶

To, že opera Brundibár je stále živá a může být nositelem svého etického poselství pro současnou generaci dětských interpretů i mladých a starších diváků, dokládá řada jejích současných nastudování a inscenací. Operu mají na svém stálém repertoáru např. Dismantův rozhlasový dětský soubor⁷ nebo Dětská opera Praha.⁸ Za připomenutí stojí řada dalších nastudování a provedení: např. studenty a žáky Přírodní akademie v Táboře (2010)⁹ nebo pěveckým oddělením ZUŠ v Holešově pod vedením Vladimíry Dvořákové a Jarmily Vaclachové ve Středisku volného času TYMY rámci tamních Dnů židovské kultury (2012)¹⁰ nebo česko-německá inscenace opery v podání sbor Cantemus Chor Regensburg pod vedením Matthiase Schliera a Plzeňského dětského sboru pod vedením Bedřišky Koželuhové, za doprovodu Komorního orchestru mladých z Plzně pod vedením Jany Lejčkové a Jana Rezka (2013).¹¹

⁵ Tamtéž, str. 209.

⁶ Tamtéž, str. 210.

⁷ Dismantův rozhlasový dětský soubor. © 1997–2019 [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <https://drds.rozhlas.cz/brundibar-7927731>

⁸ Opera nás baví [online]. Praha: Česká televize, © 1996–2019 [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10212440340-opera-nas-bavi/>

⁹ Dětská opera Brundibár. Záznam dětské opery Brundibár v podání studentů a učitelů Přírodní školy. [online]. Tereziánská štafeta. [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7g5RzHz1eDs>

¹⁰ VACLACHOVÁ, J. Brundibár. [online]. Holešov: Středisko volného času, p.o. Holešov, [cit. 13. 7. 2019]. Dostupné z: <http://www.ty-mycentrum.cz/clanek/2013/brundibar>

¹¹ KOSOVÁ, P. Děti z Plzně a Řezna nacvičily operu, hranou kdysi v tereziánském ghettu [online]. Český rozhlas, © 1997–2019 [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/plzen/zpravodajstvi/_zprava/deti-z-plzne-a-rezna-nacvicily-operu-hranou-kdysi-v-terezinskem-ghettu--1279311

Současná provedení opery Brundibár se nevyhýbají ani netradičnímu pojetí. Příkladem může být využití stínohry v rámci projektu *Brundibár – neobyčejný příběh*,¹² na němž participovaly ZUŠ J. A. Šporka v Jaroměři, německá hudební škola Musikverein Paukenschlag e. V. z Drážďan, litevská agentura Youth exchange agency z Vilnius a Ljudska univerzita Celje ve Slovinsku (2009), nebo nastudování a provedení opery Brundibár v rámci Operního projektu ZŠ Dukelská v Českých Budějovicích (Ladislava Polická – HV, Jana Bártová a Eva Kubalíková – VV, Ateliéru 3D a orchestru opery Jihočeského divadla v Českých Budějovicích (2015), jehož součástí bylo synchronní zaznamenání emočního prožitku přímo během představení opery pomocí velkoplošné dětské malby umístěné na jevišti, které dětem poskytlo nejen možnost nahlédnout do reálného světa tvorby divadelního představení, ale osobně se na výsledném představení podílet.¹³

Některá ze současných pojetí vnášejí do opery další ideové významy. Patří k nim i dvě brněnská nastudování. Režisérka prvního z nich, Vanda Drozdová (opera provedena Pěveckým sborem Kantilény,¹⁴ v roli Brundibára Zoltán Korda, 2006¹⁵) kladla důraz nejen na netradiční scénické a kostýmní pojetí, ale na rozdíl od „tradičních inscenací“, které většinou byly spojeny s besedami pamětníků tereziánského ghetta, měla tendenci představení Brundibára

¹² Kolegium hraběte Šporka. [online]. ZUŠ J. A. Šporka, Jaroměř, © 2017–2019 [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.zus-jaromer.cz/kolegium.htm>

¹³ Brundibár. Hans Krása, dětská opera, premiéra 22. 5. 2015 [online]. Jihočeské divadlo, © 2002–2017. [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/1938>

¹⁴ Bulletin UCHO, jaro 2017. [online]. Národní divadlo Brno [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: http://www.kantilena.cz/sites/default/files/ucho_2007_jaro.pdf

¹⁵ Večer z děl tereziánských skladatelů. [online]. Národní divadlo Brno [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=3737>

dramaticky posunout a rozšířit ho tím o další dimenzi s cílem vyvolat u diváka nové otázky a touhu po diskusi. Její koncepce byla založena na vytvoření odlišné dějové linie: příběh se v inscenaci odehrává přímo během II. světové války v Terezíně, kdy do tereziánského ghetta přichází sourozenecká dvojice a seznamuje se s tamním prostředím, životem a řádem na ubikacích a lágrovou hierarchií, na jejímž vrcholu stojí velitel a manipulátor Brundibár. Závěrečné poražení zla tak odkrývá a umocňuje v opeře symbolizovanou porážku nacistické diktatury a znovu otevírá cestu pro odpuštění a vyrovnání se s válečnou minulostí.¹⁶

Další brněnské nastudování s názvem *Brundibár z ghetta*¹⁷ vzniklo v rámci spolupráce pořadatelů multižánrového pouličního festivalu Ghettofest (2015), který každoročně symbolicky otevírá kulturním akcím lokalitu ulic Cejl a Bratislavská, přezdívanou „Brněnský Bronx“ a výrazně spojenou s romským etnikem. S dětmi z brněnských základních škol v blízkosti výše uvedené lokality, tj. ZŠ Merhautova a ZŠ náměstí 28. října,¹⁸ s operním pěvcem Josefem Škarkou, duchovním otcem projektu, a se souborem *Brno contemporary orchestra* operu nastudoval dirigent Pavel Šnajdr. Režie se ujala Linda Keprtová, nácvičku s dětmi lektor České Orffovy společnosti Martin Ptáček, jeden z iniciátorů projektu. Impulsem k realizaci se stalo 70. výročí osvobození koncentračního tábora v Terezíně, ale i ukázání na současnou existenci ghett a jejich problematiku.

Mezi netradiční cesty k opeře Brundibár mohou patřit i projekty se zaměřením na výchovnou dramaturgii.

¹⁶ Více in TOUFAROVÁ, M. Opera Brundibár. Srovnání dvou inscenací. Bakalářská práce. Brno: FF MU, 2012, str. 45.

¹⁷ Brundibár na cestě z brněnského Bronxu do divadla. [online]. Brno, město hudby © 2015–2019 [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.mestohudby.cz/publicistika/clanky/brundibar-na-cestech-z-brnenskeho-bronxu-do-divadla>

¹⁸ Blíže viz pořad České televize *Třída 8. A*.

Jedním z nich je i autorský projekt,¹⁹ *přibližující životní příběh hudebního skladatele Hanse Krásy a jeho dětskou operu Brundibár*. Tento školní projekt byl realizován v roce 2017 v 5. ročníku ZŠ Londýnská v Praze. Hlavním tématem projektu je boj proti zlu a nenávisti, nevzdání se naděje a víry v dobro. Mezi vedlejší témata patří II. světová válka, mezilidské vztahy tohoto období a tehdejší tereziánské židovské gheto. Cílem projektu není popisné přiblížení opery Brundibár (projekt nekopíruje přesný děj opery), ale ztotožnění se s její hlavní myšlenkou a odkazem. Časový plán projektu čítá šest vyučovacích hodin a je rozvržen do jednoho vyučovacího dne. Součástí projektu je případná návštěva představení dětské opery Brundibár nebo alespoň zhlédnutí jejího videozáznamu. Kompletní popis projektu případným zájemcům k dispozici na webových stránkách profesorky DAMU Evy Machkové – viz <https://www.evamachkova.cz/node/246>.

Nástin projektu

1. Žáci se pohybují po prostoru, vnímají prostor kolem sebe, svou pozici v prostoru. Nejprve v současném světě, pak v imaginárním přesunu v období II. světové války. Jsou jim zadány role židovských dětí před transportem do koncentračního tábora v Terezíně. V rámci komunitního kruhu sumarizují znalosti o II. světové válce a sdělují si asociace s předkládanými předměty (např. chlebová kůrka, Davidova hvězda, obrázky tereziánského ghetta apod.). Poté si zvolí libovolnou



¹⁹ Návrh a realizace projektu: Jana Pajkrťová, autorka tohoto příspěvku.

roli obyvatele Prahy (např. úředník, student, švadlena, holčička...), následně vytvoří živý obraz a sdělují, co jimi zvolaná postava vyjadřuje, z čeho má obavy apod.

2. Žáci se seznamují s osobností skladatele Hanse Krásy. Nejprve pomocí imaginárních sudiček, které stojí nad kolébkou malého Hanse a obdarovávají ho. Poté vytvářejí na základě zadání živé obrazy mapující zásadní momenty jeho života. Následuje poslech úvodního obrazu opery Brundibár.
3. Aninka a Pepíček jdou pro mléko k mlékaři. Jsou káráni policistou. V roli Brundibára se prostřednictvím monologu představuje samotný vyučující. Prezентuje Brundibárovu povahu, jeho sebevědomí a jistotu, že on je jediným umělcem široko daleko a nechce do svého teritoria jiného umělce pustit. Vyučující motivuje žáky, aby mu v roli kolemjdoucích vha-zovali do čepice peníze. Točí klikou od flašinetu a zpívá Brundibárovu árii: „*Zatrolená pimprlátka! Kdybych já byl jejich táta, tak jim povím hezky zkrátka, zač jsou u nás kaprdlata. A vy děti, buďte tiše, tohleto je moje říše, tady vládne jako král, flašinetář Brundibár. Tady každý zpívat musí, jak já touhle klikou točím, ať to jenom někdo zkusí, hnedka po něm dolů skočím. Tady vládnou jako král, já, flašinetář Brundibár!*“²⁰

²⁰ viz Finále 1. jednání opery

4. Komunitní kruh, v němž mají žáci za úkol poradit Anince a Pepíčkoví, jakým způsobem by si mohli získat peníze na mléko. Po diskusi a zamítnutí neetických řešení následuje vytvoření živého obrazu – Aninka a Pepíček si poctivě vydělají na mléko svým zpěvem; v tom je však zahlédne Brundibár. V diskusi s Brundibárem obhajují děti své konání a narážejí jak na Brundibárovu lhostejnost a cynismus vůči jejich nemocné mamince, tak na jeho obavu z pěvecké konkurence. Peníze, které děti prozatím zpěvem získaly, jim Brundibár nelitostně vezme. Poté vyučující prochází mezi dětmi; děti nahlas sdělují své pocity vůči němu. (Tato situace vyvolala u dětí velmi silné emoce a extrémní vnímání nespravedlnosti a bezmocnosti).

5. Vztít si své peníze zpět – ano, či ne? Žáci radí Anince a Pepíčkoví, jak se zachovat. Žáci nepíší anonymně na lístky svůj postoj ANO/NE, ale jsou vyzváni, aby se postavili na určené místo dle svého rozhodnutí a toto obhájili.

6. Děti se opět spojí, chytí Brundibára, vezmou si peníze zpět a zlého flášetáře vyženou písní: „*Brundibár poražen, utíká do dále. Zaviřte na buben, válku jsme vyhráli. Vyhráli proto jen, že jsme se nedali, že jsme se nebáli, že jsme si všichni svou písničku veselou do kroku zpívali. Kdo má právo rád a při něm obstojí a nic se nebojí, je náš kamarád a smí si s námi hrát.*“²¹



7. Vyučující žákům popisuje okolnosti nácvičku a provedení opery v terezínském ghettu. Žáci jsou poté ve zvolené roli jakékoli



Realizace projektu

postavy z příběhu nebo v roli dětí z Terezína nebo sami za sebe a společně vytvoří imaginární alej. Učitel v roli Hanse Krásy prochází alejí. Postupně se jednotlivě podívá na všechny žáky v roli: po pohledu Hanse mu každý žák sděluje osobní vzkaz své postavy.

Reflexe z realizace projektu

Existují názory, že dnešní myšlenkový odkaz opery Brundibár je spíše určen dospělým, kteří díky svému věku a životním zkušenostem mohou ideu opery lépe vnímat a sebereflexivně prožít, a že dětský divák či posluchač ji vnímá spíše jako pohádkový příběh. Při realizaci uvedeného projektu se mi u dětí podařilo navodit vnitřní prožitek, který signalizoval, že se jich zvolené téma velmi dotýká. Tuto skutečnost přičítám dětským protagonistům příběhu, kteří byli ve stejné věkové kategorii jako oni sami. Díky zá-

jmu o další osudy tzv. terezínských dětí si žáci o to více uvědomovali závažnost rasismu, který je ve společnosti přítomný v každé době.

Z reakcí žáků bylo mnohdy patrné, že osobu Brundibára vnímají jako typického

„dospělého“, který má moc, který jim nenaslouchá, který je nebere vážně a pro kterého jsou spíše přítěží. Dějové napětí střetu Brundibára s Aninkou a Pepíčkem umocnilo jejich vědomí potřeby boje proti zlu, víry v dobro a nevzdání se naděje, byť by se jejich situace jevila jako předem ztracená.

Závěrečná scéna představující Hanse Krásu procházejícího alejí byla velmi emotivně vypjatá. Např. žák v roli Brundibára řekl: „*Já jsem hrozně rád, že mě děti přemohly, že to takhle dopadlo.*“ Všechny dětské vzkazy byly procítěné a mnohdy dechberoucí: „*Moc bych vám chtěla poděkovat, že jste to pro ty děti dělal, že jste jim tím pomohl.*“, „*Pane Kráso, já jsem židovská holka a chtěla bych vám říct, že jsem moc ráda, že jsem mohla tuhle operu zpívat v Terezíně. A nebojte se, všechno dobře dopadne, jako v té opeře.*“

Internetové zdroje

Brundibár, 1943. [online]. Holocaust.cz [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <http://www.holocaust.cz/dejiny/udalosti/brundibar-1943>
Hans Krása. Brundibár – children's opera. [online]. BFZBFO. [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=st4lNYATlqc&t=12s>
Památník Terezín, národní kulturní památka. [online]. Památník Terezín. [cit. 1. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.pamatnik-terezin.cz/?lang=cz>

Prameny a literatura

BOLDT, Frank. *Malý a velký svět takzvané terezínské dětské opery Brundibár a toulky česko-německo-židovskou minulostí, brundibárovými Terezínem až po dnešek s 39 pozastaveními Josefa Brodského*. Cheb: Nadace Evropské Comenium, 2000.
ČERVINKOVÁ, Blanka. *Hans Krása – Život a dílo skladatele*. Praha: TEMPO, 2003. ISBN 80-901376-0-1.
KRÁSA, Hans. *Brundibár. Dětská opera o dvou jednáních*. Klavírní výtah skladatele. Praha: Tempo, 1993.
MACHKOVÁ, Eva. *Metoda dramatické výchovy*. Praha: IPOS, 1999. ISBN 80-7068-105-5.
PAJKRTOVÁ, Jana. *Hans Krása: Brundibár – inspirální zdroj pro projektovou výuku v rámci hudebně dramatické výchovy na 1. stupni ZŠ*. Praha: 2017. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta.

Jaroslav Bláha

GENEZE A RANÁ FÁZE KLASICISMU

/Anotace/

Čtvrtý článek série Klasicismus a romantismus v hudbě a výtvarném umění v rámci cyklu HUDBA A OBRAZ soustřeďuje pozornost na komplikovanou problematiku geneze nového slohového období ze zorného úhlu konfrontace tradičního lineárního pojetí a aktuálního koherentního pojetí dějin výtvarného umění a hudby. V této souvislosti odmítá vývojové mezníky a hledá nejvhodnější východisko k postižení specifických znaků raného období klasicismu na konkrétních modelových příkladech. Toto východisko nachází ve znakovém systému výtvarného a hudebního jazyka s důrazem na všechny jeho kategorie: tektoniku (kompozici a hudební formu), morfologii (výtvarný a hudební tvar) a gramatiku (výrazové prostředky).

/Klíčová slova/

Raný klasicismus, geneze, lineární pojetí, koherentní pojetí, symetrie, periodicitá, periodizace, homofonie, tonální harmonie, kompozice, hudební forma, téma, motivická a tematická práce, expoziční a evoluční hudba.

/Autor/

doc. PhDr. Jaroslav Bláha vyučuje na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UK. Je autorem několika monografií, mj. Křížovatka geneze moderního malířství a hudby: Picasso, Stravinskij, Kandinskij, Schönberg (2007) a Výtvarné umění a hudba. I, Tvar, prostor a čas (2013).

Geneze klasicismu je spojena s řadou znepokojivých otázek – ať už se týkají jeho časového vymezení či určení průkopníků a jejich role při formování základny procesu postupné krystalizace charakteristických znaků slohového období. Ovšem se zmíněným problémem jsme se potýkali i při genezi dalších slohových období, ať již to byla renesance, manýrismus či baroko. Jde o jeden z kardinálních problémů nejen dějin výtvarného umění a hudby, ale všech uměleckých druhů. Nabízí se různá kritéria k jeho řešení. Tím prvním je periodizace jako časové vymezení jednotlivých slohových období a jejich fází – v souvislosti s genezí klasicismu se uvádí rok 1740. Jak jsme se již mnohokrát přesvědčili, tyto uměle vytvořené „časové úsečky dějin“ nefungují, protože neodpovídají reálné vývojové pulzaci doby. To názorně demonstroval předchozí článek MEZI BAROKEM A KLASICISMEM (Hudební výchova 3/2019, s. 25–27) věnovaný přechodné vývojové fázi. Tento problém se týká i volby průkopníků klasicismu. Stačí si libovolně zvolit přehledové dějiny hudby, a to nejen dávné minulosti ale i nedávné přítomnosti. Jako modelový příklad vybereme Dějiny hudby, jejichž editorkou je Naďa Hrkčková. V Dějinách hudby III. Baroko Ladislava Kačice (vyd. 2009) a Dějinách hudby IV. Klasicismus Ingeborg Šiškové (vyd. 2012) najdeme řadu autorů, kteří se objevují jak v souvislosti s barokem, tak i klasicismem – např. Domenico Scarlatti, Giuseppe Galuppi, Johann A. Hasse, Giovanni B. Pergolesi, Giovanni B. Sammartini ad.

Zejména u výše jmenovaných skladatelů byla tato „slohová schizofrenie“ natolik do očí bijící, že si zatvrdili stoupenec periodizace vymysleli kolonku „protoklasicismus“, což samozřejmě sledovaný problém nevyřešilo.

Jako další kritérium se nabízí společensko-historická situace jako východisko kvalitativních proměn geneze nového slohového období. Toto kritérium se v drtivé většině prosazuje jako historický úvod, ve kterém se „před závorku“ vytknou klíčové historické, politické, sociální a kulturní události a situace. Největším nebezpečím těchto společensko-historických schémat je podřízení koncepce příslušné vývojové etapy výtvarného umění či hudby historickému rámci schematického úvodu. Navíc tak jako nelze umění uzavřít do časových mezníků periodizace, tak obdobně je tomu i s vývojem společnosti. Jako bychom neměli dost smutných zkušeností s marxistickou koncepcí historických úvodů zdůrazňujících ekonomii a výrobní vztahy jako základnu, již je podřízena nadstavba, na jejímž chvostu se „krčilo“ umění.

Jako nejpřirozenější kritérium se mohou jevit charakteristické znaky výtvarného či hudebního díla ve srovnání s předchozím slohovým obdobím. V souvislosti s klasicismem tak může působit razantní přechod k homofonii v konfrontaci s převahou polyfonní faktury v baroku. I to je však zavádějící. S důrazem na jednu melodii s harmonickým doprovodem jsme se setkali již v samotných počátcích barokní hudby jak ve variantě doprovázené monodie florentské Cameraty, tak i s pozdějším

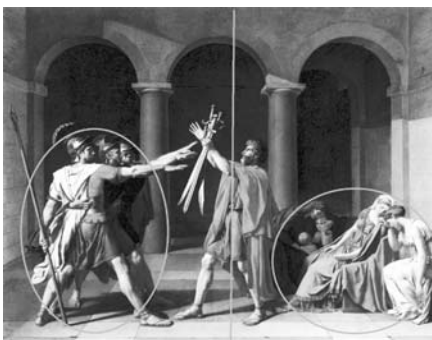
²¹ viz Finále 2. jednání opery

prosazením homofonie. Z toho vyplývá, že nelze vycházet z izolovaných jednotlivých typických znaků, ale z komplexní analýzy celkové struktury hudebního či výtvarného díla. Pak ovšem zjistíme, že taková díla najdeme až ve vrcholném klasicismu, rozhodně však ne ve fázi jeho geneze.

Dalším možným kritériem je oborová metodologie, jinak řečeno interpretační model, ze kterého vycházíme. Výše uvedené problémy interpretace geneze klasicismu (i jiných slohových období či směrů) jsou spojeny s tradičním lineárním pojetím dějin umění. Pro současnou metodologii koherentního pojetí dějin jako širokého pole souvislostí vývoje dějin ve spirále je řešení zmíněného problému „hledáním ztraceného času“ – či jinak řečeno: je vlastně pseudo-problémem. Cyklus HUDBA A OBRAZ je však z řady důvodů kompromisem mezi oběma metodologickými přístupy. Proto se jeví jako nejvhodnější kritérium „výtvárný a hudební jazyk“ jako znakový systém, všechny jeho kategorie: tektonika, morfologie a gramatika.

Východiskem analýzy výtvarného a hudebního jazyka klasicismu jsou jeho základní principy: symetrie a periodicitá. Jestliže symetrie se týká kompozice a hudební formy, pak periodicitá souvisí s tvaroslovím obou uměleckých jazyků. Ideálním příkladem symetrie je v malířství osová souměrnost typu ABA, jejímž dokonalým příkladem je Davidův obraz Přísaha Horatiů (Hudební výchova 1/2019, obrazová příloha, obr. 1) a náhornou demonstrací jeho kompoziční analýza (obr. 1). Ještě promyšlenějším a důslednějším příkladem třídlíne symetrie typu ABA v klasicistní hudbě je sonátová forma. Její schéma (obr. 3) je konkretizováno na 1. větě Mozartovy Symfonie C dur, K 551, zvané Jupiter z roku 1788. Sonátové formě budeme věnovat podrobný rozbor v samostatném medailonu cyklu HUDBA A OBRAZ v roce 2020, proto nyní nabízíme jen vizuální analýzu.

Kompozice Davidova obrazu a sonátová forma 1. věty Mozartovy Symfonie C dur zvané Jupiter představují ideální stav



Jacques-Louis David, Přísaha Horatiů, 1784, olej na plátně, 330 x 427 cm, Paříž, Musée de Louvre, kompoziční analýza

SCHÉMA SONÁTOVÉ FORMY:

Schéma	A		B	A	
Názvy částí	EXPOZICE		PROVEDENÍ	REPRÍZA	
Tématický plán	T ¹	T ²	MT ³ motivická či tématická práce	T ¹	T ²
Modulační plán	C dur	G dur	modulace z tóniny do tóniny	C dur	C dur

Vysvětlivky: Modulační plán = schéma přechodu z tóniny do tóniny
T¹-hl.t. = hlavní téma T = základní tónina
T²-vt. = vedlejší téma D = dominantní tónina
T³-zdv.t. = závěrečné téma
MT³ = motiv ze závěrečného tématu

Schéma sonátové formy



Jan Václav Stamic, Symfonie D dur, op. 11, 1. věta, hlavní téma, partitura



Wolfgang Amadeus Mozart, Symfonie C dur, no. 41, K 551, 1. věta, hlavní téma, partitura



Joseph Marie Vien, Řecké dívky zdobí květy spícího Amora, 1773, olej na plátně, 335 x 194 cm, Paříž, Musée de Louvre, kompoziční analýza

v období vrcholného klasicismu. Nás však zajímá raný klasicismus. Ten bude zastupovat obraz Davidova učitele Josepha M. Viena Řecké dívky zdobí květy spícího Amora z roku 1773 a 1. věta Symfonie D dur, op. 11 Jana Václava Stamice (obr. 4). Dokonalou symetrickou vyváženost virtuózní kompozice Davidovy Přísahy Horatiů jsme stručně připomněli v prvním medailonu OD OBJEKTIVITY ŘÁDU K SUBJEKTIVITĚ PROŽITKU (Hudební výchova 1/2019, s. 20–22) – letošního ročníku cyklu HUDBA A OBRAZ. Kompoziční analýza tuto lakonickou verbální analýzu vizuálně demonstruje. Kompozice Vienova plátna, reprezentující ranou fázi klasicismu, připomíná v řadě aspektů obrazy barokního klasicismu – zejména pozdní boloňské školy. Není tedy, především v tektonické symbióze prostorových plánů, tak propracovaná jako v Přísaze Horatiů.

Sonátová forma 1. věty Mozartovy klavírní Symfonie C dur, K 551 z roku 1788 je přímo vzorovým příkladem – až na drobné výjimky – nejfrekvencovanější hudební formy klasicismu. 1. věta Stamicovy Symfonie D dur, op. 11, patrně z roku 1755, představuje počáteční fázi postupné krystalizace sonátové formy. Ta je ve svém hrubém půdorysném schématu třídlíne symetrické vyváženosti A-expozice, B-provedení, A-repríza totožná s makrotektonickou konstrukcí 1. věty Mozartovy Symfonie C dur z konce osmdesátých let. Evidentní rozdíl je však v konkrétním naplnění „formového kadlubu“, a to jak z hlediska časového vymezení celku i jednotlivých částí, tak z hlediska tonálního plánu, mikrotektonických aspektů hudební formy atd. 1. věta Stamicovy symfonie je z hlediska časového vymezení podstatně stručnější než tatáž věta symfonie Mozartovy. Zvláště nápadné je razantní proporční omezení provedení v rozmezí pouhých 12 taktů. Z něj vyplývá i elementární tonální plán postavený na vztahu základní a dominantní tóniny s opatrným tonálním vybočením v provedení. Specifikou rané fáze sonátové formy je varianta zkrácené reprízy, která se v 1. větě Stamicovy Symfonie D

dur, op. 11 uplatňuje jen redukcí hlavního tématu na první motiv, na nějž hned navazuje vedlejší téma. Ze zorného úhlu mikrotektoniky se v expozici sonátové formy v rané fázi uplatňují jen dvě témata – ve Stamicově Symfonii D dur, op. 11 jsou však tři – s celkem nenápadným tematickým kontrastem.

Razantnější rozdíly ve srovnání rané a vrcholné fáze klasicismu se prosazují v tvarosloví a s ním spojené gramatice výrazových prostředků. V malířství jde především o způsob zobrazení postavy. Jestliže v Davidově Přísaze Horatiů jako modelovém příkladu vrcholného klasicismu je proměna tvaru spojena s posílením jeho smyslového základu (energicky vedená linie, detailnější modelace tvaru, popisnost lomených a lokálních barev), pak řecké dívky Vouetova raně klasicistního obrazu vykazují zřetelnou dekorativní stylizaci (elegantní arabesky linie, úhrnnější, jemná modelace tvaru a dekorativní zářivé barvy) odkazující k rokoku. V hudbě je klíčovým hudebním tvarem téma. V obecné rovině platí, že téma v raně klasicistní sonátové formě je striktně symetrické – dvouvětá perióda (předvětí a závětí) o stejném počtu taktů, často jsou předvětí a závětí totožné. Typickým příkladem je hlavní téma 1. věty Stamicovy Symfonie D dur – s unisonem tří opakujících se akordů jako energické hlavy tématu a nenápadného dvoutaktí melodicky i rytmicky adekvátních stupnicových pasáží. Na elementárním tvaru tématu se podílejí všechny výrazové prostředky: stereotypní, krátkodechá melodie, jednoduchá harmonie postavena na hlavních harmonických funkcích, pravidelný, přitom rozmanitý rytmus, pravidelná a zároveň kontrastní dynamika (pravidelně střídající fráze forte a piano a dynamický válec crescendové dynamiky). Ve vrcholném klasicismu se téma jako klíčový hudební tvar jednak individualizuje, obvykle je obsáhlejší a s větším důrazem na kontrast. To však není obecně platným pravidlem. Právě hlavní téma 1. věty Mozartovy Symfonie C dur K 551 „Jupiter“ je až nápadně podobné hlavnímu tématu 1. věty Stamicovy Symfonie

D dur, op. 12. – jen druhá fráze tématu je melodicky bohatší, a především závětí je v dominantní tónině.

V mikrotektonice sonátové formy jsou nejdůležitější změny ve vztahu expoziční a evoluční hudby. Ty úzce souvisí s výstavbou tématu. Melodie témat období raného klasicismu je většinou krátkodechá a stereotypní. Téma je často „slepené“ z drobných různorodých motivů a postrádá tak kompaktnost a vyvážený vztah mezi řádem a kontrastem. Pak je daleko méně vhodné pro tematickou či motivickou práci v evolučních pasážích (mezivěty v expozici a provedení atd.) než kompaktní, melodicky výrazné, rytmicky i harmonicky bohatší a výrazově kontrastnější téma vrcholného klasicismu. Specifickým dílčím problémem je postavení střední části – provedení – v třídlíne symetrii sonátové formy v raném a vrcholném klasicismu. Již při rozboru 1. věty Stamicovy Symfonie D dur jsme zdůraznili lapidární stručnost provedení (12 taktů) a výrazovou nenápadnost, danou jednak málo rozvinutou tematickou a motivickou prací, a především ochuzeným tonálním plánem. Zato ve vrcholném klasicismu je provedení dominantní složkou sonátové formy, a to jak z hlediska razantní gradace evoluční hudby, tak i proporčně.

S genezí klasicismu je spojena řada mýtů – především v populárně naučné literatuře. Mezi nejčastější patří její spojení s Francií jako centrem barokního klasicismu a kolébkou osvícenství jako ideologie klasicismu. Ve skutečnosti byli průkopníci klasicismu kolem poloviny 18. století Němci – od archeologa Winckelmana přes spisovatele Lessinga či malíře Mengse se nekompromisně vzepřeli „zvrácenému vkusu“ rokokové Francie a energicky požadovali návrat k racionální tradici antiky. K prosazení jejich požadavků značně přispěly senzační objevy v Herkulaneu a především v Pompejích. V hudbě byla situace komplikovanější, i když i němečtí skladatelé patřili k významným průkopníkům nového slohu.

Poslání Visegrádského hudebního týmu a European Association for Music in Schools (EAS) v oblasti hudebního vzdělávání

/Anotace/

Autor představuje poslání Visegrádského hudebního týmu (VHT) v kontextu s Evropskou asociací pro hudební výchovu (EAS). Přibližuje význam a historii jeho aktivit. Zabývá se posláním visegrádských doktorandských konferencí „Teorie a praxe hudební výchovy“. Seznamuje s významnými dokumenty EAS: „Charta o hudební výchově ve všeobecně vzdělávacích školách v Evropě“ a výsledky projektu MeNet z roku 2009 o hudební výchově v EU. Uvádí nejdůležitější závěry z vědeckého kolokvia „Hudba, plasticita mozku a učení“ z roku 2018 v Marseilles (Francie).

/Klíčová slova/

Visegrádský hudební tým, EAS – European Association for Music in Schools, visegrádské doktorandské konference, projekt MeNet, mezinárodní vědecké kolokvium 2018.

/Autor/

doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc. Vyučuje na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy, od roku 2006 do roku 2017 působil v EAS jako národní koordinátor a od roku 2007 je vedoucím Visegrádského hudebního týmu.

Příspěvek obsahově navazuje na článek uveřejněný v minulém čísle časopisu Hudební výchova pod názvem „*Tradice a perspektivy hudební výchovy v českých základních školách*“. V něm jsme akcentovali naši odpovědnost za tradiční český rozvoj hudebnosti, která si po staletí získala mezinárodní věhlas a uznání. Představili jsme řadu osobností, které často i v nepříznivých podmínkách dokázaly obhájit pozici hudební výchovy ve všeobecných základních školách a na gymnáziích, vytvářet základní školy s rozšířenou hudební výchovou, estetizovat naše školství, pracovat s talentovanými dětmi v instrumentálních a pěveckých souborech aj. V návaznosti na tato česká specifika se chceme zabývat i jejími mezinárodními kontexty. Rádi bychom čtenářům přiblížili záměry Visegrádského hudebního týmu (VHT) a Evropské asociace učitelů hudby (EAS – European Association for Music in Schools) a ukázali, jak napomáhají rozvoji hudební výchovy a kultury u dětí a mládeže v evropských zemích. Vycházíme z dvanáctileté činnosti Miloše Kodejšky jako vedoucího VHT a jeho osmnáctiletého členství v EAS.

Vzniku Visegrádského hudebního týmu předcházela úzká spolupráce pedagogických fakult v Praze a v Prešově, která vyústila v mezistátní projekt „*Most ke spolupráci*“. Realizovali

jsme ho od roku 1994 pod záštitou Generálního konzulátu ČR v Košicích a společně jsme uskutečnili velké množství odborných a uměleckých aktivit (seminářů, workshopů, koncertů, soutěží, uměleckých kurzů aj.). Projekt byl realizován na mnohých místech v rámci ČR a SR a na jeho počátku stáli Miloš Kodejška z Prahy a Irena Medňanská z Prešova. Jarních a podzimních programů se účastnily stovky studentů a akademických představitelů. Následně jsme v roce 2005 připravili se širokým mezinárodním týmem spolupracovníků z EAS hudební kongres EAS pod názvem „*Na dobrém počátku všechno záleží – J. A. Komenský*“. Uskutečnil se na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Kongres byl přelomový, neboť svým „*Memorandem porozumění*“ umožnil úzkou spolupráci EAS (European Association for Music in Schools) se světovou hudební organizací ISME (International Society of Music Education). Tato spolupráce se potom začala každoročně programově naplňovat v rámci evropských hudebních konferencí EAS a ISME. Kongres měl zásadní význam pro vytvoření kolektivu akademických pracovníků z visegrádských zemí a pro následné založení Visegrádského hudebního týmu v roce 2007. Dnes ho tvoří hudební pedagogové, akademičtí pracovníci a učitelé hudby ze všech stupňů škol.

Od roku 2007 jsme začali usku-
tečňovat tzv. „*Visegrádské hudební semináře*“. V tomtéž roce jsme formulovali „*Memorandum pro hudební vzdělávání*“. Jako signatáři jsou pod ním podepsaní národní koordinátoři EAS pro země V4 a významné hudebně pedagogické osobnosti, jako například Jaroslav Herden. Memorandum pojednává o důležitosti zavést do rámcově vzdělávacích programů klíčovou umělecko-estetickou kompetenci, jak ve vysokém pedagogickém školství uplatňovat kritéria certifikovanosti uměleckých a umělecko-pedagogických činností pedagogů univerzitních uměleckých kateder a o tom, jak více zpřístupnit možnost habilitací a inauguračních pedagogů z učitelských hudebních kateder. Bylo zasláno na adresy kompetentních institucí a významným osobnostem v zemích V4. VHT v roce 2008 připravil konferenci v Praze o masmediálních technologiích v hudebním vzdělávání. Od roku 2009 tvoří hlavní náplň programu VHT realizace visegrádských doktorandských konferencí „*Teorie a praxe hudební výchovy*“. S touto *myšlenkou přišel* Jaroslav Herden, bývalý vedoucí katedry hudební výchovy v Praze. Konferenci se zúčastnilo již několik stovek doktorandů, akademických představitelů a učitelů základních škol. Konaly se v letech 2009, 2011, 2013, 2015, 2017 a v letošním roce 14. a 15. listopadu proběhl další ročník. Součástí těchto doktorandských konferencí jsou prezentace EAS, VHT, Společnosti pro hudební výchovu, konferenční příspěvky doktorandů a jejich školitelů, workshopy a doktorandské koncerty. Výstupem z každé konference je vědecký sborník, který je následně prezentován v Symposiu národních koordinátorů EAS, v rámci tzv. Studentských fór, Doktorandských fór a konferencí EAS. Snažíme se, aby na visegrádských konferencích v Praze zaznívala témata, která jsou především zaměřena na hudebněvýchovnou praxi ve všeobecném školství. Visegrádský hudební tým chce do tematického zaměření svých konferencí zařazovat i problematiku péče o děti se specifickými vzdělávacími

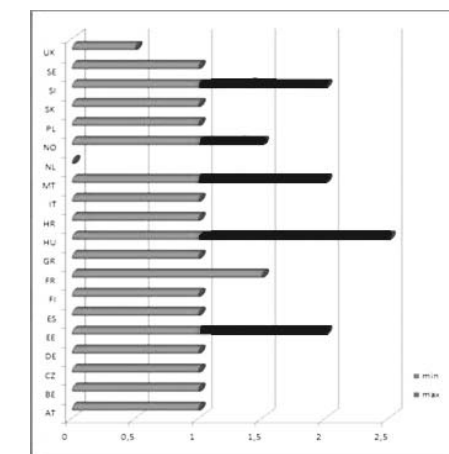
potřebami. V této oblasti podporujeme vědeckou práci Mileny Kmentové z pražské Pedagogické fakulty. Konference se konají pod záštitou Evropské asociace pro školní hudební výchovu (EAS), Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky, grantové agentury Univerzity Karlovy (GAUK) a velmi často i ve spolupráci s Mezinárodním visegrádským fondem v Bratislavě (IVF). Pražské doktorandské konference se uskutečňují v lichých letech. V sudých se obdobná událost realizuje od roku 2012 na PedF UMB v Banské Bystrici v rámci symposia Cantus Choralis Slovaca, kde velkou odbornou a organizační iniciativu vyvíjí již řadu let Milan Pazúrik, Mariana Kološťová a Dagmar Strmeňová. VHT také podporuje tvorbu odborné literatury, jejíž autoři jsou zástupci vysokých škol ze zemí V4. Poslední publikace vyšla z pera Evy Králové z Fakulty zdravotnictví Trenčianské univerzity Alexandra Dubčeka v Trenčíně a jejího kolektivu pod názvem Hudební klima a dítě.

V České republice vyvíjí výraznou hudebněvýchovnou iniciativu především Společnost pro hudební výchovu, kterou nyní vede Jan Prchal. O její historii a současných úkolech v rámci reformy RVP ZV jsme psali v minulém čísle časopisu. V zemích V4 se můžeme opřít i o úsilí Evropské asociace učitelů hudby (EAS). V současnosti ji v České republice zastupuje Marek Sedláček z PedF MU. Můžeme argumentovat požadavky této asociace uvedenými v „*Chartě o hudební výchově na všeobecně vzdělávacích školách v Evropě*“. Ta v předmluvě a v osmi člácích ve formě deklarace žádá po všech evropských státech následující:

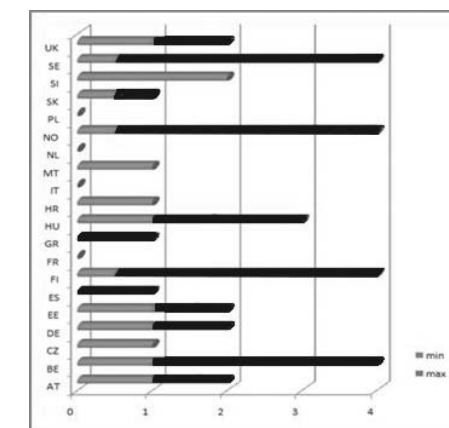
1. dvě hodiny HV v jednom týdnu ve všeobecném vzdělávání vyučování hudební výchovy na gymnáziích a středních školách,
2. závěrečné (maturitní) zkoušky z hudby,
3. budování učeben pro výuku hudební výchovy,
4. pomoc hudebním souborům na všech školských úrovních,

6. podporu nadaným a talentovaným žákům,
7. výchovu kvalifikovaných učitelů,
8. zavedení hudební výchovy pro děti v předškolním věku.

Podívejme se, jaký je stav hudebního vzdělávání v evropských zemích. Máme k dispozici výsledky projektu MeNet z roku 2009, který je obrazem hudebního vzdělávání v EU. Ve většině zemí je předmět Hudební výchova dotován jednou hodinou týdně a jen v několika zemích jsou do rozvrhu zařazeny dvě hodiny.¹



Graf číslo 1: situace na prvním stupni základního školství (v Holandsku rozhodují školy o časové dotaci pro hudební výchovu samostatně).



Graf číslo 2: situace na druhém stupni základního školství

¹ MeNet Musiceducationnetwork-ein europäisches Netzwerk der Kommunikation und des Wissensmanagements für musikalische Bildung Oktober 2006 - September 2009.

V súčasnej dobe síl v zahraničí podpora pro všeobecné hudební vzdělávání. Uvedme některé nejdůležitější závěry z nadnárodního vědeckého kolokvia „Hudba, platičnost mozku a učení“, které se uskutečnilo 7. června 2018 v Cité de la Musique v Marseilles (Francie). Sdružilo známé evropské a americké badatele, hudebníky, lékaře, pedagogy a kulturní pracovníky. Na základě nových výzkumů v neurověděch přiblížilo hodnoty hudby pro zdraví a pohodu lidí, a to jak pro jednotlivce, tak i pro skupiny. Podtrhlo důležitost hudby pro terapii a reedukaci. Společná deklarace (níže uvádíme internetový zdroj) představuje požadavky na zvýšení kvality vzdělávání učitelů hudby na vysokých školách. Pokládá důraz na zajištění kvalitní výuky hudební didaktiky a praxe pro budoucí učitele. Žádá významnější podporu pro doktorská studia na vysokých školách a financování výzkumných projektů zaměřených na inovace a sociální pokrok prostřednictvím hudby. Podle vědců je pro zajištění kvalitních výstupů nezbytné, aby hudební výchova byla dotovaná ve státních plánech v povinném základním a středním vzdělávání minimálně dvěma hodinami týdně. Se závěry jsou postupně seznamovány

politické a státní vzdělávací instituce v jednotlivých evropských zemích. K této deklaraci, která má též formu petice, je možné připojit i vlastní podpis na webové adrese, kterou uvádíme.

Podobných výzev bude pod vlivem novodobých výzkumů a společenských potřeb přibývat. Proto se na vývoj hudební výchovy díváme s optimismem a vzájemně se obohacujeme pozitivními příklady v oblasti hudebního vzdělávání. S klidným svědomím se opřeme o zkušenosti našich předchůdců a o širokou mezinárodní frontu, dnes už nejenom hudebníků, ale i lékařů, sociologů, psychologů a kulturních pracovníků.

Literatura

DUNOVSKÁ, M. (editor a kol.) *Teorie a praxe hudební výchovy V*. Praha: Univerzita Karlova, PedF, 2018, ISBN 978-80-7290-978-0.
KODEJŠKA, M. (editor a kol.) *Everything depends on a good beginning – Jan Ámos Komenský*. Compendium of the 2005 EAS European music congress in Prague. Prague: Charles university, Prague, Faculty of education, 2007, ISBN 80-7290-293-4.
KRÁLOVÁ, E. (editor a kol.) *Theory and Practice of music Education in Schools in Visegrad doctoral Forum Prague 2013*, Prague: Charles University in Prague, Faculty of Education, 2014, ISBN 978-80-7290-725-0.

KRÁLOVÁ, E., KODEJŠKA, M., STENÁČIKOVÁ, M., KOLODZIEJSKI, M. *Hudební klima a dítě. Hudobná klíma a dieťa*. Praha: Univerzita Karlova, PedF, 2016, ISBN978-80-7290-885-1.
MEDŇANSKÁ, I. Visegrad Group in Music Education. Coperations and Projects. In: *European Perspectives on Music Education*, 5. *International Cooperation Innsbruck-Esslingen-Bern-Belp*. Helbling 2016. HI-W 7735, ISBN 978-3-990035-382-0, ISMN 979-0-50239-370-0.
MEDŇANSKÁ, I. Metamorfózy vývoja predmetu hudobná výchova. In: *Hudební výchova*. Praha: Univerzita Karlova, 2019, 27(2), s. 21-26, ISSN 1210-3683.
meNEt Musiceducationnetwork, ein europäisches Netzwerk der Kommunikation und des Wissensmanagements für musikalische Bildung, Oktober 2006 -September 2009.

• Internetové zdroje

<https://www.change.org/p/council-of-the-european-union-pour-la-musique-et-l-education-por-la-m%C3%BAsica-y-de-la-educaci%C3%B3n-for-music-and-education>
<http://www.shvcr.cz/organ/stano.pdf>

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.).



Na Zhao

Koloraturný soprán a špecifická koloratúrnej techniky

/Anotace/

Príspevok, ktorý je súčasťou rozsiahlej dizertačnej práce, sa venuje problematike koloratúrneho soprán, jeho charakteristike, špecifikám koloratúrnej sopránovej techniky ako aj náviku melodických ozdôb. Vo vývojevej, štylistickej aj interpretačnej línii nachádza autorka niekoľko vývojových etáp, okrajove sa dotýka historických reálií.

/Klíčová slova/

Koloraturný soprán, melodické ozdoby, návik.

/Autorka/

Mgr. art. Na Zhao, ArtD. ukončila doktorskú formu štúdia u prof. Márie Tomanovej a za dizertačnú prácu Koloratúrna ária v kontexte vokálnej tvorby W. A. Mozarta získala Cenu rektora Akadémie umení.

Koloraturný soprán sa stal nenahraditeľnou súčasťou interpretačného štýlu a svojimi flexibilitami, čistými a krásnymi tónmi, nádhernou a ľahkou koloratúrnou kompozíciou aj pestrosťou vysokých tónov zastával v mnohých vokálnych partoch významnú pozíciu. Z tohto dôvodu sa mnoho skladateľov usilovalo vo svojich operách využiť koloratúrne árie, komponovať koloraturný soprán a tým spestriť nielen príťažlivosť hudby, poskytnúť veľkým primadonám prezenčný priestor, ale zvýšiť aj záujem publika o umeleckú produkciu.

Prvé záznamy o koloratúrnom speve existovali už v období gregoriánskych spevov, najprv sa používal termín *canto figurato*,¹ bežnou súčasťou sa stal v teoretických traktátoch hudby 17. a 18. storočia. Koloratúra sa presadila v hudbe baroka, a to v nových útvaroch, ktorými boli *opera* a *oratórium*. Koloratúra bola často improvizácnou záležitosťou a virtuózna koloratúra bola doménou kastrátov. Svojím jedinečným hlasom, nezvyklými fyzickými dispozíciami a nesmiernym talentom vytvorili podmienky pre rozmach koloratúrneho spevu, ktorý sa stal nepostrádateľnou súčasťou spevu *bel canto*. Rozsah koloratúrneho sopránu je c1 – e3 – f3.

Mnohí odborníci (aj laici) považujú vysoký soprán za niečo výnimočné. Avšak to, čo môže byť pre jedného speváka náročné, nespôsobuje inému problém. Sú to hlasové fenomény,

s ktorými sa niektorí speváci narodili a iní musia na vývoji svojho hlasu tvrdo pracovať. Každá doba bola prostredníctvom skladateľov očarená spôsobilosťou primadon odspievať „závratné“ výšky a spievať technicky dokonale vo vysokej tessitúre.²

Koloraturný soprán (tal. *soprano di coloratura*) je druh sopránového hlasu, ktorý sa vyznačuje ľahkosťou a pohyblivosťou, a to najčastejšie vo vysokých polohách. Technicky najvyššie speváčky (resp. speváci) boli schopné spievať najnáročnejšie postupy virtuózných speváckych ozdôb. Až do konca 19. storočia neexistovali sopránové party bez koloratúrnych úsekov. Táto technika sa stala výhradou pre pohyblivé hlasy, prenikavé, s jasnou farbou, čím sa koloratúra blíži technike ľahkého sopránu. Koloraturný soprán je ľahký, jemný, veľmi svižný hlas s rozsahom a – f3 a vyššie, ktorý je schopný spievať rýchle koloratúry. Tímber hlasu je jasný a zvučný, pripomínajúce zvuk priečnej flauty. Označenie *soprano léger* alebo *soprano colorature* je bežné vo Francúzsku, v Taliansku sa používa zvyčajne pomenovanie *soprano leggero di coloratura, di agilità*. V Nemecku sa pojem ľahký koloraturný soprán (*Leichter Koloratursopran*) v agentúrach a divadlách ešte nedokázal presadiť.

² Krkolonné koloratúry nájdeme na príkladoch Zerbinetty *Großmächtige Prinzessin* (*Ariadna auf Naxos*, op. 60, 1912), ária *L'Air des clochettes* (*Lakmé*, 1883), árii Marguarite O, *beaus pays* (*Hugenoti*, 1836), Ofélie *Partez-vous mes fleurs* (*Hamlet*, 1868).

¹ ROSENTHAL, H., WARRACK, J. 1985. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, s. 103.

Lyrický koloratúrny soprán je ľahký, svižný, pohyblivý hlas s tónovým rozsahom a – f3, ktorý je schopný rýchlych koloratúr, má väčší výrazový náboj a je všeobecne akceptovateľnejší. Vo francúzštine sa nazýva *soprano lyrique colorature*, v taliančine *soprano lirico di coloratura*. Odborné prekryvania s koloratúrnymi subretami, ľahkými koloratúrnymi sopránmi a lyrickými sopránmi sú možné, a niektoré roly pre dramatický koloratúrny soprán sa dnes spievajú aj lyrickým koloratúrnym sopránom. Preto sú lyrické koloratúrne sopranistky obsadzované mnohotvárne a čiastočne aj neodborne, laicky. Preto sú používané lyrické koloratúrne sopranistky mnohotvárne a čiastočne aj neodborne, laicky.

Dramatický koloratúrny soprán alebo aj *mladodramatický soprán* je typ sopránu s vysokou pohyblivosťou v rýchlych pasážach, spojený so silou blízko *spinto* alebo *soprano drammatico*. Rozdiely spočívajú v rôznych nárokoch na interpretku. Práve operné úlohy pre tento typ hlasu zahŕňajú Mozartove najväčšie dramatické postavy.³ Hlasový rozsah je a – f3, má ale zároveň schopnosť pre svižné koloratúry. V taliančine sa označuje ako *soprano drammatico di coloratura*, vo francúzštine ako *soprano dramatique colorature*. Má veľký, akceptovateľný hlas so silou presvedčiť, dokáže stvárniť dramatické vrcholy, zvláda ale rovnako aj rýchle koloratúry. Dramatické koloratúrne soprány sú všeobecne zriedkavejšie ako ľahšie koloratúrne hlasy. Sú možné aj odborné prekryvania s lyrickými koloratúrnymi sopránmi a dramatickým sopránom.

Pre speváka je mimoriadne dôležitá technika spevu. Správnym cvičením a technikami sa môže aj slabý hlas dostať na úroveň hlasu silného. Z histórie je známy príklad slávneho tenoristu *Enrica Carusa*, ktorému hlas správnymi cvičeniami zosilnel. Dôležitým pre speváka je aj dych, aj tu existuje príklad

z histórie, keď kastrát *Farinelli* (Carlo Broschi) vraj dokázal na jeden dych zaspievať vyše sto tónov. Pre spev sú dôležité aj fyzické dispozície, aj tu je príklad *Marie Callas*, ktorej zhoršenie hlasu pripisujú mnohí odborníci diétam, ktoré slávna speváčka držala a ktoré ju podlomili fyzicky.

V hudobnej línii nachádzame aj „pridané“ hudobné hodnoty, vnímame ich zvyčajne ako *melodické ozdoby*, ktoré nie sú nevyhnutné pre celú melodickú líniu, ale slúžia na „ozdobenie“ niektorých úsekov a niektorých tónov, čím podporujú rozmanitosť hlavnej línie, a zároveň slúžia interpretovi aj ako priestor pridať skladbe na expresivite výrazu a predviesť vlastné technické schopnosti. Slovo *agrément* sa používa špeciálne na označenie francúzskeho barokového štýlu ornamentácie.

Pre **koloratúrnú spevácku techniku** (ale aj pre iné hlasy) sú dôležité:

Agilný tón. Najlepšie odráža súdržnosť a flexibilitu hlasu, tvoria ho najmä skupiny 2, 3 – 6 tónov. Agilný tón sa zaraďuje medzi najťažšie koloratúrne spevácke zručnosti, pretože si vyžaduje ovládať techniku dýchania a úplnú kontrolu konzistentnosti a zafarbenia spevákovho hlasu. Tento druh spevu je zvyčajne rýchlejší a počas samotného spevu musí byť každý tón svižný, jasný a stály, ale tiež si musí zachovať jednotu a intenzitu. Vzhľadom na pomerne rýchle striedanie a široký rozsah, je počas spevu nutné dbať na zachovanie jednotnej polohy tónu.

Trilok (tal. *trillare* = *hrkať*, *drnčať*) patrí k najčastejším melizmám. Vyznačuje sa pravidelným a rýchlym striedaním dvoch najbližších tónov v rozsahu veľkej alebo malej sekundy. Prvý tón trilku je hlavným tónom – harmonickým, druhý tón je pomocný. Zvyčajne pomocný tón trilku je vyšším tónom. Trilok možno vysvetliť ako kolísanie chvenia (vibrácie) hlasiviek. Nie je ešte presne prebádané, či vzniká na základe chvenia svalov hrtana (čo vyvoláva kolísanie napätia hlasiviek) alebo bránice (to by spôsobilo primárne

kolísanie tlaku dychu).⁴ Farba tónu by mala súvisieť s kolísaním vokálneho traktu, a skutočne možno vidieť u spevákov často rytmické kontrakcie hrtana vo vibratovej frekvencii. V skutočnosti by mohol trilok spočívať v interakcii viacerých komponentov dýchania, svalov hrtana, rezonančných efektov v ústnej dutine a podľa toho až dlhým cvičením byť vystavaný a zdokonalený. V porovnaní s ostatnými koloratúrnymi technikami je trilok jedna z najzákladnejších speváckych zručností. Pri samotnom speve je potrebné dozerieť na uvoľnenie jazyka, a tým dosiahnuť rýchlosť a frekvenciu trilku. V súčasnom notografickom zápise sa trilok píše iba skratkou *tr*, niekedy aj s krátkou alebo dlhou vlnovkou nad hlavnou notou: *tr~~~~*. Starší typ zápisu trilku bol iba s vlnovkou, v súčasnej notácii sa vlnovkou bez *tr* označuje tremolo.

Appoggiatura (nem. *Vorschlag*, *Vorhalt*; fr. *Port de voix*) je často využívaný spôsob koloratúrnej speváckej techniky, ktorý spočíva v pridaní noty (melodickej ozdoby) do melódie, a tým sa dočasne mení vzhľad pôvodnej melódie. Appoggiatura sa radí k jednoduchším koloratúrnym technikám a počas spievania je dôležité dbať na čistotu, krátkosť a kontinuitu prejavu. Ide v podstate o dlhý alebo dvojitý (*appoggiatura doppia*) príraz:

Acciacatura pochádza z talianskeho slovesa *acciaccare*, čo znamená rozdrviť. Zvyčajne sa pokladá za kratšiu variantu dlhej appoggiatury, kde je oneskorenie hlavnej línie rýchle. Zdobenie v klasickej dobe sa zvyčajne vykonáva pred rytmom a dôraz sa kladie na hlavnú notu, nie na vedľajšiu, čo je aj rozdielnosť s appoggiaturou.

Staccato je rýchla, krátka výmena tónu, ktorý musí byť vybalansovaný bránicou. Tak sa vytvoril názor, že staccato je nasadzované bránicou. Skutočnosť je, že skúsený spevák si nechá „odskočiť“ bránicu (možno to

⁴ MATHELITSCH, L., FRIEDRICH, G. 1995. *Die Stimme Instrument für Sprache, Gesang und Gefühl*, s. 141

Delfín

Text Jiří Žáček
Hudba Milena Raková

D

Del-fí - ni v mo-ři, ti se ma-jí, ne-cho-dí

6

do ško-ly a ce-lý den si hra-jí, sko-ta-čí a jsou

12

ve-se-lí a ry-bu k o-bě-du jim mo-ře na-dě-lí.

19

Del - fí - ne, bráš-ko, dí - tě o - ce - á - nu, kde spíš a
Po - dáš mi plou-tev a já to-bě ru - ku: Tě - ší mě,

24

kdo tě bu - dí k rá - nu? Při-plav sem ke mně na mou pláž,
a - hoj moř-ský klu - ku! Při-plav sem ke mně ješ - tě dnes

31

za-hvíz - dej, řek - ni, jak se máš?
a na hřbe - tě mě trys-kem nes!

37

Leť ja-ko šíp, ať vo-da stří-ká, já ne-mám strach, mám srd-ce

44

ná-moř-ní - ka, svez mě a já tě po-zvu k nám...

50

To jsem rád, bráš-ko, že tě znám!

³ COFFIN, B. 1960. *Coloratura, Lyric and Dramatic Soprano*, Vol. 1, s. 52

Listopad

Text Jiří Žáček
Hudba Milena Raková

1. Lis - to - pad ste-le lis-tí na zem, čas ja-ko vo-da
u-tí-ká. Br-zy k nám vtr-hne zi-ma s mra-zem. Snad by ses
ne-bál vod-ní-ka? Vod-ník je chlou-ba na-ší ob-ce,
kaž - dé-ho sluš-ně po-zdra - ví, dbá, a-by vo-da tek-la
z kop-ce, k ru-sal-kám bý - vá las-ka - vý.

2. Vodník je prostě děda z tůně,
kouří si dýmku z rákosu.
Kdo žije v mokru, věčně stůně,
proto má kapku u nosu.

Ref. Sedí tu s tváří věčně usměvavou,
hledí, jak vítr vyvádí.
Co se mu asi honí hlavou?
Vzpomíná při tom na mládí?

3. Utichl smích a hlasy dětí,
rychle se blíží Vánoce.
A všichni žasnou, že čas letí
jak bystrá voda v potoce.

Betlémská muzika

Text lidový
Hudba Milena Raková

Sbor
Skři - vá - nek le - tí z vy - so - ka, hled' - te,
A...

Tamburína
Buben
Dřívka

roz-tá - hl svo-je kři-dél - ka, vid' - te, čí - že-ček zpí - vá
ješ-tě líp, ty ty ta, sla-ví-ček zpí - vá tik, tik, tik, ti-ky ti-ky tak,
jen ho po-slou-chej - te. Vše - ch - no k Bet-lé -
mu bě - ží, vel - ký i ma - lý,

29 mu - zi - ka se roz - lí - há, hous - le, pís - ťa -

35 ly. *Refrén:* Dyd - li,___ dyd - li, dyd - li,___ dyd - li,

41 dud - li, dud - li dá. Dyd - li,___ dyd - li,

T. B. Dř.

47 dyd - li,___ dyd - li, dud - li, dud - li dá.

47 T. B. Dř.

53 1. Ře - hoř___ s du - da - ma, Lu - káš s gaj-da -
2. Tu hned - ky hrá - li ma - lé - mu krá -

59 ma, s ni - ma Fran - cek má hus - lič - ky,
li. Břin - ky,___ břin - ky, tra - ra,___ fid - li,

65 pos - pí - cha - jí před jes - lič - ky, že tam bu - dou
duj, duj, da, da, dud - li,___ dud - li, hop, hop, hop - sa -

71 hrát, mu - zi - ku dě - lat.
sa, zpí - va - la cha - sa.

1.

77 2. *Refrén:*

Dyd - li,___ dyd - li, dyd - li,___ dyd - li, dud - li,

83

dud - lij dá, Dyd - li,___ dyd - li, dyd - li,___

89

dyd - li, dud - li, dud - lij dá. Jo - sef

T. B. Dř.

95

ko - lí - bá, vůl, o - sel dý - chá,

101

za - hří - va - jí Je - zu - lát - ko, krás - né___

107

ma - lé pa - cho - lát - ko, by ne - pla - ka - lo,

113

zi - mou ne - mrz - lo. Dyd - li,___

T. B.

119 dyd - li, dyd - li, dyd - li, dud - li, dud - lij dá,

126 Dyd - li, dyd - li, dyd - li, dud - li, dud - lij dá.

133 dud - li, dud - lij dá.

dokonca vidieť!).⁵ V zápise sa na vyjadrenie staccata používa bodka nad notami. Na základe rozdielneho a meniaceho sa tempa, rytmu a emócií sa môže meniť aj tónina. Takáto melódia je v koloratúre bežná, počas spevu by hlasitosť nemala byť príliš vysoká a farebnosť v dynamickej škále by mala byť pružná a ľahká.

Tenuto je štýl hudobného prednesu, pri ktorom sú jednotlivé tóny od seba zreteľne oddelované, ide v podstate o „neutrálny“ spôsob interpretácie. Tenuto sa označuje vodorovnou čiarou pod tenutovanou notou.

K tréningovým metódam patria:

Nácvik agilného tónu. Agilný tón sa po prvý raz objavuje v speve kastrátov a neskôr sa postupne začína využívať v koloratúrnom sopráne. Počas nácvikov je nutné začať zľahka, pomaly, čisto a rozvážne zaspievať každý tón a až potom zvyšovať tempo. Keď spevák dosiahne stabilný základ a je schopný ovládať svoj dych, môže zaspievať jasný a pevný agilný tón. Pozornosť treba obzvlášť klásť na kontinuitu, počas spevu sa nesmú svojvoľne robiť pauzy a od začiatku až do konca je treba zachovať tempo. Čínsky vokálny pedagóg *Zhao Meibo* vo svojom diele *Umenie spevu* (中文是什么意思) prirovnáva spev agilného tónu k perlovému náhrdelníku – jemný, nežný, a zároveň pevne spojený.⁶

Nácvik trilku. Pri vykonávaní trilkových cvičení je najdôležitejšie dbať na otvorené a priechodné hrdlo a v rovnakom čase zrýchliť tempo spievaného tónu. Nácvik trilku by nemal trvať dlho, najvhodnejšie je trénovať niekoľkokrát denne po malých častiach. Po dlhodobých opakovaných nácvikoch je možné dosiahnuť čistý a pevný očakávaný zvuk.

Nácvik staccata. Zvuk staccata je veľmi podobný smiechu, preto ho možno použiť na nácvik samotného staccata. Ide o presné ovládanie

bránice a rozširovanie na oboch stranách hrude.

Melodické ozdoby sú tóny alebo skupiny tónov, ktoré dopĺňujú melódiu a ozdobujú ju. Z hľadiska speváckej techniky je dôležitá aj artikulácia (lat. *articulatio*), čiže začlenenie jednotlivých tónov do hudobnej frázy. Artikuláciu nemôžeme zamieňať s frázovaním. Artikulácia – či už vokálna alebo inštrumentálna – má dať jednotlivým tónom výraz a jednotlivé tóny interpretačne začleniť do hudobnej štruktúry charakteristických tvarov.

Termín *koloratura* sa najčastejšie používal na komplikovanú a kvetnatú figuráciu alebo pre označenie interpretačného spôsobu melodických ozdôb v klasicizme či romantizme. Aj predchádzajúce obdobia však obsahovali veľké množstvo hudby, v ktorej dominovala technika koloratúry. Netýkala sa iba vokálnej, ale aj inštrumentálnej hudby. Súčasná muzikológia označuje termínom *koloratúra* využitie melodických ozdôb, resp. ozdobného interpretačného spôsobu pre všetky štýlové obdobia hudobnej histórie. Pretrvávajúca popularita operného žánru, v ktorom nájdeme najviac koloratúrnych pasáží, vyžaduje preto aj dnes špeciálnu prípravu spevákov.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Gerard. 1979. *The Concise Oxford History of Music*. Printed in Great Britain by Biddles Ltd. ISBN 0-19-284010-X
- ANGERMÜLLER, Rudolph. 2004. *Mozarts Reisen in Europa*. Verlag: Bock, K H. ISBN-13: 978-3870669133
- BAUMAN, Thomas. 1995. *Opera and the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, Excerpts posted on line at Google Books. ISBN-10: 0521461723
- BAUR, E. Gesine. *Mozart. Genius und Eros*, Verlag: C. H. Beck ISBN 9783406661334
- BOLDREY, Richard, CALDWELL, Robert, SINGER, Werner. 1992. *Singer's Edition (Light Lyric Soprano): Operatic Arias – Light Lyric Soprano*. Caldwell Publishing Company. ISBN 978-1-877761-02-7.
- BORCHMEYER, Dieter, GRUBER, Gernot. 2007. *Mozarts Opern, das Handbuch*, Verlag Laaber. ISBN 978-3-89007-463-4.

⁵ RIESCH, A. 1972. *Lebendige Stimme. Stimmbildung für Sprache und Gesang*, s. 111

⁶ ZHAO, M. 1997. *Umenie spevu*, s. 289

COFFIN, Berton. 1960. *Coloratura, Lyric and Dramatic Soprano, Vol. 1*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., ISBN 9780810801882

DAHLHAUS, Carl. 2010. *Geschichte der Musik*. Band 5 Die Musik des 18. Jahrhunderts, ISBN 9783890076690

RIESCH, Anneliese. 1972. *Lebendige Stimme. Stimmbildung für Sprache und Gesang*. Mainz. Verlag Schott Musik International. ISBN 3795727006

ROSENTHAL, Harold, WARRACK, John. 1985. *The concise Oxford dictionary of opera*. London: Oxford University Press, ISBN 019311321X

MATHELITSCH, Leopold, FRIEDRICH, Gerhard. 1995. *Die Stimme*. Instrument für Sprache, Gesang und Gefühl. Berlin Heidelberg. Verlag Springer. ISBN 978-3-642-79243-4

ZHAO, Meibo. 1997. [赵梅伯 Umenie spevu]. Shanghai Verlag. ISBN 780553666X

HISTORICKÝ VÝVOJ VÝUKY KLAVÍRNÍ SPOLUPRÁCE

/Anotace/

Tato studie má za cíl poukázat na významné výukové postupy minulosti, které ovlivnily současnou výuku klavírní spolupráce, jsou dále rozvíjeny a uplatňovány i v dnešní výuce tohoto oboru. Jsou jimi především práce C. P. E. Bacha: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, J. B. Cramera: Instructions for the piano forte a velká škola C. Czerného: Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule.

/Klíčová slova/

Klavírní spolupráce, výuka, C. P. E. Bach, J. B. Cramer, C. Czerny.

/Autorka/

MgA. et MgA. Marie Papežová Erlebachová studuje v doktorském programu Hudební teorii a pedagogiku na Pedagogické fakultě UK.

Výuka klavírní spolupráce samozřejmě úzce souvisí s výukou hry na klavír, proto všechny výukové materiály o klavírní spolupráci jsou především výňatky z pojednání o klavírní hře či kapitoly klavírních škol. Každá epocha na tuto problematiku nahlíží ze své perspektivy – 17. a 18. století je ve znamení bassa continua, proto je tato literatura zaměřena především na výuku generálbasu. V 19. století se začínají objevovat velké klavírní školy zaměřené na virtuózní techniku klavíristy, proto se většina z nich orientuje na jednotlivé prvky klavírní techniky a klavírní doprovod zmiňují jen některé z nich. Tento trend ještě více dominuje ve 20. století, kde je již velmi složité najít jakoukoliv literaturu zmiňující se o klavírní spolupráci. Proto se v této studii budeme věnovat třem autorům, kteří se této problematice v historii věnovali nejvíce. Jsou jimi C. P. E. Bach, J. B. Cramer a C. Czerny.

Klavírní spolupráce je obor, který má své kořeny již v 16. století, kdy se instrumentální hudba začala formovat jako samostatný obor kompoziční praxe.¹ Těmito kořeny se rozumí varhanní doprovod vícesborových skladeb, který měl sloužit jako intonační podpora zpěvákům² a jenž využíval tzv. číslovaneho basu. Tak vzniklo basso continuo,

kterým začíná, spolu se vznikem nových forem (především triové sonáty), éra doprovodů klávesovými nástroji, jako je cembalo, klavichord a varhany.

Nejčtenějšími výukovými materiály této doby jsou tedy traktáty o výuce generálbasu a posléze klavírní školy, z nichž nejvýznamnější pro klavírní doprovod je *Úvaha o správném způsobu hry na klavír* Carla Philippa Emanuela Bacha, který téměř celý druhý díl věnuje nauce o doprovodu. Doprovodem se stále v této epoše rozumí basso continuo, proto se autor nejvíce věnuje výkladu harmonie a výuce generálbasu. Nicméně je toto dílo natolik progresivní, že přesahuje ve velké míře do současnosti a může nám být vodítkem, jak vyučovat klavírní spolupráci dnes.

První zásadní myšlenkou je, že by hráč měl nejdříve **zcela ovládnout svůj nástroj**. „*Abychom se stali obratnými hráči generálbasu, je nutné hrát dlouho předtím dobré sólové skladby.*“³

Toto je velmi důležitý postřeh, který se uplatňuje i v dnešní výuce klavírní spolupráce. Proto se většina oborů, které se zabývají klavírní spoluprací, učuje až v magisterském stupni studia, kterému předchází bakalářské studium sólového klavíru. Z pohledu dnešního pianisty je toto zcela pochopitelné, protože některé doprovody (lze-li je takto označit*) jsou tak náročné, že by

mohly působit méně zběhlému klavíristovi nemalé potíže. Tyto doprovody kladou na pianistu stejné technické či interpretační nároky, jaké vyžadují skladby pro sólový nástroj.

Bezpochyby nejdůležitějším principem klavírního doprovodu, který C. P. E. Bach zmiňuje, je **naslouchání a přizpůsobování své hry spoluhráčům**. Doslova Bach píše: „*Cítíme hned, jak jeden hudebník pozorně naslouchá druhému, a aby soubor dosáhl žádoucího výsledku, upravuje podle toho svůj přednes.*“⁵

V dnešním vzdělávání korepetitorů je na tuto dovednost kladen největší důraz. V kurikulech jednotlivých oborů klavírní spolupráce jsou nejvíce zastoupeny předměty praktického charakteru (Praxe, Doprovod na školních akcích, Koncerty a soutěže, Orchestry a ansámby, Technika zkoušení a vedení ansámblu atd.). Toto přizpůsobování se nejčastěji projevuje v dynamické rovině, kde musí klavírista flexibilně reagovat na daný nástroj nebo zpěváka, se kterým spolupracuje. Každý nástroj je jiný, a tudíž i jeho dynamické rejstříky jsou dosti odlišné, proto je třeba se s těmito odlišnostmi obeznámit. Totéž platí i pro doprovod zpěváka. Bach to komentuje takto: „*Doprovazet musí dát bedlivý pozor, zda vysoká a hluboká poloha zpěváka nebo instrumentalisty, jehož doprovází, je stejně silná a zda jsou tóny hlavního hlasu stejně zřetelné zdaleka jako zblízka. Není-li tomu tak, musí upravit svůj doprovod i bez výslovného pokynu tak, aby se slabé tóny nezakryly příliš silným doprovodem. O příčné flétně se například ví, že je ve vysoké poloze svítivá, v hluboké nikoli. Přesto mohou být její tóny konečkonců vyrovnané.*“⁶

za doprovodné, ale autor je i svým názvem tituloval jako Sonate Per il Clavicembalo o Forte Piano con un Violino.

5 BACH, Carl Philipp Emanuel. Úvaha o správném způsobu hry na klavír. Brno: Paido, 2002, s. 140. Edice pedagogické literatury. ISBN 80-7315-025-5.

6 BACH, Carl Philipp Emanuel. Úvaha o správném způsobu hry na klavír. Brno: Paido,

Proto také Bach zmiňuje rozdíl v přístupu ve hře tutti (předehra, mezihra) a doprovodu sólového hlasu: „*S ohledem na sílu je dobře rozlišovat forte v tutti od forte doprovázejícího sólo, které musí být v přesném poměru k síle hlavního hlasu, zatímco v prvním případě může být samozřejmě silnější.*“⁷

Kurikula dnešních oborů klavírní spolupráce toto reflektují ve speciálních profilacích buď na instrumentální zaměření nebo pěvecké zaměření. Ve střední Evropě můžeme nalézt tyto specializace: Doprovod instrumentalistů, Doprovod opery, Doprovod písní, Klavírní duo, Komorní hra.

Dalším důležitým faktorem klavírní spolupráce jsou **speciální dovednosti**, které jsou pro korepetitora nezbytnou součástí práce. Těmito dovednostmi jsou například transpozice, hra z listu a hra partitur. C. P. E. Bach zmiňuje nutnost umět transponovat krátké úkoly do všech tónin, do měkkých i tvrdých, a je lépe hrát tyto příklady namátkově v různých tóninách. Dle Bacha si tak student lépe procvičí čtení intervalů a zachová dobrou polohu. Říká: „*Staneme se konečně mistry nad intervaly, ať leží, kde chtějí. (...) Všem, kdo se učí hudbě, je tato obratnost dobrá a nutná.*“⁸

Bach se věnuje ve svém traktátu pouze transpozicím, a to ze zcela logického důvodu – tehdejší doprovody byly pouze číslované basy, proto hra z listu a hra partitur v této epoše nebyla nezbytným předmětem vzdělávání. Autorem progresivnějšího výukového materiálu je Johann Baptista Cramer, který se ve svých *Instructions for the Piano Forte* (1812) věnuje transpozicím z tóniny do tóniny, ale také již i nástrojovým transpozicím a výuce C klíčů, které jsou nutnou znalostí pro hru partitur. Tato kapitola je označena jako

2002, s. 323. Edice pedagogické literatury. ISBN 80-7315-025-5.

7 Ibid.

8 BACH, Carl Philipp Emanuel. Úvaha o správném způsobu hry na klavír. Brno: Paido, 2002, s. 143. Edice pedagogické literatury. ISBN 80-7315-025-5.

„*Appendix*“ a Cramer ji takto uvozuje: „*Články obsažené v této příloze, ačkoliv absolutně nezbytné pro dobrého hráče, jsou nepoužitelné pro začátečníky a nad jejich schopnosti: a proto je mohou přeskočit do doby, kdy dosáhnou profesionality v hudbě.*“⁹

Tímto potvrzuje i slova C. P. E. Bacha, že doprovodu se může chopit až vyzrálější klavírista a podobně jako Bach dodává: „*Schopnost transpozice je absolutně nezbytná pro doprovazeče, aby přizpůsobil melodii hlasu zpěváka.*“¹⁰

O 27 let mladším výukovým materiálem je *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500 C. Czerného, který se ve 3. díle také zabývá transpozicemi. Uvádí zde rady k transpozicím o půl tónu výš či níž - např. snadná transpozice z C dur do Cis dur bez změn not, pouze s představou sedmi křížků v předznamenaní. Místo zaznamenaného béčka v C dur si klavírista představí odrážku a místo křížku pak dvojkřížek. K transpozicím do vzdálenějších tónin autor uvádí tyto nejpodstatnější myšlenky:

1. Interpret musí ovládat hru ve všech tóninách (stupnice, akordy).
2. Jeho pohled je vždy o několik taktů vpřed.
3. Měl by se držet především melodie a basu.
4. Měl by si obzvláště všimnout intervalů, kterými prochází melodie a bas.

Doporučuje opět cvičení transpozic od lehčích po těžší.¹¹

9 Volný překlad originálu: „*The Articles contained in this Appendix, although absolutely necessary to a good performer, are useless to beginners, and above their capacity: therefore they may pass them over, until they have made some proficiency in Music.*“ CRAMER, Johann Baptist. *Instructions for the Piano Forte*. London: S. Chappell, [18-], s. 41.

10 Volný překlad originálu: „*A knowledge of Transposition is absolutely necessary to an Accompanist, to accommodate an Air to the voice of the Singer.*“ Ibid.

11 CZERNY, Carl a James Alexander HAMILTON. *Complete theoretical and practical*

Další poměrně rozsáhlou kapitolou je zde již Hra partitury a výuka klíčů, kterou zde autor poměrně podrobně a velmi přehledně rozpracovává.

Novou kapitolou je tu však už hra z listu, kterou řadí k „nejhodnotnějšímu, a dokonce k nejnepostradatelnějším kvalitám dobrého hráče“. ¹² Popisuje zde, že jde částečně o vrozenou dispozici a částečně o získanou dovednost, ke které patří výborná zručnost prstů a takové ovládnutí kláves, které je získáno stálým cvičením stupnic ve všech 24 tóninách, běžných pasáží a notových uskupení. Dále píše, že je třeba tuto dovednost cvičit každý den alespoň jednu hodinu, začínat s lehčími kusy, hrát je tak jak jsou, *nikdy se zcela nezastavit* a nenechat se přerušit bezvýznamnými chybami, ale hrát odvážně do samého konce. Toto je třeba procvičovat na čím dál těžších skladbách, až si hráč troufne zahrát věc z listu před ostatními. ¹³

Dalším výrazným momentem ve vzdělávání nejen korepetitorů by měl být **hudební styl**. To předjímal již C. P. E. Bach svým výrokem: „*Budu se snažit vychovat takové doprovazeče, kteří kromě naučených pravidel hledí sledovat co nejpřesněji dobrý přednes*.“

C. Czerny to ve své škole rozpracovává již detailněji, a to tak, že vytváří šest hudebních stylů. Jsou jimi Clementiho styl; Cramerův a Dusíkův styl; Mozartova škola; Beethovenův styl; moderní školy Hummela, Kalkbrennera a Moschelese a nový styl,

piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion, op. 500. London: R. Cocks & Co., [1839], s. 101.

¹² Volný překlad: „The most creditable and even indispensable qualities of a good player“ CZERNY, Carl a James Alexander HAMILTON. *Complete theoretical and practical piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion, op. 500. London: R. Cocks & Co., [1839], s. 98.*

¹³ Ibid.

který reprezentují Thalberg, Chopin, Liszt a další mladí umělci. ¹⁴ A dodává: „*Z tohoto historického přehledu, přemýšlivý klavírista velmi snadno pochopí, že díla každého skladatele musí být vykonána v tom stylu, ve kterém je napsal; a že hráč zcela jistě selže, pokud se pokusí hrát všechna díla výše zmíněných mistrů naprosto stejným stylem*.“ ¹⁵ Tyto myšlenky jsou uplatňovány hojně také v dnešní výuce, kdy většina vysokých škol vyučuje předměty jako jsou Historicky poučená interpretace a Soudobá hudba, ale také se věnuje otázkám stylu v individuální výuce.

Dnešní klavíristé, kteří se tomuto oboru věnují jsou vzdělávání i v dalších disciplínách, jako je **nástrojová příprava**, ve které se zdokonalují v sólové hře na nástroj, ve hře na historické klávesové nástroje a budoucí korepetitoři pěvců také ve zpěvu. Pro ty jsou ještě velmi důležité **jazykové předměty**, které se zabývají dikcí zpívaného cizojazyčného textu. Nezbytnými jsou také **teoretické předměty**, ve kterých poznávají nástrojovou literaturu a tu analyzují z různých úhlů pohledu.

Jistě by bylo možné nalézt i jiné disciplíny, ve kterých by se měli korepetitoři vzdělávat. Dle mého názoru by to měla být také **psychologie**, protože tento obor ji bezesporu vyžaduje. Naráží na to určitým způsobem i C. P. E. Bach, který píše:

„*Nejobyčejnější výraz, jímž se označuje doprovazeč, bývá tento: doprovázejí rozvážně. (...) Doprovázejí rozvážně znamená přizpůsobit se také*

¹⁴ CZERNY, Carl a James Alexander HAMILTON. *Complete theoretical and practical piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion, op. 500. London: R. Cocks & Co., [1839], s. 100.*

¹⁵ Volný překlad originálu: „*From this historical sketch, the reflecting Pianist will easily perceive that the works of each Composer must be executed in the style in which he wrote; and that the performer will assuredly fail, if he attempts to play all the works of the Masters above named in the self-same style*.“ Ibid.

občas chybám ostatních a ustoupit jim. (...) Současně hledí s největší skromností získat žádoucí čest těm, které doprovází, přestože je svými silami často převyšuje. (...) Jedním slovem, rozvážný doprovazeč musí mít citlivou hudební duši, která má mnoho rozumu a dobré vůle.“ ¹⁶

A s tím musíme všichni jen souhlasit.

•

Literatura a zdroje

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002. Edice pedagogické literatury. ISBN 80-731-5025-5.

CRAMER, J. B. *Instructions for the piano forte*. London: S. Chappell, [18-].

CZERNY, Carl a James Alexander HAMILTON. *Complete theoretical and practical piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion, op. 500*. London: R. Cocks & Co., [1839].

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902-9120-1.

¹⁶ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Brno: Paido, 2002, s. 336. Edice pedagogické literatury. ISBN 80-7315-025-5.

Cesta ke zlepšení intonační čistoty zpěvu dětí (1. část)

/Anotace/

Článek přináší příkladné podněty k rozvoji hudebních schopností a pěveckých dovedností od nejútlejšího věku, soustředí se na problematiku intonace. Zároveň upozorňuje na úskalí a překážky tohoto vývoje.

/Klíčová slova/

intonace, rozvoj hudebních schopností, rozvoj pěveckých dovedností.

/Autorka/

PaedDr. Alena Tichá, Ph.D. je hlasová pedagožka, působí na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Zazpívat písničku čistě je radost pro dítě i posluchače. Hudebně nadané dítě vyrůstající v hudebně podnětném prostředí to má snadné. Zpěv je pro něj běžnou součástí života a spontánním hudebním projevem. Ve škole však nemáme jen tyto zpěváčky. Jsou tam děti, které zpívají rády, ale ne příliš čistě. Já jsem přesvědčena (a v mé učitelské praxi se toto přesvědčení potvrdilo), že každé dítě, má-li prostor a metodické vedení, je schopno svůj zpěv zlepšit. O tom, jak rozezpívat tzv. nezpěváky a zábavně vést hlasovou výchovu dětí, si lze přečíst v knížce (Tichá, 2014).

V teoretické rovině lze požadavky a podmínky pro výuku intonačně čistého zpěvu shrnout do několika bodů:

- Zajistit kvalitní hudební podněty a hlasové vzory přiměřené věku dítěte.** Dítě se doladuje zpočátku podle barvy, a tak je mu blízký hlas ženy zpívající ve vyšší hlasové poloze, hlas čistě zpívajícího dítěte, falzetový hlas u mužů. (Pokud ho učitel nedovede, předzpívá mužským hlasem, šikovné dítě po něm opakuje a pak zpívá celá třída.)
- Zajistit vhodné podmínky pro pěvecký projev dítěte.** Dítě se musí slyšet!
- Procvičovat zpěvný hlas dítěte – především hlavový tón a pohotovou artikulaci** (hry s hlasem, cílená hlasová cvičení viz Tichá, 2014).
- Vést k sluchové pozornosti.** Do celého procesu zpřesňování intonace se permanentně zapojuje sluch, viz hry Tichá, 2014.

- Motivovat děti k naslouchání vlastnímu hlasu** (vědomá sebekontrola intenzity a intonační čistoty vlastního zpěvu) **a vést je k vnímání tělesných projevů provázejících zpěv.** Pedagog sleduje držení těla dítěte a motivuje k uvolnění v oblasti ramen, zátylku – děti chybně předsunují hlavu a vytahují bradu atd. Náměty k odstranění napětí viz úvodní texty Šimanovský, Tichá 2012 a Šimanovský, Tichá, Staňková 2019.
- Systematicky budovat hudební paměť a hudební představivost s oporou o tonální cítění.** V praxi to znamená zpřesňovat čistotu zpěvu na základě cítění **tonálního centra** (1, 3, 5), k němuž se vztahují všechny tzv. vedlejší stupně (2, 4, 6, 7). Opěrné tóny tonálního centra (1, 3, 5) budujeme pomocí opěrných písní začínajících na 1., 3. a 5. či 8. stupni, rozlišováním ukončenosti a neukončenosti melodie, uplatňováním tvořivých aktivit v rámci vymezených tonálních prostorů (viz úvodní metodický text Raková, Štíplová, Tichá 2012).

Naplnění těchto bodů vede spolehlivě ke zlepšení čistoty zpěvu dětí. Čistá intonace je jen prostředek k čistému zpěvu. Nesmí se stát drilem! Cílem je hudební a emoční zážitek dítěte z vlastního zpěvu.

Pokusme se tuto teorii vložit do běžné praxe. Zaměříme se na zcela počáteční elementární krůčky rozvoje zpěvnosti (v principu platí u všech věkových kategorií).

Aktéři příběhu: předškolní dítě – říkejme mu Matýsek, tatínek – hraje na kytaru, zpívá, maminka – myslí si, že neumí zpívat, ale snaží se, babička – ráda s vnučkou zpívá.

Matýskovi je tři a půl roku. Tatínek si s Matýskem rád hraje a při tom mu zpívá. Někdy vezme do ruky kytaru a s tichým doprovodem uspává Matýska ukořezáváním *Ho, ho watanay*. Maminka o sobě říká, že zpívat neumí. Ale když si myslí, že ji nikdo neslyší, jemným hlasem Matýskovi zpívá jednoduché písničky (*Halí, belí, Běží liška k Táboru nebo Já do lesa nepojedu*). Matýsek má od malička kolem sebe hračky, které reagují odlišnými zvuky podle toho, kde se jich dotýká. Některé hrají i melodie známých písniček. Aby hudebních podnětů nebylo málo, při každé návštěvě si babička neodpustí pochovat Matýska a při tom mu zpívá písničku.

Když byl Matýsek ještě miminko, vždycky se při písničce ztišil a NASLOUCHAL. Očima sledoval ústa dospělého. Někdy HLASEM NAPODOBOVAL. Občas se i náhodně do některého tónu trefil. Naslouchání a intuitivní napodobování slyšeného je pro rozvoj **sluchové pozornosti a hudebního sluchu** dítěte zásadní.

Hudební sluch se rozvíjí a zpřesňuje tím, že si dítě hlasivkami vyzkouší výšku tónu, na kterou se jeho ucho soustředilo. Nastavení napětí hlasivek v reakci na slyšený tón může probíhat i skrytě vlivem myotransferu (přenosu svalového napětí). To se stává při poslechu zpěvu, kdy se hlasivky naslouchajícího intuitivně napínají a vykonávají obdobný pohyb, jako hlasivky zpívajícího.

Čím více přiměřených podnětů dítě obklopuje, tím bohatší jsou sluchové a hlasové zkušenosti, které si „ukládá do batůžku“ – vytváří si **hudební představy** a postupně je „z batůžku“ vytahuje, když se pokouší zazpívat.

Cesta ke zpěvu začíná tichým po-
brukováním. Dítě si často se svým hlasem hraje, zkouší jeho možnosti. Experimentuje se silou, výškou i zněním

svého hlasu, „osahává“ si pocit na hlasivkách i místa rezonance.

Matýsek nevydrží dlouho mlčet. Svou hru provází různými zvuky či zpěvováním. Při tom často „pracuje s hudebním materiálem“, který již slyšel. To, že si části melodie, či celou písničku ZAPAMATOVAL a je SCHOPNÝ SI JI VYBAVIT, je projevem zlepšování jeho **hudební paměti**.

Matýsek miloval hrající knížku – k ob-
rázkům Josefa Lady zde hrají melodie lidových písniček. Při prohlížení knížky mu rodiče písničky zpívali. S oblibou při-
řazoval k zazpívaným písničkám správné obrázky. Na počátku mu pomáhala slova spojená s melodií. Později se mu postupně dařilo najít odpovídající obrázek už jen podle melodie, aniž by mu napověděla slova písničky. V rozvoji jeho **hudební paměti a s ní úzce související hudební představivosti** došlo k velmi výraznému posunu. Slyšenou *melodii* musel ve své hlavě porovnat s melodií, kterou si pamatoval. Pozvolna se zpřesňovala jeho **hudební představivost**, tj. schopnost „zazpívat“ si písničku jen „v hlavě“ – ve své představě. Vytváření správných hudebních představ je pro zpěváka východiskem čistého zpěvu. (Záměr zazpívat „oživí“ **hudební představy** již osvojené písničky. Tuto představu hlas realizuje a uši „kontrolují“, zda se realizace zdařila. Opakováním tohoto procesu se intonace, ale i hudební představa, je-li pedagogem korigována, zpřesňují.)

Jednou Matýsek překvapil své rodiče písničkou *Běží liška k Táboru*. Výslovnost ještě přesně nezvládl, ale melodii zazpíval lehkým hláskem a intonačně velmi přesně. Pak jako by jeho vývoj ustrnul, nikam dál se neposouval. Hlasem pokus-
-omyl si „osahával strukturu“ dalších melodií. Podvědomě při tom ZAČAL PŘIJÍMAT ŘÁD, který se uplatňuje mezi jednotlivými tóny v tónině. Formovalo se u něj **tonální citění**.

Podíváme-li se na melodickou linku první Matýskovy písničky Běží liška k Táboru (1–3, 1–3, 555), zjistíme, že se v ní střídají 1., 3. a 5. stupeň – tóny akordu vystavěného na 1. stupni

tóniny. Tento TÓNICKÝ KVINTAKRD (1-3-5+8) tvoří základní kostru, k níž tíhnou zbývající tóny stupnicové řady (tj. 2., 4., 6. a 7.). Tyto vedlejší tóny (tj. 2., 4., 6. a 7.) jsou nestálé. Mají tendenci směřovat k některému z tónů tónického kvintakordu: druhý chce jít k 1. nebo k 3., čtvrtý směřuje k 3., šestý k 5., sedmý k 8. stupni. Tento systém SMĚŘOVÁNÍ TÓNŮ K TONÁLNÍMU CENTRU (1-3-5) je podstatou **tonálního citění**.

Když se učíme novou melodii a následně ji chceme zazpívat, vždy je „v pohotovosti“ tonální citění. Je-li melodie při nácvičení tonálně „usazená“, snadněji si ji zpěvák zapamatuje, představí, vybaví a následně i čistě zazpívá.

Matýsek do systému tonálních vztahů „bezděčně“ pronikal ve fázi naslouchání a prvních pěveckých pokusů. K **upevnění pocitu** TONÁLNÍHO CENTRA (1-3-5) mu pomohly písničky, které **začínaly** jedním z těchto tří tónů tonálního centra: *Běží liška k Táboru* začíná 1., *Skákal pes* 5., *Halí, belí* 3. stupněm. „Ukotvení“ v tónině, a tedy i čistotu zpěvu posílil i **poslední tón písničky** (*Běží liška k Táboru* – končí na 1. stupni, *Skákal pes* – na 3., *Halí, belí* končí opět jako většina písni na 1. stupni). Počáteční i závěrečný tón si v představě umístil do výstavby tonálního systému.

Pokud se 1., 3. a 5. stupeň objevuje na začátku melodie, usnadní dítěti rychle se v dané tónině orientovat. Není divu, že k Matýskovým hitům později přibýly písničky *Já do lesa nepojedu* nebo *Utíkej, Káčo, utíkej*. Kostrou obou písni jsou tóny tónického kvintakordu: *Já do lesa nepojedu* (1-3-55-88-55), *Utíkej, Káčo, utíkej* (1-3-5-8).¹

1 Někdy se stane, že dítě začne zpívat písničku v určité tónině, ale v polovině mu hlas „přeskočí“ jinam. Pokud v tónině, do níž mu hlas skočil, zpívá čistě a melodii ukončí na tónice, chválíme ho. Dokázalo se zorientovat a pohotově prožít tonální centrum nové tóniny. Prokázalo, že má rozvinuté tonální citění.

Dítě už zpívá čistě, a přesto se stává, že se čistota jeho zpěvu zhorší

Když Matýsek zpíval, babička se k němu přidala. Chtěla si užít „společné muzicírování“. Ale Matýskovi tím příliš neprospěla. Její znělý hlas Matýska přehlušil tak, že SE NESLYŠEL. Sluchem si nemohl „zkontrolovat“, co zpívá. Tím, že se neslyšel, nemohl svůj hlas porovnávat se svojí vnitřní představou melodie. **Tonální citění** a jím jasně strukturovaná **hudební představa** u něj **ještě nedozrálý do fáze, aby fungovaly samostatně, bez sluchové kontroly zpívaného tónu**. Představa melodie písničky ještě pevně „nezakotvila“ v Matýskově hudební paměti.²

I když babička zpívala čistě – ale nahlas! – při společném zpěvu „ztratit“ Matýsek melodii. Křišťálově čistý zpěv se změnil v MLUVOPĚV. Bylo slyšet jak jeho vnitřní intuice „bojuje za správnou melodii“, ale ta i při sebelepších snaze zněla falešně a „spadla“ do mluvní hlasové polohy. Neupevněné tonální citění – bez kontroly sluchem – zkolabovalo. Matýsek, který rád zpívá, pokračoval se stejným nadšením falešně dál. Jakmile babička přestala zpívat, melodie se Matýskovi vrátila. Sluch mu pomohl „napojit se“ na svou vnitřní hudební představu, která ho opět „navedla“ k čistému zpěvu. Toto je ukázková situace, jak někdy při dobré vůli můžeme svou nevědomostí „zbrzdit“ rozvoj dětského zpěvu. Obdobná situace velmi často nastává při společném zpěvu dětí. Mívá však daleko vážnější následky.

Matýsek začal chodit do školky. Nejprve byl zařazen do osmičlenné třídy nejmenších dětí. Když pro něj maminka přišla, paní učitelka jí referovala, že Matýsek prozpíval celou vycházku, zpívá si při hře, dokonce ji naučil některé nové písničky. Zpěv byl součástí

2 Aby se dítě v situacích, kdy jste měli zazpívat píseň v kánonu. Pokud jste ji bezpečně neznali, tj. nemohli jste se opřít o její jasnou představu v mysli, nedokázali jste to. Zpěv ostatních vás při tom rušil. Zacpávali jste si uši. Potřebovali jste si svou představu vybavit.

Matýskova života. **Zpíval z vlastní potřeby a pro své uspokojení**. Zpěvem se bavil. Byla radost poslouchat jeho zvonivý, průzračně čistý hlásek s bezchybnou intonací!

Po roce přestoupil do početné třídy velkých dětí. V jeho chování nastala nápadná proměna. Doma začal křičet, hlasem se prosazovat, zpěv ztratil přirozenou lehkost. Potřeboval na sebe upozornit, předvádět se. Při Matýskových ukřištěných domácích produkcích se rodina bavila a tím mu nechtěně potvrzovala, že *takto* je to správné. Je legrační sledovat dítě, jak si stoupne na vyvýšené místo a s plným zaujetím „zpívá“. Není to však zpěv, ale vyřazené skandování přibližné melodie. Ten, kdo ví, že Matýsek umí zpívat, podlehe mylné představě, že chce být vtipný a schválně zpívá falešně. Bohužel on **zpívá skutečně falešně**.

Ve školce ve směsici hlasů ostatních dětí ZTRATIL KONTAKT SE SVOU HUDEBNÍ PŘEDSTAVOU a bezelstně se přizpůsobil svému okolí. Toto je spolehlivá cesta, jak ODNAUČIT nadějněho zpěváka ZPÍVAT. Čím „radostnější“ se takto při společném zpěvu ve školce (škole) zpívá, tím rychleji se upevňuje falešný zpěv. Jak z tohoto ven? *Rodina by měla sledovat změnu chování svého dítěte a zasáhnout*. Po prvních spontánních „domácích produkcích“ je třeba postupně a s taktem dítě zklidňovat, požádat ho, *aby při mluvě a zpěvu stále nekřičelo*. Sednout si s ním a navodit intimnější prostředí, kdy dítě necítí konkurenci a znovu **má čas a prostor se „k sobě vrátit“**.

Jak řešit společný zpěv ve školce, když v oddělení je 28–30 dětí? Prvním krokem je **omezit hlučný doprovod klavíru a ztišit zpěv dětí**. Pedagog by měl děti vést K NASLOUCHÁNÍ. Už tím, že v komunikaci nezvyšuje hlas, navozuje klidnou, příjemnou atmosféru, v níž se děti nemají potřebu překřikovat. Pedagog svým hlasem a způsobem komunikace s dětmi „nastavuje“ zvukovou hladinu ve třídě. Při hudebních činnostech je dobré, když se společný zpěv často střídá se zpěvem malých skupinek dětí, či se nechá dítě zpívat

samotné, pokud ono z vlastní potřeby projeví zájem. Pokud pedagog sám navíc umí ve střední a vyšší poloze zpívat lehkým, čistým hlasem, je pro děti nejlepším vzorem. Podaří-li se ve třídě navodit podmínky pro vědomé naslouchání, může dojít nejen ke zlepšení zpěvu dítěte, ale i k celkové kultivaci dětského hlasového projevu.

Připomeňme jen, že při uvedení či následné transpozici písničky je VŽDY třeba, aby si zpěvák v představě UJASNIL TONÁLNÍ CENTRUM nové tóniny (T-D-T) a slyšel (později si už sám představil) první tón melodie. **Zahrajeme předehru**, kde děti uslyší **tóniku, dominantu** a tóniku – dva opěrné sloupy dané tóniny. Předehru je dobré končit obratem akordu, jehož nejvyšším tónem je počáteční tón písničky, tj. u písničky vycházející od 5. stupně hrajeme v pravé ruce kvintakord, sextakord zahrajeme při začátku melodie na 1. stupni a kvartsextakord při nástupu na 3. stupni. Dítě SLYŠÍ, od kterého tónu má začít zpívat. Jakmile si počáteční tón dovede předem představit, má výchozí intonační problém vyřešen.

V notové příloze najdete opěrné písničky, které složila Milena Ráková se záměrem obohatit repertoár opěrných písni (1. *Ach, synku*, 3. *Maličká su*, 5. *To je zlaté posvícení*) o umělé písni s dětskou tematikou. Text i písni jsou ukázkou z připravované publikace.

•

Literatura

RAKOVÁ, Milena, Ljuba ŠTÍPLOVÁ a Alena TICHÁ. *Zpíváme a tvoříme s malými*. Brno: Edika, 2012. ISBN 978-80-266-0067-1. ŠIMANOVSKÝ, Zdeněk a Alena TICHÁ. *Hrajeme si s písničkou: zpěvník s návody na hry pro děti*. Praha: Portál, 2012. ISBN 978-80-262-0097-0. ŠIMANOVSKÝ, Zdeněk, Alena TICHÁ a Tereza STAŇKOVÁ. *Lidové písničky a hry s nimi* 2. Praha: Portál, 2019. ISBN 978-80-262-1368-0. TICHÁ, Alena. *Učíme děti zpívat: hlasová výchova pomocí her pro děti od 5 do 11 let*. Vyd. 3. Praha: Portál, 2014. ISBN 978-80-262-0648-4.

Skladba „Duše Michiganského jezera“ Jindry Nečasové Nardelli

/Anotace/

Článek se věnuje okolnostem, které vedly skladatelku Jindru Nečasovou Nardelli ke kompozici skladby *Spirit of Lake Michigan*. Popis doby a události získala jeho autorka z osobního rozhovoru se skladatelkou. Příspěvek je dále doplněn charakteristikou kompozice i s odbornými komentáři, zmiňuje se o všech koncertních provedeních díla včetně citace z kritiky z festivalového provedení skladby ve Dvořákově síni Rudolfiny.

/Klíčová slova/

Jindra Nečasová Nardelli – česká hudební skladatelka, *Spirit of Lake Michigan*, dechový symfonický orchestr, západní pobřeží USA.

/Autorka/

Mgr. Daniela Bělohradská absolvovala obor Hudební věda na FFUK. Působí jako muzikoložka, hudební publicistka, organizátorka koncertů a manažerka Společnosti českých skladatelů (SČS), členské organizace Asociace hudebních umělců a vědců (AHUV). Spolupracuje se Střední pedagogickou školou Futurum v Praze.

Místopředsdkyně Společnosti českých skladatelů Jindra Nečasová Nardelli oslaví v roce 2020 své šedesáté narozeniny. Velkou část autorčina díla tvoří skladby, které svou promyšlenou koncepcí i hudební vynalézavostí oslovují posluchače všech věkových skupin. K připomenutí skladatelčina jubilea a pro nahlédnutí do jejího kompozičního stylu jsem vybrala skladbu *Spirit of Lake Michigan* (*Duše Michiganského jezera*) pro velký dechový symfonický orchestr, která zaznamenala již čtyři nastudování různými orchestry v České republice i v USA. Skladatelka touto skladbou připomněla události týkající se let 1968/69 v bývalém Československu.

Jindra Nečasová Nardelli (*1960) patří k nejvýraznějším českým skladatelkám soudobé klasické hudby. V širokém spektru její tvorby nalezneme skladby pro sólové nástroje, komorní soubory, symfonické orchestry, balety, hudbu filmovou (*Sirael* pro ČT), skladby vokální i kompozice věnované dětem. Řadu skladeb komponovala pro významné české i zahraniční interprety, umělecké soubory i velké orchestry, často přímo na jejich objednávku. Vystudovala na Pražské konzervatoři klavírní hru u dr. Jaromíra Kříže a skladbu ve třídě dr. Jindřicha Felda. Její absolventská orchestrální kompozice *Jacksonina cesta* byla oceněna jako nejlepší skladba roku. Hudební fakultu Akademie múzických umění v Praze vystudovala u prof. Václava Riedlbaucha a ukončila ji symfonickým dílem *Obrázky Salvadora Dalí*, na které

byla později vytvořena i baletní choreografie. Svá studia úspěšně doplnila získáním titulu Ph.D. na Pedagogické fakultě UK (školitel prof. Jiří Bezděk). Dvakrát se zúčastnila mezinárodních skladatelských kurzů vedených prof. Ladislavem Kubíkem. Absolvovala několik skladatelských soutěží, kde získala Cenu Českého hudebního fondu za skladbu *Malá symfonie* ve skladatelské soutěži vypsané Ministerstvem kultury ČR (1989) a čestné uznání v soutěži „Generace 1987“ za *Variace pro flétnu a klavír*. Typickým znakem její tvorby je časté „propojování Múz“ neboli vzájemné prorůstání složek hudebních, výtvarných, pohybových i kupříkladu literárních. Velká část skladatelčina díla byla publikována v USA (Alliance Publications, Inc. Sinsinawa, Wisconsin a National Music Publishers, Glendale, California), u nás jí byly vydány skladby v nakladatelstvích Talacko Editions, Radioservis, Amos Editio a Musica Gioia.

Skladba *Spirit of Lake Michigan* pro velký dechový symfonický orchestr z roku 2008 je právě jedním z autorčinih děl, která vznikla na objednávku. Kompozice zazněla vůbec poprvé pod taktovkou Václava Blahunka a Hudby Hradní stráže a Policie ČR na prestižním festivalu soudobé hudby Pražské premiéry 2009 ve Dvořákově síni Rudolfiny. O skladbě se dočítáme z recenze Jana Fily v internetovém časopise A tempo revue: „*Jindra Nečasová Nardelli* (*1960) překvapila skladbou *Duše Michiganského jezera* pro



Jindra Nečasová Nardelli

dechový symfonický orchestr (2008). Dílo bylo provedeno ve světové premiéře. Na pódium nastoupil do té doby největší ansámbl. Autorka v programu uvedla, že se jedná o střípky vzpomínek na procházky kolem jezera Michigan na konci šedesátých let, kdy její otec Jindřich Nečas (1929-2002) působil jako hostující profesor matematiky na Illinoiské univerzitě. Skladbu věnovala otci k jeho nedožitým osmdesátým narozeninám. Kompozice byla dle mého názoru nejlepším dílem, jaké jsem z pera Jindry Nečasové Nardelli dosud slyšel. Umně zapojuje řadu krátkých témat v působivý celek.

Nejvíce mne zaujala zastavení lesních rohů a pěti tub, kdy skupina působila jako kompaktní celek...¹

Výsledkem formálního rozvrhu této skladby je rozměrnější jednodílná forma. Uplatněný kompoziční styl můžeme charakterizovat jako svébytně polystylový, mnohoobsažný, který přechází až v krajní kolážovou techniku. Některé úseky jsou výrazně kontrastní, objevuje se zde chorálové téma, jehož protihlasy jsou volně kontrapunkticky zpracovány a předjímají další hudební vývoj skladby.

Ukázky partitury, úvod a část chorálu:

1 <http://atemporevue.janfila.com/?go=kritiky&det=090401-pp090321d&show=1>

Po stránce tónového výběru autorka bohatě využívá modalitu i tzv. lydický modus², dále bimodalitu³ a bitonalitu⁴. Závěrečný úsek kompozice pak využívá kompoziční techniky tzv. malé aleatoriky⁵. Skladba se dočkala již v roce 2009 svého vydání tiskem (Alliance Publications, Inc. USA).

Svou premiéru v zemi objednavky (USA) mělo dílo na Northern Illinois University DeKalb v roce 2010. Prestižní koncert s titulem „*All Czech Composers*“, který NIU pořádala ve spolupráci s Generálním konzulátem ČR

2 Lydický modus vznikne v podstatě z durové stupnice, pokud bychom ji zahráli od čtvrtého stupně. Jako příklad můžeme uvést stupnici C dur. Základním tónem lydického modu je tón F a znění lydického modu: f-g-a-h-c-d-e. Jedná se o modus durový, obsahující velkou tercii a velkou septimu. Charakteristickým intervalem je zde pak zvětšená kvarta, kterou ve středověku nazývali „diabolus in musica“ (d'ábel v hudbě).

3 „*Stejně jako tóniny lze ve dvouvrstevném i vícevrstevném souznění kombinovat i mody. Vzhledem k tomu, že v modech bývá centralita méně pevná, než v tóninách dur a moll (např. v tzv. církevních tóninách), někdy se v takových případech mluví o tónální modalitě. Za bimodální lze považovat takovou hudební strukturu, jež pracuje se dvěma diferencovanými modálními vrstvami.*“ SMOLKA, Jaroslav. *Bitonalita*. [online]. Praha: Živá hudba, 1980 [cit. 2018-02-24]. Dostupné z: <http://docplayer.cz/amp/70588576-Jaroslav-smolka-bitonalita-1-historicke-a-vecne-vymezeni-bitonality.html> (s. 303-313)

4 „*Souhra postupně uplatňovaných tónin, jak se s ní setkáváme v modulacích, vybočcích i při uvádění ojedinělých mimotonálních akordů, může být zahuštěna v polytonalitě, tj. v současném uplatňování různých tónin v různých pásmech. Jde-li jen o dvě tóniny, mluvíme o bitonalitě.*“ (JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 61.)

5 „*Termín „aleatorika“ je odvozen z latinského slova „alea“ (kostka), součástí známého úsloví „alea iacta est“ (kostky jsou vrženy) vyjadřujícího moment náhody. V aleatorice nejsou interpreti svazováni podrobným notovým zápisem, mají do určité míry svobodu vyjádření. Podle míry volnosti interpreta pak rozlišujeme druhy aleatoriky na malou (řízenou) a velkou (neřízenou).*“ (BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2008, s. 35. ISBN 978-80-7043-669-1)

v Chicagu, řídil Joel Blahnik⁶, jenž je v USA velmi populární v oblasti mnoha hudebních žánrů pro dechové symfonické orchestry, zejména však v propagaci soudobých kompozic pro tyto typy orchestrů. Byl také prvním iniciátorem nápadu napsat skladbu pro dechový symfonický orchestr s tematikou vzpomínky na velkou, mezinárodně uznávanou vědeckou osobnost, jakou byl prof. Jindřich Nečas⁷. Skladba je psána ve stylu typickém pro americké dechové orchestry. Bohatost zvukových barev v instrumentaci a využití jazzových idiomů spolu s výrazností témat tvoří bohatý hudební proud, jenž má v posluchači navodit pocit přímého kontaktu s nevšední divokou krásou Michiganského jezera i s jeho tajemností. Ve skladbě ožívá jakýsi pomyslný duch jezera, který je symbolizován stylizovaným chorálem a který se vynořuje z jeho divokých hlubin. Inspirací byla autorce báseň Josefa Václava Sládka *U Michiganu*⁸. Chorál má ale také souvislost s jinou asociační vizí autorky. Události okolo Pražského jara 1968 zasáhly do života rodiny otce skladatelky v průběhu jeho pracovního pobytu na University of Illinois at Chicago v letech 1969-70. Po okupaci Československa emigrovala řada významných českých vědců do zahraničí. Matematik Jindřich Nečas, který se veřejně postavil proti

6 Joel Blahnik je americký dirigent, skladatel, vydavatel a organizátor hudebního dění. S Anitou Smisek založil ve Wisconsinu známé hudební vydavatelství Alliance Publications, Inc., které spolupracovalo s řadou zahraničních vydavatelství (v České republice s Talacko Music Editions).

7 Prof. RNDr. Jindřich Nečas, DrSc. byl český matematik působící v oboru parciálních diferenciálních rovnic, nelineární funkcionální analýzy a jejich aplikací v mechanice tekutin.

8 Josef Václav Sládek: *U Michiganu: Hučí vlny jezera / do tmavého večera. / Oj, nech sebe víc si hučí, / bouř' v mých prsou nepřehlučí / z vln těch nikterá. / Z večera, z večera / hvězdy svítí do šera. / Oj, něch sebe víc jich svítí, / tmu v mých nádrech neroznítí / z hvězd těch nikterá. / Z večera bezsměrá / duše klesá do šera. / Či přec někdy svit v ní spleane? / Zptej se té potrhane / hvězdy v hloubi jezera.*

okupaci Československa v otevřeném dopise, pak téma emigrace musel zvažovat také. Situaci ještě zhoršil fakt, že zhruba v polovině jeho pracovního pobytu v Chicagu přišel rozkaz od normalizační vlády k okamžitému návratu. K emigraci nakonec nedošlo, vláda pobyt prodloužila. Bohužel po návratu do vlasti se roztočilo kolo represí včetně zastavení jeho jmenování profesorem na Universitě Karlově. K úplné rehabilitaci profesora Nečase pak došlo až za vlády prezidenta Václava Havla, který mu v roce 1998 na Pražském hradě udělil medaili Za zásluhy II. stupně.

Spirit of Lake Michigan jsme měli možnost slyšet v poslední době také v České republice. Naposledy to bylo na *Koncertě Ústřední hudby Armády České republiky k poctě Karla Bělohoubka In memoriam*, který pořádala Společnost českých skladatelů ve spolupráci se Společností dechové hudby AHUV a Ústřední hudbou Armády České republiky dne 22. listopadu 2017 ve Velkém sále Městské knihovny v Praze v rámci festivalu Dny soudobé hudby, u dirigentského pultu stál mj. Josef Kučera⁹.

Čtvrtého provedení skladby se ujal jeden z nejstarších dechových symfonických universitních orchestrů západního pobřeží USA – *Oregon State University Wind Ensemble* – při slavnostním koncertu k zakončení své sezóny 2017/18. Autorka tak měla možnost zúčastnit se několika zkoušek a spolupracovat s dirigentem skladby Christopherem Chapmanem na finálním znění skladby přímo v městě Corvallis, kde Oregon State University (OSU) sídlí. Skladba s velkým úspěchem zazněla na jaře 31. května 2018 v Austin Auditorium v LaSells Stewart Center jako West Coast Premiere.

9 Z tohoto provedení byla pořízena zvuková nahrávka, která je uložena v archivu Společnosti českých skladatelů.

Vít Gregor

Dvořákův Lipník plnoletý

/Anotace/

Článek pojednává o problematice speciálního druhu komorní hry – klavírního dua. Vypráví o historii Schubertovy soutěže v Jeseníku a také o soutěži Dvořákův Lipník pro děti. Autor zdůrazňuje důležitost komorní hudby pro všechny hudebníky, obzvlášť pak pro mladou generaci.

/Klíčová slova/

Dvořákův Lipník, klavírní duo, Schubertova soutěž, komorní hra, výchova

/Autor/

Vít Gregor je klavírista a vedoucí oddělení umělecké výchovy na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Vystoupal jsem do druhého patra ZUŠ v Lipníku nad Bečvou. Na chodbě je bohatá galerie fotografií. Při jejich prohlídce si uvědomuji, že Dvořákův Lipník, ona mírumilovná soutěž pro klavírní dua, právě dosáhla plnoletosti. Jelikož je možnost účasti soutěžících omezena věkem 19 let, jeví se jasně, že drtivá většina letošních mladých pianistů nebyla v době konání 1. ročníku (2001) ještě na světě. S uspokojením lze konstatovat, že za 18 let si lipnická akce vybudovala nepřehlédnutelné místo mezi setkáváními mladých pianistů.

Podívejme se tedy alespoň v hlavních bodech do historie o něco vzdálenější. V 70. letech 20. století se zrodil v hlavách manželů Lejskových a tehdejšího ředitele LŠU v Jeseníku Aloise Složilova zajímavý nápad, totiž uspořádat soutěž pro klavírní dua. Nic podobného do té doby v našich zemích neexistovalo. Spojení s Jeseníkem se jevílo jako velmi přirozené, neboť právě z této svérázné lokality pocházeli oba rodiče krále písni Franze Schuberta. A Schubert má rozsáhlé dílo pro čtyřruční klavír!

Celý tento proces byl logickým vyústěním dlouholeté činnosti klavírního dua Věry a Vlastimila Lejskových. Od ideje k realizaci vedla ovšem poměrně složitá cesta. Byrokratický režim oné doby nebyl iniciativám tohoto druhu příliš nakloněn a překážek se objevilo poměrně dost. Pro mladší generaci zmíním snad jen jednu. Mezi hudebníky se o soutěži vždy mluvilo jako o schubertovské, oficiálně se však takto jmenovat nesměla (Schubert byl přece rakouský skladatel, a ještě k tomu představitel romantismu: soudruzi, s tím by mohl být problém.) Když však myšlenku podpořili významní představitelé našeho kulturního života v čele s dr. Václavem Holzknechtem, ledy se přece jen pohnuly. První ročník se tedy v roce 1978 uskutečnil pod názvem Interpretační soutěž pro klavírní dua s podtitulem „pořádané ke 150. výročí úmrtí F. Schuberta“. Další dějiny shrnu stručně větou, že Schubertova soutěž pro klavírní dua v Jeseníku se stala pevnou součástí světových soutěží pro toto zajímavé komorní obsazení a i po 41 letech se těší výbornému zdraví (bylo



Účastníci soutěže



Účastníci soutěže



Odborná porota, zprava: Ema Gogová, Vít Gregor, Svatava Střelcová, Monika Czajkowská a Jana Labašová.

uskutečně 21 ročníků, poslední z nich v dubnu 2019 právě zahájil třetí desítku).

A nyní již zpět k Dvořákovu Lipníku. Jesenické soutěže v roce 1978 se zúčastnilo a bylo i oceněno mladé klavírní duo z Lipníka nad Bečvou Leona Zezulová – Dana Zeinerová. Účast v soutěži mladé klavíristky zřejmě inspirovala k další interpretační i jiné hudební činnosti, a když se časem staly pedagožkami ZUŠ v Lipníku, ubíralo se jejich uvažování velmi plodným směrem. Uzářila v nich myšlenka o uspořádání soutěže v komorní hře, kde by si již velmi mladí pianisté mohli vyzkoušet, co taková disciplína, jakou je klavírní duo, vlastně obnáší. Výsledek tohoto snažení se projevil v roce 2001, kdy se za významné podpory manželů Lejskových, ředitelky ZUŠ v Lipníku Hany Zlámalové, kolektivu učitelů i širší kulturní veřejnosti

Lipníku, rozezněl sál školy prvními tóny čtyřručních i dvouklavírních skladeb.

Periodicita soutěže Dvořákův Lipník (skladatel ve městě pobýval a komponoval) byla stanovena na 3 roky. Již v roce 2004 se ukázalo, že o účast je možná až nečekaný zájem. Oba ročníky byly velmi úspěšné a slibovaly naděje do budoucnosti. Nezřídka se stává, že po uskutečnění jednoho nebo dvou ročníků nějaké soutěže nebo festivalu se již další nekoná a akce mizí. Důvodů se najde většinou více, nebývají to pouze finance. Dvořákův Lipník našťást tento osud nepotkal, a to vzdor tomu, že v roce 2005 zcela neočekávaně předčasně zemřela jedna z duší soutěže, pedagožka, klavíristka a skladatelka Leona Zezulová (1959–2005). V roce 2010, krátce před začátkem 4. Dvořákova Lipníku, postihla soutěž

další závažná ztráta v podobě odchodu tradičního předsedy poroty, legendárního vynikajícího brněnského pianisty, skladatele a pedagoga Vlastimila Lejska (1927–2010). Soutěž v Lipníku je však již v té době tak silná, že o její budoucnost zřejmě nemusíme mít obavy.

Sedmý ročník Dvořákova Lipníku proběhl ve dnech 10.–11. 5. 2019. Zúčastnilo se 21 duet a byli jsme svědky mnoha znamenitých výkonů. Možná se s některými z nich setkáme i v Jeseníku. To ale není nejdůležitější.

Sám jsem si při hře v klavírním duu, což mj. představuje nejobtížnější hudební souhru vůbec, postupně stále více uvědomoval právě sociální a výchovnou složku této disciplíny. Kromě hudebního přínosu, kdy se člověku vyjeví v plné nahotě některé jeho interpretační nedostatky (rytmus, hra v nízké dynamice, sluchová kontrola, rozdělení pozornosti aj.), je zde silný aspekt obecně lidský. I ten, kdo se hudbě nebude trvale věnovat, dojde třeba k poznání, že jak v hudbě, tak v životě není vždy jeho melodie tou nejdůležitější, že pro dosažení slušné úrovně je třeba soustavné práce (v duu se nepravdivost v přípravě velmi záhy projeví v souhře), nebo že kompromis v zájmu věci není slabostí...

Na závěr tedy ještě přidám stručnou, leč poučnou příhodu z průběhu letošní soutěže. Při vystoupení klavírního dua z Olomouce se vyskytla nepříjemná a u všech pianistů obávaná nehoda, a to pád not partu sekundu na zem. Většina pianistů by v takovém případě reagovala přerušením hry a tím samozřejmě poškozením celkového dojmu. Zcela jinak si počínali zmínění soutěžící. Hráč sekundu ve vteřině vyhodnotil situaci a rozhodl se, že skladbu dokáže dohrát z paměti. Nezazmatkovala ani partnerka a rovněž pokračovala plynule vpřed. Výsledek? Poprvé v životě jsem se setkal s nápadem, udělit někomu zvláštní cenu poroty za statečnost na pódiu, což se také stalo.

Všem, kdo se jakkoliv podíleli na zdařilém průběhu Dvořákova Lipníku 2019 (a nejen tohoto ročníku), patří upřímný dík a přání optimismu a mnoha sil do budoucna!

Lenka Příbylová

MELODRAM DO ŠKOLY –

1. ročník soutěžní přehlídky v interpretaci melodramu pro žáky základních, středních a základních uměleckých škol

/Anotace/

Předložená zpráva informuje o konání, průběhu a výsledcích 1. soutěžní přehlídky v interpretaci melodramů pro žáky ZŠ, SŠ a ZUŠ s názvem „Melodram do školy“. Přehlídku pořádala dne 20. 3. 2019 katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí n. L. ve spolupráci se ZUŠ E. Randové, ul. W. Churchilla, v Ústí nad Labem.

/Klíčová slova/

melodram, melodram do školy, soutěžní přehlídka.

/Autorka/

doc. PhDr. Lenka Příbylová, Ph.D. vyučuje na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem.

Melodram představuje hudebně dramatický útvar, kde hudba a recitace spoluvytvářejí jeden celek. Tento útvar dosud není všeobecně rozšířenou formou užívanou v hudebně výchovném procesu, ačkoliv se jedná o výjimečný prostředek sloužící k rozvoji hudebnosti žáků.

Katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně (dále PF UJEP) v Ústí nad Labem uspořádala dne 20. března 2019 ve spolupráci se Základní uměleckou školou Evy Randové, ulice W. Churchilla č. 1368/4, v Ústí nad Labem 1. ročník soutěžní přehlídky v interpretaci melodramu pro žáky základních, středních a základních uměleckých škol. Záměrem této soutěžní přehlídky bylo rozšířit zájem o melodram a o jeho pravidelné zařazování do výuky hudební výchovy, literárně dramatické výchovy a hudební nauky na různých typech škol. Vše by přitom mělo být nesené heslem „*melodram pro radost*“.

Spojení hudby a mluveného, respektive deklamovaného slova s hudebním nástrojovým doprovodem vykazuje v průběhu postupu dějin od dob antického Řecka až po současnost osobité vývojové zvraty. Od 18. století hraje v evropském vývoji melodramu nezastupitelnou roli právě česká hudba, skutečný pomník české, ale i evropské melodramatické tvorby postavil Zdeněk Fibich (1850–1900). Na jeho díla navázala v 19. a ve 20. století řada

skladatelů, lze říci, že v dnešní době se kompozice melodramu těší značné oblibě. Mezi nejslavnější a na celkové paletě melodramů nejznámější náleží Fibichovy krásné melodramy Štědrý den a Vodník, skladby napsané podle veršů Karla Jaromíra Erbena. S těmito melodramy se žáci setkávají ve vyučovacím procesu prostřednictvím učebnic hudební výchovy a zde též díky poslechu. Vzhledem k interpretační obtížnosti partu recitátora i klavírního doprovodu dosáhnou na samotnou interpretaci těchto skladeb až věkově starší studenti ve spolupráci nejčastěji s pedagogy klavírní hry. Pořadatelé ústecké přehlídky se tímto snažili upozornit na postupně rozšiřovaný okruh interpretačně nepřilíš obtížných, ale textově i hudebně zajímavých, obsahově snadno uchopitelných, převážně nově zkomponovaných „melodramů do školy“, melodramů vhodných pro zařazení do hudebně výchovného procesu zejména v nižších ročnících škol. A tyto melodramy zaznívaly ve výběru jednotlivých věkových kategorií uvedené soutěžní přehlídky.

Přehlídkové klání bylo řešené jako jednokolové, součástí vystoupení účastníků byla interpretace povinné skladby v každé kategorii a následně interpretace melodramu podle vlastního výběru, vždy s uvedením časového limitu pro jednotlivá vystoupení. Provedení melodramů bylo řešeno standardně – recitátor + klavírní spolupráce

(pedagog, případně zkušený klavírista z řad studentů), reprodukováný doprovod nebyl přípustný.

První soutěžní kategorie typu A předpokládala soutěžící ve věku do 10 let, povinnou skladbou byl melodram Antonína Vaigla na text Josefa Kainara *Byla noc modrá*. V rámci druhé kategorie se představili žáci ve věku 11 až 12 let a jejich povinnou skladbou byl melodram *Interwiew s Azorem* autorů Petra Ježila a Jiřího Žáčka. V následující třetí kategorii, určené pro žáky 13 až 15leté, byl jako vybraná skladba doporučen melodram *Cvrček* autorské dvojice Zdeněk Zahradník a Josef Kainar. Recitátoři ve čtvrté kategorii ve věku do 18 let nastudovali nejprve známý melodram *Raport* Jaroslava Jeremiáše a Fráni Šrámka. Melodram dává v řadě případů také možnosti pro skupinovou dramatickou interpretaci, zde byl proto pro soutěžící vymezen oddíl B určený komorním seskupením dvou i více recitátorů za spolupráce klavíru či dalších nástrojů. Takto zde byla definovaná pátá kategorie účinkujících do 18 let, s ohledem na možnou bohatou variabilnost výběru programu této kategorie v tomto případě nebyla povinná skladba požadovaná. Vzhledem k tomu, že převážná část prováděných melodramů není dosud k dispozici v tiskové podobě, přihlášení zájemci měli notový materiál (povinné skladby i melodramy ve volném výběru) k dispozici na webových stránkách pořadající katedry hudební výchovy. Ve volném výběru bylo možné se rozhodnout pro skladby Antonína Jemelíka, opět A. Vaigla, P. Ježila, Jana Vičara, Z. Zahradníka a dalších, objevila se též vlastní tvorba několika učitelů hudební výchovy. Ostatně na webových stránkách katedry hudební výchovy byly k dispozici též navíc melodramy s vánoční tematikou, neboť melodram je půvabnou a velmi žádanou součástí programů různých školních vánočních pořadů a koncertů. Proto zde byla, sice v časovém předstihu, zařazena i tato interpretační nabídka.

Soutěž hodnotila pětičlenná odborná porota, která pracovala v následujícím zastoupení: doc. PhDr. Lenka Příbylová, Ph.D. – předsedkyně poroty (katedra hudební výchovy PF UJEP v Ústí n. L.), doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D. (rovněž katedra hudební výchovy PF UJEP v Ústí n. L., vedoucí uvedené katedry), Bc. Marek Korbélyi (ředitel ZUŠ E. Randové v Ústí n. L.), Mgr. Jana Eichler Honců (pedagožka ZUŠ E. Randové v Ústí n. L.) a Mgr. Jiří Brynda (pedagog ZŠ s rozšířenou výukou hudební výchovy, Maršovská ulice, Teplice).

Při této příležitosti děkuje pisatelka této studie a současně předsedkyně soutěžní poroty Bc. M. Korbélyimu za všestranné pochopení a laskavou spolupráci při pořádání soutěžní přehlídky v prostorách ZUŠ E. Randové.

K vystoupení na soutěžní přehlídce se překvapivě přihlásilo 18 dvojic účinkujících, přičemž termín „dvojice“ je použit z toho důvodu, že melodram je chápán jako komorní útvar s rovnocenným požadavkem na úroveň vystoupení recitátora a klavíristy. Je vždy hodnocena též interpretační úroveň klavírního partu a také koordinace projevu recitátora s pojetím klavíristy. Dále se přihlásily dvě soutěžní skupiny v páté kategorii. Účinkující přicházeli ze základních škol (dále ZŠ) a základních uměleckých škol (ZUŠ) Ústeckého kraje, konkrétně z Děčína, Chomutova, Litvínova, Teplic a Ústí n. L.

Porota měla skutečně nelehkou práci, neboť se při hodnocení vytvářely naprosto výjimečné, neočekávané situace. Účinkující se navzdory svým dosud nízkým věkovým kategoriím prezentovali skvělými spontánními výkony, kdy příkladně ve druhé kategorii musela porota trojnásobně dělit první i druhou cenu, neboť vždy tři účinkující dosáhly shodně vysokého bodování.

V první kategorii soutěžila pouze jedna recitátorka Kateřina Kučerová ze ZŠ, ul. Na Stráni, Děčín, klavírní spolupráce učitelka hudební výchovy Bc. Kamila Špejrová. Ačkoliv soutěžila ve své nejnižší kategorii sama, její

spontánní výkon dosáhl vysokého bodového ohodnocení a výsledkem byla 1. cena.

Nejpočetněji byla zastoupena druhá kategorie, kde se prezentovalo 11 dvojic. Z toho 10 dvojic vyslala ZŠ s rozšířenou hudební výchovou, Maršovská ulice, Teplice. Klavírní spolupráce se ujal Mgr. Jiří Brynda, který také řadu účinkujících připravil, a to sám, či ve spolupráci s tamní pedagožkou Mgr. Helenou Mazzolini. Výkony účinkujících byly strhující, po stránce výrazové, hudební i herecké, vykazovaly výjimečné pochopení pro melodram jako kompoziční útvar.

1. cena: Karla Brožíková, Darina Pišlová, Alžběta Simová
2. cena: Valentýna Casallerrey, Štěpánka Fišerová, Simona Poštolková
3. cena: Josef Simmer, Ema Vondroušová

Čestné uznání si odnesly Klára Simmerová a Julie Švarcová (ZŠ a mateřská škola, ul. Kosmonautů, Děčín, klavírní a kytarová spolupráce Bc. Kamila Špejrová a Bc. Hana Řánková)

Ve třetí kategorii soutěžily čtyři dvojice, kdy účinkující z Teplic (1. a 2. cena) doprovázel a připravil Mgr. Jiří Brynda.

1. cena: Martin Žvachta
2. cena: Marie Tomášová, Lada Poláčková (ZUŠ, ul. T. G. Masaryka, Chomutov, klavírní spolupráce MgA. Hana Ondráčková, vyučující Mgr. Lada Bečková)
3. cena: Aneta Kubátová (ZŠ, ul. Na Stráni, Děčín, klavírní spolupráce a vyučující Bc. Kamila Špejrová)

V případě 1. ceny M. Žvachty nutno ocenit náročnost ve výběru volného programu, neboť výborně přednesl první dvě části z Fibichova Vodníka.

Ve čtvrté kategorii se představily dvě dvojice, oba účinkující se věnují melodramu na ZUŠ v Litvínově, klavírní spolupráce Larysa Chytriak, jejich výkon s nimi nastudovala učitelka Lena Slámová. Oba recitátoři – Barbora Kohoutová a Petro Sláma – předvedli skvělý výkon a vzhledem k souhlasnému

bodovému ohodnocení shodně oba získali 1. cenu.

Obdobná situace vznikla v páté kategorii, kde dvě skupiny soutěžících rovněž s ohledem na vyrovnané bodové ohodnocení získaly 1. cenu. Čtveřice dívek ze ZUŠ E. Randové v Ústí n. L. předvedla zajímavou dramatickou kreaci ve spojení s recitací melodramu Antonína Vaigla a Jana Táry *Cukrová panenka*. Za klavírní spolupráce studentky Amálie Landovské interpretaci nastudovala Mgr. Tatána Mádllová. Další první cenu obdrželi již výše jmenovaní Barbora Kohoutová a Petro Sláma za ZUŠ Litvínově, nyní se představili partnerskou interpretací melodramu Petra Vočky a Daniely Fischerové *Perníková chaloupka*. A to opět za klavírní spolupráce Larysy Chytriak, za vedení Leny Slámové.

Olga Nytrová

Antonín Dvořák

Jsi šlechtic a rytíř hudby.

V tobě vře a tryská gejzír tónů,

vznášejí se k nebi na holubích křídlech,

když se díváš za vlaky svých snů.

Bílý kment je položen na tvých ramenou,
proměna LIDSKÉ bytosti do nového světa.

Tvá Novosvětská symfonie

cestovala s kosmonauty v Apollu 11

na Měsíc jako nejcennější hudební dílo

modré planety.

Všichni účastníci obdrželi zajímavě výtvarně řešené diplomy či čestná uznání spolu s drobnými hudebně motivovanými dárky.

Ohlédneme-li se za uměleckou úroveň 1. soutěžní přehlídky v interpretaci melodramu s názvem MELODRAM DO ŠKOLY, nelze jinak, než ocenit výkony a tvůrčí zaujetí mladých recitátorů. Přitom není možné opomenout práci pedagogů, kteří prokázali obdivuhodné znalosti melodramu a připravili své malé svěřence k účasti na přehlídce. Věřme, že budou v této aktivitě pokračovat i v příštích letech. Zde je nutné též vyjádřit přání, aby se brzy našli hudební vydavatelé, kteří díky tiskovým vydáním umožní co nejširší rozprostranění notových materiálů melodramů, a tím podpoří jejich další rozšíření v hudebně výchovném procesu

na našich školách. Těšíme se rovněž na spolupráci s hudebními skladateli, kteří díky své invenci vytvoří další melodramy vhodné pro rozvíjení hudebního zaujetí žáků a studentů na našich školách v duchu myšlenky „melodram do školy“. Organizátoři přehlídky věří, že bude mezi pedagogy a žáky jednotlivých typů škol zájem o účast na této akci i v příštích letech a všestranné zaujetí pro melodram na našich školách poroste. Zájemci o další informace se mohou obrátit na následující e-mailovou adresu: lenka.pribylova@ujep.cz.

Závěrem organizátoři 1. soutěžní přehlídky děkují časopisu Hudební výchova za spolupráci na bázi mediálního partnera akce.

/Autorka/

Olga Nytrová je česká spisovatelka, publicistka, dramaturgyně, VŠ pedagožka, působí v duchovenské službě Církve československé husitské. Vede Pražský klub spisovatelů při Obci spisovatelů a také literárně-dramatický klub Dialog na cestě. Je autorkou více jak 30 knih.

Významná ocenění udělená hudebním pedagogům

/Anotace/

Článek představuje čtenářům letošní nositelky Medaile Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy za dlouholetou vynikající pedagogickou činnost.

/Klíčová slova/

Medaile Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy za dlouholetou vynikající pedagogickou činnost, Jarmila Vaclachová, Taťána Vejvodová.

/Autorka/

PhDr. Petra Bělohlávková, Ph.D. vyučuje na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Jako každoročně, tak i v letošním roce byly u příležitosti Dne učitelů uděleny Medaile Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy 1. nebo 2. stupně za dlouholetou vynikající pedagogickou činnost. Mezi ty, kdo v rámci slavnostního ceremoniálu 28. března 2019 ve Valdštejnském paláci v Praze převzali z rukou ministra Ing. Roberta Plagy, Ph.D. toto nejvyšší ocenění práce a působení v resortu školství, patřily i dvě pedagožky, jejichž profesní i soukromý život je prochnutý hudbou. Přestože odborné zaměření každé z nich vychází ze zcela jiné části hudebního spektra, spojuje obě dámy umění hudbu předávat, najít si k ní osobitý vztah a zahořet láskou.

Mgr. Jarmila Vaclachová,
ředitelka Střediska volného času TYMY v Holešově

Od mládí se věnuje volnočasovým aktivitám dětí a mládeže, při nichž využívá různých forem výuky směřujících ke komplexnímu rozvoji dítěte. Zaměřuje se rovněž na hudebně pohybovou přípravu dětí a zážitkovou hudební výchovu. Jarmila Vaclachová je také dlouhodobou organizátorkou krajského kola pěveckých přehlídek a soutěží Dětská Porta, Melodie a Holešovský talent. Aktivně se též podílela na realizaci projektu dětské opery Brundibár.



Medaile Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy

Taťána Vejvodová,
ZUŠ Ilji Hurníka, Praha 2

Po absolutoriu konzervatoře vyučovala několik let hru na klavír a cembalo ve východočeské Skutči, poté na ZUŠ Ilji Hurníka, kde působí jako klavírní pedagožka a vedoucí klavírního oddělení dodnes. Řada jejích žáků patří mezi laureáty tuzemských i mezinárodních klavírních přehlídek a soutěží (např. Prague Junior Note, Amadeus, Karlovarská růžička, Virtuosi per musica di pianoforte a dalších). Je spoluzakladatelkou SZUŠ Škola pro radost, Praha 5.



Mgr. Jarmila Vaclachová společně s ministrem Mgr. Robertem Plagou, Ph.D. a senátorem prof. Ing. Jiřím Drahošem, DrSc. Dr.h.c., zdroj: MŠMT ČR.



Taťána Vejvodová společně s ministrem Mgr. Robertem Plagou, Ph.D. a státním tajemníkem MŠMT PhDr. Jindřichem Fryčem, zdroj: MŠMT ČR.

28. mezinárodní kytarový festival a kurzy Brno'19

4.–10. srpna 2019

/Anotace/

Podle odborných zahraničních tisků (např. Classical Guitar – Anglie, Guitart – Itálie ad.) je mezinárodní kytarový festival v Brně považován za jeden z nejvýznamnějších kytarových festivalů střední Evropy, ve kterém každoročně vystupují na koncertech ti nejlepší a nejznámější kytaristé světa. Letos zde vystoupili a vyučovali mistři kytaristé jako např. Sergio a Odair Assadové, Paul Galbraith, Philippe Villa, Anastasia Maximkina, Marco Battaglia, Pedro Navarro a další. 4.–10. 8. 2019 se zúčastnilo celkem 120 kytaristů ze 17 zemí mezinárodních kytarových kurzů u těchto předních pedagogů, navštěvovali zkoušky kytarového orchestru, přednášky a odpolední koncerty. Dále si v letošním roce kytaristé zahráli na 15. mezinárodní kytarové soutěži GUITARALENT'19, která se skládala ze dvou kategorií: GUITARALENT Junior a BRNO-TOKYO. Tato soutěž už 4. rokem spolupracovala s japonským Tokiem, díky čemuž vítěz kategorie BRNO-TOKYO (bez omezení věku) automaticky postupuje do finále Kytarové soutěže Johana Sebastiana Bacha v japonském Tokiu v dubnu 2020.

/Klíčová slova/

Kytarový festival Brno, Flamenco Brno, kytarové kurzy, osmistrunná kytara, GUITARALENT, Assad Brothers, Duo Cantiga, Pedro Navarro TRIO, Česká kytarová společnost z. s., SNIP.

/Autorka/

Veronika Gašparová, DiS absolvovala na Konzervatoři v Brně, obor kytaru ve třídě doc. Vladislava Bláhy. Studuje obor Hudební vědy na FF Masarykovy univerzity. Spolupracuje s ředitelem kytarového festivalu a soutěže doc. Vladislavem Bláhou, a propaguje klasický kytarový repertoár a samotný nástroj.

Koncerty

V neděli večer byl festival zahájen na Biskupském dvoře v Brně autentickou flamencovou skupinou hráčů, v níž vystupovali kytarista David Carmona, tanečnice Ana Latorre, zpěvačka Carmen Molina a perkusionista Miguel „El Cheyenne“. V pondělí (5. 8.) v první polovině koncertu v Nové radnici zahrál italský kytarista Marco Battaglia, který své hraní předvedl na historické klasicistní kytarě, která byla vyrobena roku 1811 Fabricatorim. Ve druhé polovině koncertu vystoupila loňská polská vítězka mezinárodní soutěže Guitartalent Bianka Szalaty se zpěvačkou (taktéž z Polska) Ewou Konieczovou. Úterní koncert (6. 8.) byl v podání světově nejznámějšího dua Assad Brothers, jehož výkon ohromil publikum tak, že tleskalo i ve stoje. Namísto dua Nikity Koškina a jeho manželky, kteří nepřišli (problém se společností Aeroflot, jež jim nedovolila vzít desetistrunnou kytaru na palubu letadla), zahrálo úspěšné Cantiga Duo: Philippe Villa a Anastasia Maximkina. Koncert byl rovněž posluchači velmi oceněn. Na následujícím koncertu (8. 8.) zazněly tóny Paula Galbraitha hrajícího na osmistrunnou kytaru, kterou drží jako violoncello. Na odpoledním koncertu dne 9. 8. měli možnost vystoupit účastníci kurzu a na závěr orchestr kytarového



Kytarový orchestr účastníků kurzů.

festivalu, jenž byl pod taktovkou českého dirigenta Vladimíra Novotného a běloruského kytaristy a skladatele Igora Shoshina. Páteční a zároveň poslední večerní koncert festivalu byl zakončen španělským kytaristou Pedrem Navarrem FLAMENCO TRIEM. Navarro byl doprovázen kytarovým sekundantem Kevinem Muñozem a zpěvákem a cajónistou Luísem Castanym.

Přednášky a kurzy

Okolo 85 kytaristů ze 17 zemí si přijelo zlepšit své hráčské dovednosti na kurzy hlavních koncertních kytaristů a pedagogů, jako byli Assad Brothers (Sergio a Odair Assadové), Paul Galbraith, Philippe Villa, Anastasia Maximkina, Maria Linnemann, Pedro Navarro, Marco Battaglia (vyučoval na své historické kytarě z 19. stol.), Luciano Tortorelli, Igor Shoshin, Vladislav Bláha a Zdeněk Dvořák. Účastníci festivalu navštěvovali zkoušky kytarového orchestru pod vedením dirigentů Vladimíra Novotného a Igora Shoshina a účastnili se odpoledních přednášek a koncertů na SOŠ Jánské 22 v Brně.



Paul Galbraith hrající na osmistrunnou kytaru.

Soutěž

15. mezinárodní kytarové soutěže GUITARALENT'19 se zúčastnilo 40 kytaristů ze 17 zemí. Tento rok se soutěž organizovala už počtvrté ve spolupráci s japonskou soutěží *Tokyo Bach Competition*. Vítěz kategorie BRNO – TOKYO se účastní finálního kola *Bach Guitar Competition* (Bachovské kytarové soutěže) v Tokiu, která se bude

konat v dubnu 2020. Celkově bylo na festivalu, kurzech a soutěži přes 120 účastníků nejen z evropských zemí, ale i z Japonska, Argentiny, Jižní Korey, USA a Mexika.

Počátky hry na klavír pro budoucí i současné učitele

/Anotace/

Příspěvek je upoutávkou na praktickou publikaci Petry Bělohlávkové *Úvod do hry na klavír pro posluchače oboru Učitelství pro 1. stupeň ZŠ*, vydanou v roce 2019 nakladatelstvím Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy.

/Klíčová slova/

hudební pedagogika, metodika klavírní hry, klavírní dovednosti, harmonie, lidová píseň, stylizace doprovodu, hra poslechové skladeb, chromatická transpozice hlasových cvičení.

/Autorka/

doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc. působí na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Není žádným tajemstvím, že hra na klavír je pro mnohé studenty učitelství pro 1. stupeň základní školy tvrdým oříškem, k jehož rozlousknutí mají mnohdy minimální nebo žádnou předchozí zkušenost a nedostatečný časový prostor. Např. na pražské Pedagogické fakultě UK vykonává i student začátečník přehrávku z klavíru již po dvou semestrech výuky hudebně výchovného semináře, v němž je hra na klavír vedena kolektivní formou a tvoří pouhou součást obsahové náplně výuky (spolu s hrou na sopránovou zobcovou flétnu, základy hlasové, intonační a rytmické výchovy, hudební teorii a dějinami hudby). Tato časová dotace předmětu se po mnoho let jeví jako nedostatečná¹ a kolektivní způsob výuky hry na klavír jako nevyhovující. Přestože si v dalším studiu mnozí studenti nevolí specializaci hudební výchovu, získají po ukončení studia oprávnění hudební výchovu u dětí mladšího školního věku vyučovat. Proto je třeba v jejich přípravě na budoucí povolání stále hledat způsoby, jak jim co nejefektivněji ve vymezeném čase pomoci k rozvoji potřebných klavírních dovedností, umožňujících doprovodit jednoduché písně, rozezpívat děti či případně v didaktickém kontextu přednést jednoduchou skladbičku. Studentům učitelství pro 1. stupeň základní školy je nabízen ještě jednosemestrální volitelný předmět *Úvod do hry na klavír*, v němž je dán větší prostor pro tyto aktivity. Zejména pro tento předmět vznikla

¹ Podle nové akreditace bude od letošního roku hudebně výchovný seminář posílen o jeden semestr.

praktická publikace Petry Bělohlávkové *Úvod do hry na klavír pro posluchače oboru Učitelství pro 1. stupeň ZŠ*, vydaná v nedávné době nakladatelstvím Pedagogické fakulty UK. Studenti i jejich pedagogové ji jistě uvítají, a to nejenom pro její netradiční obsahovou náplň a posílený didaktický aspekt, ale též proto, že z ní mohou čerpat jak úplní začátečníci, tak i zkušenější klavíristé. A to nejenom v rámci zmiňovaného předmětu, ale i didaktiky hudební výchovy a potažmo též dalších seminářů klavírní hry, které absolvují studenti učitelství na 1. stupni základní školy se specializací na hudební výchovu.

Jak sama autorka v předmluvě zmiňuje, publikace se výběrem materiálu liší od dosavadních běžných učebnic klavírní hry. Skripta jsou sešitem notových příkladů, které „reagují na praktické potřeby budoucího učitele hudební výchovy na 1. stupni ZŠ a poskytují tak studentům notový materiál specifického charakteru: např. modely vhodné pro úvodní rozezpívání dětí, ale především více než sto notových příkladů pro hru lidových písní a tanců s příslušnou stylizací doprovodu, to vše s ohledem na technické možnosti klavírních začátečníků nebo mírně pokročilých klavíristů.“²

Úvodní část publikace je zaměřena na harmonické jevy a jejich aplikaci v klavírním doprovodu. Na spojování hlavních harmonických funkcí navazuje stylizace akordického doprovodu

² BĚLOHLÁVKOVÁ, Petra. *Úvod do hry na klavír pro posluchače oboru Učitelství pro 1. stupeň ZŠ. Sešit příkladů*. Praha: UK, Pedagogická fakulta, 2019, str. 7.



BĚLOHLÁVKOVÁ, Petra. *Úvod do hry na klavír pro posluchače oboru Učitelství pro 1. stupeň ZŠ. Sešit příkladů*.

s použitím hlavních i vedlejších harmonických funkcí. Kapitulu uzavírá přehled nejpoužívanějších akordů při doprovodu písní v tóninách durových a mollových harmonických.

Cennou zkušeností pro studenty jsou základní příklady nejčastějších stylizací klavírního doprovodu v durové a mollové tónině (figuruje zde jako cvičení, jejichž osvojení umožní při pozdější improvizaci doprovodu reagovat na charakter písně). Vlastní hra lidových písní se odvíjí od dvojmatů v levé ruce (dudácká kvinta, hra krajních tónů harmonických funkcí) přes hru trojzvuků k prvním pokusům studenta o stylizaci (v příkladech jsou zde naznačeny možnosti obtížnější či snazší stylizace u těžké písně). Student je též zároveň veden k transpozicím písně do blízkých tónin. Mezi písněmi a tanci v sudém taktu nalezneme příklady pochodu, obkročáku, vrtáku, skočné, polky, kalamajky, řezanky nebo verbuňku, mezi písněmi a tanci v lichém taktu pak souseďskou, mazurku, minet, menuet, valčík nebo polonézu. Prostor je věnován i písním a tancům se změnou tempa a taktu nebo písním a tancům s proměnlivým metrem či taktem – furiant, oves, kucmoch, sýkorka nebo bavorák. U některých písní nalezneme poznámky

doplňující nepříliš známé souvislosti historické, geografické, jazykové apod. Tak si např. při interpretaci písně *Ti zlo-sejní muzikanti* můžeme připomenout existenci slavného hostince U Primasů v Blevicích na Rakovnicku, vzdáleného cca 15 km od Zlosyně (v jeho prostorách pořádal ve 2. polovině 19. století majitel Václav Brtník koncerty, na nichž účinkovali přední čeští umělci) nebo si přiblížit historii tzv. Pobudova mlýna, který se nacházel nedaleko Plas u Plzně (*Hrály dudy*).

Publikace Petry Bělohlávkové není typickou učebnicí hry na klavír, ale specifickou učebnicí pro potřeby hudebně pedagogické praxe. Proto zde najdeme zcela netradičně i kapitolu věnovanou opěrným písním, používaným při rozvoji intonačních dovedností k vybavení tzv. volných nástupů jednotlivých stupňů dur a moll tóniny, i nápěvky pro intonaci tónického kvintakordu i jeho obrátů a dominantního septakordu. Rozepsány jsou též dvojhlasy party jednoduchých kánonů a quodlibetů. Studenty oblíbenou se jistě stane kapitola věnovaná zlidovělým či lidovým písním jiných národů (*Happy Birthday, Avignon*). Významnou složku tvoří pak autorské úpravy skladeb vhodných pro didaktické využití. Důraz je kladen

na technickou nenáročnost, čemuž napomáhá i transkripce do tóniny C dur. Jednotlivé úpravy jsou uváděny v didaktickém kontextu: např. píseň *Když tři slípky ze vsi jdou* a Mozartovo téma z *Variací C dur*, Offenbachův *Kankán* a Saint-Saensovy *Želvy* z cyklu *Karneval zvířat*, téma smyčců, dřevěných, žesťových a bicích nástrojů Brittenova *Průvodce mladého člověka orchestrem* aj. Nechybí též jednoduchá klavírní úprava české státní hymny.

Didaktický aspekt je posílen i v části publikace, která je věnována použití klavíru v hlasové výchově – autorka nabízí příklady melodicko-rytmických modelů vhodných pro rozezpívání a naznačuje způsob jejich chromatické transpozice pomocí tzv. rulád, tj. sledu tónik stávající tóniny a dominant tóniny následující.

Na rozdíl od běžně dostupných zpěvníků či učebnic obsahuje publikace neocenitelnou složku pro klavírní začátečníky – prstoklad. „*Prstoklad je zcela přirozenou součástí základů výuky hry na klavír, bohužel bývá v případě hry klavírních samouků opomíjenou záležitostí. Ta pak může být jednou z příčin pohybové nekomfortnosti při klavírní hře – a v důsledku pak nezdařilého a neuspokojivého nácviku dané písně nebo skladby.*“³

Kladem publikace je rovněž její praktičnost v podobě drátěné kroužkové vazby usnadňující stabilitu při umístění na notový pult a orientace stránek A4 na šířku.

Publikaci lze zakoupit ve fakultním knihkupectví PedF UK nebo v prodejně knihkupectví Karolinum v Celetné ulici v Praze.

BĚLOHLÁVKOVÁ, Petra. *Úvod do hry na klavír pro posluchače oboru Učitelství pro 1. stupeň ZŠ. Sešit příkladů*. Praha: UK, Pedagogická fakulta, 2019. 142 stran. ISBN 978-80-7603-031-2.

³ Tamtéž.

History of Music – The Mannheim School

From about 1740 onwards, the Electoral court at Mannheim was one of the liveliest centers of German cultural life. This was due to the enlightened patronage of the Duke Carl Theodor. Music was a particular interest, and for many years the musical establishment flourished under the Elector's personal supervision. A wide range of talent was drawn to Mannheim, mainly from the Habsburg lands, new standards of performance were attained and creative innovation was actively encouraged. Moreover, music at Mannheim was open to the public.

Throughout Europe the Mannheim orchestra was famous for its precision and fiery brilliance. Its leading members were not only carefully chosen instrumentalists but composers too, and so there developed a *distinctive* style of composition. By far the most important of these musicians was the Czech violinist Johann Stamitz (1717–57), whom the Elector appointed as *Konzermeister* (a leader) in 1745. In composition as in performance, the Mannheim style was to no small *extent* the creation of Stamitz himself. None of the others really equaled him in *boldness* of invention, though Franz Xaver Richter (1709–89) and Anton Filtz (1725–60) – also Czechs – were noted composers whose music travelled widely: before he was influenced by Stamitz, Richter was an impressive exponent of baroque techniques. Two more members of the first generation, an Austrian and an Italian, deserve a mention

in any account of the 'pre-classical' symphony. They are the Kapellmeister Ignaz Holzbauer (1711–83) and Carlo Giuseppe Toeschi (1724–88). A younger generation headed by Stamitz's pupil, Christian Cannabich (1731–98) and later by Stamitz's son Carl (1746–1801), carried forward the Mannheim traditions, but when the Elector moved his court to Munich in 1778 the great days were over.

In the music of Stamitz, and to a lesser extent in that of his colleagues, the *slender language* of the gallant style found an unsuspected vehemence and masculinity. Such *striking* effects as 'sky-rocket' – a *soaring* arpeggio played by the strings – and the Mannheim crescendo, built up over a repeated bass note, became proverbial; even the commonplaces of rococo sentiment – trills, *sighs* and the like – were transformed into dramatic gestures. Probably none of these devices was Stamitz's invention: the crescendo had its origin in the opera and may well have reached Mannheim through Jomelli. What was new was the context in which they appeared, and hence the total effect; for never before had a composer *exploited* them so deliberately, as ends in themselves. The typical Stamitz symphony, however, is more than a succession of stylish tricks and mannerisms. The *urge* to dynamic expression is counterbalanced by a valid sense of design; or rather, the dynamism of music, even the rolling crescendo, is of form-making significance and not a *mere*

surface quality. A clear distinction of character, as well as of theme and key, is made between the first and second *subjects*: the first is arresting and *incisive*, the second mainly lyrical. Especially interesting is Stamitz's method of building up the first subject from a number of *terse*, pregnant motives. This not only makes for contrast within the subject but is also important in the struggle to wed thematicism and modulation. The *developments* lean heavily on the sequence (repetition of a phrase at a higher or lower pitch), and the *recapitulations* are often incomplete, as in the second part of many sonatas by Scarlatti.

The Mannheimers did much to establish the four-movement symphony, at a time when the Italians and the north Germans, and even the Viennese, still preferred the original three-movement pattern. But their greatest influence undoubtedly lay in their handling of the orchestra. Except in the slow movements, which were usually scored for strings and continuo alone, the whole apparatus of the basso continuo was made redundant. True, the man at the harpsichord still directed the orchestra; not until the next century was he to disappear entirely. For the most part, though, he was now to be seen rather than heard, and the role of the leader was becoming more important. It was no longer necessary for the harpsichord to fill out the harmonies; in a homophonic texture the 'holding' instruments, mainly oboes and horns,

used in pairs, could fulfill this function more effectively. At the same time the nature of the bass part was undergoing a significant change. In baroque music the bass was a firmly drawn melodic line, fundamental to the counterpoint as well as to harmony; like any other melodic part, it was meaningful in itself. With the increasing use of the horns as the 'holding' instruments par excellence, the bass was going to be free to share in the thematic work from time to time. Stamitz, however, made only *tentative* moves in that direction. It was not the Mannheimers but the Viennese who were eventually to bring freedom and flexibility into the new symphonic texture. Meanwhile, flutes, oboes, horns and even clarinets were breaking down the dominance of the strings, and 'color' was becoming important in the contradistinction of the thematic ideas.

Why is it, then, that the works of Stamitz, Richter and others are quite unrepresented in the modern concert repertoire? Briefly, because the classical symphony not only *superseded* but also *surpassed* the 'pre-classical'; it is richer, deeper and more highly organized in every way. There is one feature in particular which even the *boldest* of Stamitz's music seems to share with the slightest products of the period and which, in the light of Haydn's and Mozart's achievements, is bound to be felt as a weakness: the melodic interest is limited almost entirely to the top line. Thus, for all its vehemence and fire, this music seems to us to lack depth and inner power. Even so, Stamitz at his best is a distinctive and *exhilarating* experience; his confidence and *cheek* make a lasting impression.

Vocabulary:	
distinctive	osobitý
extent	rozsah, závažnost
boldness	odvaha
slender	nevelký, štíhlý
language	také: mluva, styl
striking	nápadný, výrazný
soaring	stoupající
sigh	vzdech
exploit	využít
urge	potřeba
mere	pouhý
subject	zde: téma
incisive	ostrý, břitký
terse	strohý, úsečný
development	zde: provedení
recapitulation	zde: repríza
tentative	nesmělý, nejistý
supersede	nahradit, vytlačit
surpass	předčit, překonat
bold	odvážný, výrazný
exhilarating	vzrušující
cheek	zde: odvaha, opovázlivost

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.

Bohumil Ždichynec

Zvonkohra od sv. Víta

Vzdor rouhavým mrakodrapům
mířícím od nás pryč, můžeme ze zvuků
zvonů katedrál tušit,
nikoli vědět, co přinese okamžik
mezi zrozením a smrtí.
Účelem žití je přinášet radost,
ne zapomenout a přestat být.
V čase se narodit a s ním splynout
jak motýl nad propastí.

V prostoru bytí nést svůj štít
na cestě za omamnou vůní štěstí.
Třeba být zvonkohrou katedrály sv. Víta,
nesoucí poselství Krista
v srdci nejmenšího zvonu.

/Autor/

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

Talent

/Autor/

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

- Milý žáku, Tvoje pojetí Beethovena se mi příliš nezamlouvá. Není to prostě ono... Ba, vůbec se mi to nelíbí!
- Aaa...
- Pracoval jsi přesně podle mých pokynů?
- A... ano...
- Říkal jsem Ti jasně, že musíš pracovat s nejvyšší mírou soustředění, s vynaložením veškerých sil, bez ohledu na čas. Jestlipak jsi dbal těchto mých rad?
- Ano, ale...
- Ubezpečuješ mě, že cvičíš 18 hodin denně. Ale v Tvém případě to zřejmě nestačí. Zejména o víkendech musíš cvičit až 26 hodin denně!
- Ano, ale když...
- Pak se teprve Tvůj talent plně rozvine. S tím jsem Tě do své třídy přijal a ze svých požadavků nemohu slevit!
- Ano, ale když já...
- Jednou ses rozhodl věnovat svůj život hudbě, tak to měj stále na paměti! Nic jiného než hudba pro Tebe neexistuje.
- Ano, ale když já, pa...
- Všichni moji žáci si musí být vědomi své odpovědnosti před svým talentem. To je dar, který nesmíš promarnit. Opakuji ještě jednou. Tvůj Beethoven není tím, co já si pod Beethovenem představuji. Potřebuji mnohem větší úsilí a disciplínu!
- Ano, ale když já, pane profesore...
- Doufám, že jsi mi rozuměl a zařídíš se podle toho. Seber se a za týden oče kávám něco zcela jiného než dnes.
- Ano, ale pane profesore...
- Co pořád máš?! Co ještě chceš?! Už jsem Ti přece všechno řekl!
- Já...
- No, co je? Zbytečně ztrácíš čas. Už jsi mohl cvičit!
- Když já, pane profesore, když já nemám rád hudbu.



Z hudebních výročí (říjen–prosinec 2019)

10

01. 01. – **Giammateo Asola**, 410. výročí úmrtí italského skladatele (cca 1532–1609); **Miloš Schnierer**, 85. výročí narození českého muzikologa a pedagoga (1934)
04. 01. – **Jean Louis Duport**, 270. výročí narození francouzského violoncellisty, skladatele a pedagoga (1749–1819; 7. 9. – 200. výročí úmrtí)
11. 01. – **František Filipovský** st., 100. výročí úmrtí českého flétnisty a kapelníka (1845–1919)
16. 01. – **Jan Dismas Zelenka**, 340. výročí narození českého skladatele (1679–1745)
17. 01. – **Fryderyk Chopin**, 170. výročí úmrtí polského skladatele a klavíristy (1810–1849)
18. 01. – **Petar Zapletal**, 85. výročí narození českého publicisty, muzikologa a pedagoga (1934)
21. 01. – **Antonín Sychra**, 50. výročí úmrtí českého muzikologa, estetiky a pedagoga (1918–1969)
22. 01. – **Louis Spohr**, 160. výročí úmrtí německého skladatele, houslisty a dirigenta (1784–1859)
24. 01. – **Karl Ditters von Dittersdorf**, 220. výročí úmrtí rakouského skladatele a houslisty (1739–1799; 2. 11. – 280. výročí narození)
28. 01. – **Stefano Landi**, 380. výročí úmrtí italského skladatele (1587–1639)

11

04. 11. – **Vojtěch Mojžíš**, 70. výročí narození českého skladatele, muzikologa a pedagoga (1949)
05. 11. – **Vladimír Horowitz**, 30. výročí úmrtí amerického klavíristy židovsko-ukrajinského původu (1903–1989)
07. 11. – **Hélène Grimaud**, 50. výročí narození francouzské klavíristky (1969)
09. 11. – **Elena Petrová**, 90. výročí narození české skladatelky a pedagožky (1929–2002)
14. 11. – **Leopold Mozart**, 300. výročí narození rakouského houslisty, skladatele a pedagoga (1719–1787)
15. 11. – **František Malotín**, 90. výročí narození českého flétnisty a pedagoga (1929)
19. 11. – **Ludvík Ritter z Rittersbergu**, 210. výročí narození českého folkloristy, spisovatele a hudebního pedagoga (1809–1858); **Pavel Režný**, 60. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1959)
22. 11. – **František Benda**, 310. výročí narození českého houslisty a skladatele (1709–1786)
26. 11. – **Tina Turner**, vl. Anna Mae Bullock, 80. výročí narození americké zpěvačky (1939)
27. 11. – **František Vincenc Kramář–Krommer**, 260. výročí narození českého skladatele a kapelníka (1759–1831)
28. 11. – **Anton Rubinstein**, 180. výročí narození ruského klavíristy, skladatele a dirigenta (1829–1894); **Valentina Kameníková**, 30. výročí úmrtí české klavíristky a pedagožky ukrajinsko-židovského původu (1930–1989)
30. 11. – **Hans Krása**, 120. výročí narození česko-německého skladatele židovského původu (1899–1944)

12

01. 12. – **František Xaver Richter**, 310. výročí narození českého skladatele, houslisty a pedagoga (1709–1789)
02. 12. – **Rudolf Friml**, 140. výročí narození amerického klavíristy a skladatele českého původu (1879–1972); **Antonín Kohout**, 100. výročí narození českého violoncellisty a pedagoga (1919–2013)
04. 12. – **František Augustin Urbánek**, 100. výročí úmrtí českého hudebního nakladatele a redaktora (1842–1919)
05. 12. – **Heřman Antonín Jelínek**, 240. výročí úmrtí českého houslisty a skladatele (1709–1779; 8. 8. – 310. výročí narození); **Zdeněk Petr**, 100. výročí narození českého hudebního skladatele a redaktora (1919–1994); **Jan Racek**, 40. výročí úmrtí českého muzikologa a pedagoga (1905–1979)
07. 12. – **Jan Nepomuk Augustin Vitásek**, 180. výročí úmrtí českého skladatele, klavíristy, sbormistra, varhaníka a pedagoga (1770–1839)
08. 12. – **James Galway**, 80. výročí narození irského flétnisty (1939)
12. 12. – **Václav Štěpán**, 130. výročí narození českého klavíristy, skladatele, hudebního kritika a pedagoga (1889–1944)
14. 12. – **Conradin Kreutzer**, 170. výročí úmrtí německého skladatele; **Bohumil Čeněk**, 150. výročí narození českého skladatele, folkloristy, hudebního metodika a pedagoga (1869–1960)
21. 12. – **Ján Cikker**, 30. výročí úmrtí slovenského skladatele a pedagoga (1911–1989)
26. 12. – **Jiří Šlitr**, 50. výročí úmrtí českého skladatele, klavíristy, zpěváka, herce a výtvarníka (1924–1969)
30. 12. – **Antonín Kraft**, 280. výročí narození českého violoncellisty (1749–1820)

Hudební výchova

obsah 27. ročníku, 2019

Původní vědecké statě a výzkumné zprávy

Borek, J. Výzkum budoucích hudebních profesionálů: hudební preference, nová média, obsah hudební výchovy	1/6
Bortlová, B. Mezinárodní varhanní soutěž Petra Ebena	1/10
Kusák, J., Mazurek, J. Přínos Vladimíra Gregora (1916-1986) české hudební pedagogice 20. století	4/6
Ottová, M. Současné trendy hudebněteoretické výuky v základních uměleckých školách České republiky (KHV PdF MU): Šetření mezi žáky a jeho výsledky	2/6
Pecháček, S. Ilja Hurník (1922-2013) a jeho sborová tvorba pro děti	3/14
Šůstková, I., Kusák, J. Z dějin regionální hudební výchovy – Josef Černík (1880-1969)	3/6
Tůma, J. Učitel a žák	4/11

Původní didaktické studie

Felix, B. Ako sa narodili Kočičí písně	1/17
Lišková, M. 50leté výročí od prvního vydání „České Orffovy školy“	3/19
Motl, M. Kočičiny – pohádky a písně	1/14
Pajkrťová, J. Opera Brundibár v kontextu výchovné dramatiky	4/15
Suchánková, E. E-book a jeho uplatnění v hudebním vzdělávání	2/14
Ševčíková, V. Biografismus – životopisný výklad dějin hudby v hodinách hudební výchovy – I. díl (Pojem biografismus a jeho podstata v kontextu poslechových činností realizovaných ve školní hudební výchově, včetně reflexe základních studijních pramenů k tématu)	2/8

Přehledové články a studie

Bláha, J. Několik poznámek k cyklu hudba a obraz, ročník 2019	1/19
Bláha, J. Od objektivitý řádu k subjektivitě prožitku	1/20
Bláha, J. Klasicismus jako umění „třetího stavu“	2/18
Bláha, J. Mezi barokem a klasicismem	3/25
Bláha, J. Geneze a raná fáze klasicismu	4/19
Charalambidis, A. Hudební výchova na scetstí?	2/26
Kodejška, M. Tradice a perspektivy hudební výchovy v českých základních školách	3/28
Kodejška, M. Poslání Visegrádského hudebního týmu a European Association for Music in Schools (EAS) v oblasti hudebního vzdělávání	4/22
Kotrnetzová, N. Učebnice hudební výchovy v Rakousku	3/32
Medňanská, I. Metamorfózy vývoja predmetu hudobná výchova na Slovensku od reformy v r. 2008	2/21
Na Zhao Koloratúrny soprán a špecifiká koloratúrnej techniky	4/25
Papežová Erlebachová, M. Historický vývoj výuky klavírní spolupráce	4/28

Metodické náměty a inspirace

Jenčková, E. Ukázky z publikace Prstohrátky nejen se zvířátky	2/28
Kmentová, M. Nahrávky Holasových testů hudebních schopností jsou opět dostupné	1/23
Kmentová, M. Tónová mřížka – opomíjený Meisterstück Hugo Riemanna	3/35
Pudelová, M., Vičarová, E. Metoda Suzuki: Příspěvek k výběrově specializované hudební výchově	2/31
Slavíková, P. Reflexe roční zahraniční stáže v Anglii	1/24
Tichá, A. Cesta ke zlepšení intonační čistoty zpěvu dětí (1. část)	4/31

Jubilea, zprávy, recenze, stálé rubriky

Agopian, V. A Backward Glance and a Forward Glimpse: Janžurová in comparison with the Thompson, Alfred, Bastien, Emonts, Chester, and Suzuki's methods (part 2)	1/28
Agopian, V. The role of self-regulation and quantity of practice in self-evaluation and improved performance among piano students	2/37
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (leden-březen 2019)	1/36
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (duben-červen 2019)	2/47
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (červenec-září 2019)	3/48
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (říjen-prosinec 2019)	4/51
Bělohávková, P. Významná ocenění udělená hudebním pedagogům	4/42
Bělohradská, D. Skladba „Duše Michiganského jezera“ Jindry Nečasové Nardelli	4/34
Čermáková, V. Zpráva z Hospitačních dnů Orffova institutu v Salzburgu	3/40
Držáková, R. Letní dílny hudební výchovy 2018 v Mělníku	1/31
Gašparová, V. 28. mezinárodní kytarový festival a kurzy Brno'19 4.-10. srpna 2019	4/44
Gregor, V. Dvořákův Lipník plnoletý	4/37
Gregor, V. Rizikové povolání	1/35
Gregor, V. Rozhodnutí	2/46
Gregor, V. Zkouška z dějin hudby	3/46
Gregor, V. Talent	4/50
Kopčáková, S. Recenzia publikácie Integrovaná hudobná edukácia. Výzvy pre vyučovanie a prípravu učiteľov	1/33
Motl, M. Jubilejní blahopřání Evě Jenčkové	2/34
Novotná, E. Festival instruktivní klavírní literatury Gradus ad Parnassum, jako nositel pedagogicko-metodických průníků a inspirace	2/41
Pecháček, S. History of Music – Beethoven's Contemporaries	3/45
Pecháček, S. History of Music – The Mannheim School	4/48
Příbylová, L. MELODRAM DO ŠKOLY – 1. ročník soutěžní přehlídky v interpretaci melodramu pro žáky základních, středních a základních uměleckých škol	4/39
Škapcová, T. K publikácii Marie Beníčkovéj Muzikoterapie a edukace	2/44
Tichá, L. Mladí klavíristé v Karlových Varech	3/37
Váňová, H. Monografie o trémě – ožehavém problému mnohých interpretů	3/42
Váňová, H. Počátky hry na klavír pro budoucí i současné učitele	4/46
Ždichynec, B. Houslový klíč	2/48
Ždichynec, B. Hráč na housle	3/13

Notové a obrazové přílohy

Bláha, J. Cyklus Hudba a obraz, ročník 2019	1/1-4
Felix, B., Žáček, J. Šest písní z cyklu Kočičiny – pohádky a písně	1/1-12
Hanžlík, B. Zlatý král	2/1-8
Jiříčková, J., Kočí, P. Ukázka z cyklu písní Moře	3/1-8
Raková, M., Žáček, J. Příloha článku Aleny Tiché	4/1-8

Abstracts

Abstracts No. 1	1/4
Abstracts No. 2	2/4
Abstracts No. 3	3/4
Abstracts No. 4	4/4



ISSN 1210-3683

MK ČR E 6248

65 Kč

