

VRCHOLNÉ BAROKO V. MICHAEL LEOPOLD WILLMANN A DIETRICH BUXTEHUDE

Jaroslav Bláha

Zdánlivým paradoxem ve výběru umělců v tomto medailonku je, že ani jeden z nich nepůsobil ve své rodné zemi – Němec Michal Leopold Willmann (1630–1706) se prosadil na vrcholu své umělecké kariéry v Čechách, Dán Dietrich Buxtehude (1636/37–1707) byl jedním z klíčových představitelů severoněmecké evangelické hudby vrcholného baroka. Jde ovšem o paradox opravdu zdánlivý, protože pro baroko je charakteristická značná míra migrace umělců. Žádné z předchozích slohových období nebylo tak jednoznačně internacionální. Proto ani nemůžeme mluvit o českém baroku jako specifickém uměleckém stylu, ale o baroku v českých zemích. Jistý specifický vliv mělo konkrétní prostředí v té které zemi, a to nejen kulturní, ale i společensko-historické.

Oba umělci vycházeli na počátku své tvůrčí cesty z domácích zdrojů. Jestliže u Willmanna bylo vyrovnání s domácí tradicí poněkud komplikovanější (vycházel totiž především z projevu nizozemsky orientovaných německých malířů), Buxtehudeho cesta byla přímější. Především navázal na svého slavného krajana z období raného baroka Jana P. Sweelincka. To, co umělecký projev Willmanna a Buxtehudeho spojovalo, byla vazba na zaalpské baroko, konkrétně na nizozemské zdroje. Willmann toto východisko posílil cestou do Nizozemí, kde jej ovlivnil Rembrandt van Rijn, ale i krajinář J. Ruisdael, a do Vlámka, kde jej vedle odkazu P. P. Rubense zaujal i malířský projev J. van Dycka.

Z hlediska společného jmenovatele uměleckého projevu obou umělců je klíčová dynamičnost, dramaticčnost a výrazová naléhavost jejich děl vyplývající z polyfonní podstaty jejich „faktury“. Pojem polyfonní faktura je jednoznačně srozumitelný v hudbě. V případě barokní hudby je nutné zdůraznit, že se jedná o harmonickou polyfonii, kdy vertikální vztahy jednotlivých hlasů jsou stejně důležité jako jejich horizontální čili melodický průběh. Navíc je třeba náležitě akcentovat, že barokní polyfonní hudba je spojena s dovršením imitačního kontrastu. O „polyfonní faktuře“ malířské a hudební morfologie jsem se zmínil již v souvislosti s Rubensem a Sweelinckem (Časopis HV, 1/2015), a to

v kontextu zrychlování či zpomalování, které u Rubense spočívá v dynamickém grupování vzájemně se proplétajících tvarů, u Sweelincka jde pak o obdobný proces vrstvení doprovodných hlasů „oplétajících“ strohý protestantský chorál rafinovanou variační technikou. A právě ve vývojových peripetiích chorálu je Buxtehude jakýmsi svorníkem mezi průkopníkem Sweelinckem a dovršitelem J. S. Bachem. Jeho chorálová preludia a fantazie sice vycházejí z variační techniky Sweelincka, ale již téměř nepoužívá diminuci a augmentaci jako prostředku „oplétání“ základního hlasu, nýbrž zrovnoprávněním všech hlasů dosahuje důslednější diferenciacie struktury této formy i větší dramaticčnosti a výrazové naléhavosti. Dalším originálním rysem a přínosem Buxtehudeho chorálové tvorby bylo využití pedálu k akcentaci citací německého protestantského chorálu.

Názornou demonstrací zahušťování a ředění „polyfonní faktury“ tvarosloví Wilmannových obrazů bude formátově i výrazově monumentální plátno *Mučení sv. Filipa a Jakuba ml.* (obrazová příloha 2, HV 1/2017, obr. 4) z doby po roce 1700 (Kutná Hora–Sedlec, kostel Nanebevzetí Panny Marie). „Polyfonní faktura“ je nejzřetelnější v pravé dolní části obrazu, kde je sice z hlediska námětu hlavní postavou Jakub ml., ten se ale v mnohohlasém kontrastu dynamických tvarů postav stává rovnocenným hlasem s ostatními – tedy stejný typ kontrastu, který jsme zdůraznili v souvislosti s polyfonií Dietricha Buxtehudeho.

Buxtehudeho jsme srovnávali se Sweelinckem jako jeho východiskem. Jak je tomu v konfrontaci Willmanna s jeho původními vzory, především s Rembrandtem a Rubensem? Z hlediska vztahu Buxtehude – Sweelinck je adekvátní srovnání Willmann – Rubens. Willmann s Rubensem spojuje především strhující dynamičnost, na které se podílí i výše zmíněná „polyfonní faktura“, a expresivní dramaticčnost. Při hledání paralely k Willmanovu obrazu *Mučení sv. Filipa a Jakuba ml.* padla volba na Rubensovo *Mučení sv. Livinia*, a to nejen z hlediska námětu, ale především výše akcentované dynamičnosti a dramaticčnosti a do jisté míry i obdobného charakteru kompozice.

Oba obrazy jsou přeplněny postavami uvedenými do vířivého pohybu. Ty jsou i kompozičně podobně rozloženy do výškového formátu pláten. Levá strana formátu, která je obsahovou dominantou obou obrazů, využívá celou výšku plátna. U Rubense se na levé straně výjevu odehrává celý drastický výjev, což se projevuje i v kumulaci vzájemně se překrývajících postav v částečném odlehčení roztomilých baculatých putti v levém horním rohu obrazu. I Willmann využívá v levé části celou výšku plátna, již dominuje postava mučeného sv. Filipa. Na rozdíl od Rubense se však ve Willmannově výjevu přesouvá kumulace postav v jejich vzájemném kontrastu prolínání a překrývání do pravé části kompozice. Ovšem u obou malířů jsou postavy v pravé části soustředěny jen v dolní polovině obrazové plochy. Rozdíl však je v obsahové a kompoziční závažnosti pravé části obou děl. Zatímco Willmann sem přesouvá dramatický akcent martyria, Rubens v *Mučení sv. Livinia* odlehčuje dějovou zápletku žánrovými výjevy, což se projevuje i v kompozičním odlehčení této části obrazu. Zásadně se však Willmann liší od Rubense v barevné výstavbě obrazu a malířské technice. Oproti pestré škále bohatých akordů barev Rubensova kolorismu ovládá barevnou výstavbu Willmannova plátna tonální harmonie, podobně jako polyfonní skladby D. Buxtehudeho. Tonální harmonie je původně hudební termín označující hierarchii harmonických funkcí s tónickým kvintakordem jako centrem, jemuž se podřizují všechny ostatní akordy. Obdobně i centrem tonální harmonie barev Willmannova obrazu je hnědá barva, které jsou v promyšlené hierarchii podřizeny ostatní barvy či barevné tóny barevné výstavby plátna. Průkopníkem tonální harmonie v malířství byl Tizian – asi i proto byla vyslovena hypotéza, že Willmann se „inspiroval pozdním Tizianovým obrazem *Appolo a Marsyas*, který mohl spatřit v biskupském paláci v Olomouci (...)“¹. Stejně tak se však mohl Willmann inspirovat i pozdními obrazy Rembrandtovými, které poznal na své cestě do Nizozemí a Flander – např. tonální harmonií obrazu *Přísaha*

¹ NEUMANN, J. *Český barok*. Praha: Odeon, 1974, s. 247.

Batávů z roku 1661. S Rembrandtem jej spojuje i uvolněný malířský rukopis, s kterým do jisté míry souvisí i role světla, které je však u Rembrandta spirituální, zatímco u Willmanna expresivní. V obou případech však světlo i malířská technika oslabují detaily ve prospěch výrazové naléhavosti celku.

Proporční nerovnoměrnost ve vztahu obou autorů medailonku si vyžaduje návrat k Dietrichu Buxtehudemu, z jehož tvůrčího odkazu jsme se věnovali jen skladbám pro varhany, navíc ještě s omezením na jednu hudební formu chorálových preludií a fantazií. Přitom škála dalších forem varhanní hudby D. Buxtehudeho je velice pestrá od toccat, ciaccon, passacaglií a preludií (obrazová příloha 2, HV 1/2017, obr. 6) až po fugu, která se však skrývá pod cyklickou skladbou strukturovanou jako více či méně pravidelné střídání fantazijního a striktního kontrastu. A právě v kontrastních imitacích se uplatňuje melodický a rytmický kontrast v tématu jako hlavním tvaru mezi melodicky a rytmicky výraznou pomalejší hlavou tématu a šestnáctinovými figurami. Buxtehude tak předjímá rytmickou i melodickou artikulaci fugových témat J. S. Bacha. Z hlediska komparace je třeba zdůraznit, že kontrastní styl Buxtehudeho jak v artikulaci tvaru, tak i hudebně strukturního času v procesu imitačního kontrastu odpovídá dynamickým tvarům v jejich prostorovém

kontrastu v obrazech M. L. Willmanna. Rozdíl je však v míře řádu. Jestliže dynamičtější a tektonicky spontánnější fantazijní styl v Buxtehudeho skladbách víceméně odpovídá expresivně uvolněné kompozici Willmannových obrazů, pak striktní řád imitačně kontrastního stylu je jejím opakem.

Na závěr je třeba zdůraznit, že oba umělci výrazně ovlivnili další generace umělců v zemi, kde oni sami byli cizinci: Buxtehude německé skladatele pozdního

baroka včetně J. S. Bacha, Willmann svého nevlastního syna, Čecha J. K. Lišku, ale i vrcholné představitel českého malířství pozdního baroka P. Brandla a V. V. Rainera. □

Všechny v textu uvedené obrazy, které nejsou ve výše zmíněné obrazové příloze, najdete např. v internetové databázi The Web Gallery of Art (www.wga.hu); skladby D. Buxtehudeho jsou v bohaté nabídce dostupné např. na internetovém serveru YouTube.



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF

HUDEBNÍ VÝCHOVA

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní, ročník 25/2017/číslo 2

ŘÍDÍ REDAKČNÍ RADA

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

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

Vedoucí redaktorka: PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D

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

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

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

Upozornění autorům: Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e-mailovou adresu: casopisHV@gmail.com.

Redakce si vyhrazuje právo na nezbytné úpravy rukopisů a jejich krácení, příspěvky nejsou honorované. Texty procházejí recenzním řízením (jsou posuzovány dvěma odborníky z různých pracovišť).

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

Administrace, objednávky a fakturace: e-mail: viera.cernochova@seznam.cz

© Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2017
MK ČR E 6248, ISBN 1210-3683

FROM THE CONTENT

Kateřina Dyrtrtová follows the selected thoughts of the publication by Vl. Tichý, J. Havlík, T. Krejča and P. Zvěřina called *Atonality* in the introductory article *Tonality and Atonality – The Way of Forming*. It deals with the research of the issue of the 20th century world of art, especially the topics reflecting significance of the work, interpretation and its quality, the idea of the order with certain rules.

The article by Stanislav Pecháček called *Jiří Laburda's Production for Children Choirs* introduces the life destinies of the composer and pedagogue Jiří Laburda and presents in detail Laburda's production devoted to children song choirs. Except for the chronological order of the compositions and corresponding factual data, the author offers their music characteristics.

The next part of the four-part study by Veronika Ševčíková and Jindřich Schwarz called *Movie as a Means of Music Popularization* has the subtitle *Synergic Movie Marketing as a Significant Means of Music-Popularization Movie Potential*. The article presents synergic marketing as a significant element of music-popularization movie potential. Its basic elements are song and music topics which are easy to identify, remember and closely connected with the movie, which is the fact used by the sellers of note materials and music records with film music.

The first part of the two-part study by Eva Jenčková *Formative Influence of Music-Movement Parallels in Music and Personal Development of Pupils* offers summarizing information on the pedagogically guided use of different kinds of movement in connection to music and rhythmized speech which significantly influence the complex development of pupils. Jaroslava Dunovská writes about her experience with organizing concerts for students.

Jaroslav Bláha writes about the book by Bojana Kljunić called *Music-Didactic Interpretation on the Model of Beethoven's Piano Sonatas* in his review article.

Eva Doušová, the initiator and organizer of the festival *Czech Piano Modern for Children* writes about its first year whose main guest was the composer Luboš Sluka.

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

AUS DEM INHALT

In dem einleitenden Artikel „*Tonalität und Atonalität – Möglichkeiten des Eintretens/Begins*“ knüpft die Autorin „Kateřina Dyrtrtová“ an die ausgewählten Gedankenrichtung aus der Publikation von Vl. Tichého, J. Havlíka, T. Krejči a P. Zvěřiny „*Atonalität*“. Sie widmet sich der Problematik der Künstlerwelt des 20. -sten Jahrhunderts, vor allem den Themen der Bedeutungsbildung der Werke, Interpretation und ihre Qualität, Ordnungsvorstellungen mit gewissen/unbestrittenen Regeln.

Der Beitrag von Stanislav Pecháček „*Das Werk Jiří Laburda's für die Kinderchöre*“ bringt den Lesern die Lebensgeschichte des Komponisten und Pädagogen Jiří Laburda nahe und macht sie ausführlich mit Laburda's Schaffung, die den Kinderchören gewidmet ist, bekannt. Außer einer Chronologie Laburda's Kompositionen und der sachlichen Daten bietet der Autor auch die musikalische Charakteristik der Kompositionen.

Die Fortsetzung der vierteiligen Studie von Veronika Ševčíková und Jindřich Schwarz „*Der Film als Mittel zur Popularisierung von Musik*“ trägt den Untertitel „*Synergisches Marketing des Films, als wichtiges Element des musikalisch-popularisierenden Potenzials des Films*“. Der Beitrag präsentiert das synergische Marketing als ein bedeutendes Element des musikalisch-popularisierenden Potenzials des Films. Seine Grundelemente sind das Lied und das Musikthema, dessen einfache Identifikation, Merkbarkeit und enge Beziehung zum Film an den Verkauf der Notenmaterialien und Filmmusikaufnahmen.

Der erste Teil der zweiteiligen Studie von Eva Jenčková „*Formativer Einfluss der musikalischen Bewegungsparallelen in der musikalischen und persönlichen Entwicklung der Schüler*“ bietet Gesamtinformationen der pädagogisch geführten Anwendung verschiedener Bewegungsarten im Zusammenhang mit Musik und rhythmisierender Sprache an. Diese Bewegungsarten beeinflussen dabei deutlich die komplexe Entwicklung der Schüler. Jaroslava Dunovská schreibt über ihre Erfahrung mit der Organisation von Konzerten für Studenten.

Jaroslav Bláha bringt in seiner Rezension den Lesern das Buch von Bojan Kljunić „*Musikalisch didaktische Interpretation anhand Beethovens Klavierkonzerte*“ näher.

Über die erste Veranstaltung des Festivals *Tschechische Klaviermoderne Kindern* schreibt Eva Doušová, die Organisationsleiterin und eine der Hauptinitiatoren des Festivals. Als Hauptgast tritt der Komponist Luboš Sluka auf.

Diese Zeitungsnummer bringt auch die regelmäßigen Rubriken *Englisch über die Musik* und *Musikalische Höhepunkte und Jubiläen*.

EDITORIAL

Vážení čtenáři,

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

V úvodním článku *Tonalita a atonalita – způsob nastávání* navazuje jeho autorka Kateřina Dyrtrtová na vybrané myšlenky publikace Vl. Tichého, J. Havlíka, T. Krejči a P. Zvěřiny *Atonalita*. Věnuje se zkoumání problematiky světa umění 20. století, zejména tématům týkajícím se tvorby významu díla, interpretace a její kvality, představy řádu s jistými pravidly.

Príspevek Stanislava Pecháčka *Tvorba Jiřího Laburdy pro dětské sbory* přibližuje čtenářům životní osudy skladatele a pedagoga Jiřího Laburdy a podrobně je seznamuje s Laburdovou tvorbou věnovanou dětským pěveckým sborům. Kromě chronologického řazení skladeb a příslušných faktografických údajů autor nabízí jejich hudební charakteristiku.

Další část čtyřdílné studie Veroniky Ševčíkové a Jindřicha Schwarze *Film jako prostředek popularizace hudby* nese podtitul *Synergický marketing filmu jako významný prvek hudebně popularizačního potenciálu filmu*. Příspěvek prezentuje synergický marketing jako významný prvek hudebně popularizačního potenciálu filmu. Píseň a hudební téma jsou jeho základní prvky, o jejichž snadnou identifikovatelnost, zapamatovatelnost a úzkou vazbu na film se opírá prodej notových materiálů a hudebních nahrávek s filmovou hudbou.

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

O své zkušenosti s organizací koncertů pro studenty gymnázia se ve svém příspěvku *Koncerty pro žáky a studenty – inspirace* s námi podělí Jaroslava Dunovská. O prvním ročníku festivalu Česká klavírní moderna dětem, věnovaném Luboši Slukovi, píše iniciátorka festivalu Eva Doušová. Jaroslav Bláha ve svém recenzním příspěvku přibližuje knihu Bojany Kljunić *Hudební didaktická interpretace na modelu Beethovenových klavírních sonát*. Notová příloha přináší pokračování dětské opery Bohumila Hanzlíka *Jak šel Honza do světa*. Číslo doplňují stále rubriky *O hudbě anglicky* a *Z hudebních výročí*.

V příštím čísle časopisu se můžete těšit mj. na příspěvek Martiny Krušinské a Marty Bošeloové, v němž nás obě seznámí s Centrem etnografie a umění v Ružomberku – místem, kde dochází k průniku minulosti a současnosti. Problematikou formativního vlivu hudebně pohybových paralel v hudebním a osobnostním rozvoji žáků se bude v pokračování svého příspěvku zabývat Eva Jenčková. Další část čtyřdílné studie Veroniky Ševčíkové a Jindřicha Schwarze *Film jako prostředek popularizace hudby* nese podtitul *Vymezení a typologie hudebního filmu*. Nebudou chybět didaktické inspirace a novinky ze světa hudební výchovy.

Vše dobré přeje Petra Bělohávková

HUDEBNÍ VÝCHOVA

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní, ročník 25/2017/číslo 2

OBSAH

Abstracts	3	NOTOVÁ PŘÍLOHA Bohumír Hanzlík: Jak se Honza učil latinsky (2. část)	
PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY			
Kateřina Dyrtrtová: Tonalita a atonalita – způsob nastávání	4	JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY	
Stanislav Pecháček: Tvorba Jiřího Laburdy pro dětské sbory	7	Eva Doušová: Luboš Sluka a „česká klavírní moderna“	15
Jindřich Schwarz, Veronika Ševčíková: Film jako prostředek popularizace hudby (2. část). Synergický marketing filmu jako významný prvek hudebně popularizačního potenciálu filmu	10	Jaroslava Dunovská: Koncerty pro žáky a studenty – inspirace	19
		Jaroslav Bláha: Recenze – KLJUNIĆ, Bojana. Hudební didaktická interpretace na modelu Beethovenových klavírních sonát	20
		Petra Bělohávková: Z hudebních výročí (duben–červen 2017)	22
		Stanislav Pecháček: O hudbě anglicky – Buildings for Music	24
PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE			
Eva Jenčková: Formativní vliv hudebně pohybových paralel v hudebním a osobnostním rozvoji žáků – 1. část	7		

OBÁLKA

2. strana: Jaroslav Bláha: Vrcholné baroko V. Michael Leopold Willmann a Dietrich Buxtehude

ABSTRACTS

DYTRTOVÁ, K. *Tonality and atonality – standing out*

Abstract: Text develops some ideas publications atonality to explore general issues of the world of 20th century art. Topics relating to formation of the importance of the work, interpretation and its quality, will present a series with certain rules. The tonality is a parallel in the composition of visual fields. Draws attention to the relational approach, rather than a static concepts rather explores relationships and a holistic approach rooted in the context of the work. Operates with the concepts of denotation, exemplification and expression, which notes their performative nature. Attention is therefore drawn to the processes and transformations occurring. The text on this subject at the end applies the ideas of Ilya Prigogine and Alfred Whitehead.

Keywords: tonality, atonality, center, context, denotation, exemplification, expression, meaning, structure, process

doc. Mgr. Kateřina Dyrtrtová, Ph.D., Department of Art Education, Faculty of Education, J. E. Purkyně University in Ústí nad Labem; Department of History and Theory of Art, Faculty of Art and Design, J. E. Purkyně University in Ústí nad Labem; e-mail: katerina.dyrtrtova@ujep.cz

JENČKOVÁ, E. *Formative Influence of Music and Momevent Parallels in Music and Personality Development of Students*

Abstract: Faculty of controlled use of different kinds of movement combined with music and speeches rhythmic has a significant formative influence on the comprehensive development of students. Musical movement speech may benefit

from a spontaneous expression pupils, it is a potent source of their physical and mental activity, a means of relaxation and music and physical communication. In addition, the movement key role in the initiation of musical thinking of students, especially in the perception of motion parallels with the means of musical speech. In the spectrum of the movement means has a major formative role primarily sensorimotor movement, which, in conjunction with the use of motivational props, sound objects, musical instruments and in particular the new rhythmic instrumentation contributes to an optimal music and personality development of students.

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

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

PECHÁČEK, S. *Compositions of Jiří Laburda for Children's Choruses*

Abstract: The text informs about life of contemporary Czech composer Jiří Laburda and brings the survey of his compositions for children's choruses. The author of the treatise arranged the pieces in chronological order and besides the basic factual

data (the origin, author of verses, titles of individual parts, first performance, edition) describes their musical characteristic and interpretative difficulty.

Keywords: Jiří Laburda, choral compositions, children's choruses

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

ŠEVČÍKOVÁ, V., SCHWARZ, J. *Film as a means of Music Popularization (part 1). Synergic marketing as a significant element of film's capacity to popularize music.*

Abstract: The study presents synergic marketing as a significant element of film's capacity to popularize music. The song and music theme are its basic elements and their easy identifiability and memorability as well as tight link to film lead to sale of sheet music and film music recordings. Characterising and analysing usage of these elements shows that even though they are commercial products primarily, secondarily they play role of media mediating film music to a wide range of acceptors.

Keywords: synergic marketing, film's capacity to popularize music, song, music theme, cross-promotion, tie-in product, sheet music and film music recordings.

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



Anotace: *Text rozvíjí vybrané úvahy publikace Atonalita k prozkoumání obecných otázek světa umění 20. století. Téma se týká tvorby významu díla, interpretace a její kvality, představy řádu s jistými pravidly. K tonalitě nachází text paralelu v kompozitnosti vizuálních oborů. Upozorňuje na relační přístup, který místo statických pojmů zkoumá spíše vztahy a celostní přístup zakotvený v kontextu díla. Operuje s pojmy denotace, exemplifikace a exprese, kde si všímá jejich performativní povahy. Pozornost je proto upřena k procesům a proměnám nastávání. Text k tomuto tématu v závěru vztahuje úvahy Ilji Prigogina a Alfreda Whiteheada.*

Klíčová slova: tonalita, atonalita, centrum, kontext, denotace, exemplifikace, exprese, význam, struktura, proces.

Vladimír Tichý, Jaromír Havlík, Tomáš Krejča a Petr Zvěřina, autoři knihy **Atonalita**¹ se snaží vymezit hranice tonality a atonality. Podle mého názoru kniha není podnětná jen pro hudebníky, ač má hudební téma, protože v hudebním materiálu odhaluje obecné principy procesu, kdy se v umění mění zaběhaná paradigmatata a způsob vnímání podstatného fenoménu. Autoři osvětlují vzájemné souvislosti na rozhraní protikladných pojmů tonality a atonality a otevírají zajímavý obecný problém proměn vnímání způsobu prostoru a řádu, kde se nemohou neprojevit naše nové vědomosti (doba po Einsteinově teorii relativity), naše tělesnost a to, že se s prostorem seznamujeme v rozmanitosti smyslových polí a navíc v pohybu. Jestliže tedy sledovaným fenoménem je naše vnímání prostoru, pak se tonalita a atonalita liší *způsobem* jeho budování a vnitřními pravidly, která z těchto důvodů dané soustavy aplikují (s pocíťovaným centrem, bez pocitu centra). K těmto obecným jevům světa umění se pokusíme publikaci Atonalita interpretovat.

1. Publikace Atonalita – čtyři úhly pohledu

Studie Petra Zvěřiny „Tristanovský akord“ – analytická interpretace se zaměřuje na zkoumání tzv. krize tonality a uvádí několik možných interpretací „tristanovského akordu“. Proměnou úhlu pohledu, změnou „otázky“² se nám před očima mění jednotlivé interpretace – akord není souzvuk – není průběžná harmonie – a čtenář díky konkrétním notovým ukázkám rozumí vzniku širší možných úvah při analýze komplexního díla. Právě komplexita díla, to že podněcuje různé otázky, je charakteristická vlastnost děl světa umění. Rozbor tristanovského akordu

¹ TICHÝ, Vladimír; HAVLÍK Jaromír; KREJČA Tomáš; ZVĚŘINA Petr. (2015) *Atonalita*. Praha: Akademie múzických umění, 2015. 108 s. ISBN 978-80-7331-374-6

² Tím, jak se objektu proměňuje význam při použití jiné výkladové roviny, se zabývá L. Wittgenstein ve svých Filosofických zkoumáních (1998). Věci vidíme tak, jak je interpretujeme,

je tak „výbornou ukázkou plurality různých přístupů (...), které se musí snažit co nejpřesněji vystihnout působení díla (hudebního jevu)“ (Zvěřina, s. 18).

Text tak otevírá aktuální téma hranic kvalitních interpretací, které nechápeme jako „soukromou“ nebo „libovolnou“ subjektivní činnost. Jsme jím vedeni otázkou: odkdy můžeme mluvit o nepřesných nebo dokonce chybných interpretacích a jak jsme poznali ty, které vedou k uchopení významu díla. Interpretacím Petra Zvěřiny rozumíme jako kvalitním proto, že je zdůvodnil a velmi přesně a přesvědčivě vevázal do *konceptu procesů*, které k těmto jevům vedou, a tak nám vysvětlil „*fungování*“ světa hudby. To, jak svět hudby tvoří možný fikční svět.³

Kde jsou hranice těchto světů, jakou roli zde hraje kontext a čím vědomí hranic přispívá našemu uvažování, zachycuje tato myšlenka: „Protože každá substance nabývá své určení jen v kontextu, klade se otázka, kde je krajní mez tohoto kontextu. Všeobecně se k jejímu označení používá pojem svět. Fenomenologie vykládá svět jako ‚krajní horizont smyslu‘, analytická filozofie jako ‚univerzum diskursu‘. Míjí se tím, že všechno, co dokážeme myslet nebo si představit, je vždy ‚ve světě‘ (filozoficky

proměnou aspektu se mění význam viděného, aniž bychom na něm cokoliv změnili. Vidíme to, co víme, nebo přesněji – o jaký kontext dílo zvýznamňujeme. Řadu topolů v krajině mohou jednou „vidět“ jako goghovské zelené expresivní plameny proti nebi, podruhé jako ideální hypostyl a preferovat konstrukčnost a ideální geometrické proporce těchto krásných vertikál, potřetí jako chapadla nebe ku zemi. Tak koncept mění viděné a je podstatným pramenem způsobu tvorby.

³ „Možné světy jsou objekty, o kterých můžeme mluvit, můžeme si je představovat, předpokládat je, věřit v ně, nebo si je přát“ (M. J. Creswell, in Doležel, 2003, s. 28) „Možné světy jsou navrhovány, nikoliv objevovány mocnými dalekohledy“ (Kripke, In Doležel 2003, tamtéž). Slovo svět budeme nadále rozumět ve shodě s následujícím charakterem a výčtem „světů“. „Svět je totalita

se jedná o důležitý problém ‚nicoty‘ nebo ‚prázdnoty‘ a jejího vyplňování, který řešili Husserl, Bergson a Ponty, v návaznosti třeba Barbaras“ (Jan Slavík, nepublikovaný text). Těto zásadní roli kontextu při budování interpretace se budeme pro přehlednost uceleněji věnovat později. Nyní budeme pokračovat ve stručném představení publikace Atonalita.

V publikaci nejdelší text Vladimíra Tichého *Tonalita/atonalita?* zkoumá fenomény tonality a atonality tak, že objasňuje oba pojmy pohledem hudební teorie a na tonalitu aplikuje i hledisko času, tolik inspirativní i pro jiné druhy dynamických médií (videa, filmu). V závěru představuje tonalitu jako produkt hudebního myšlení, tedy problém zkoumá z obecného, historického, estetického i hudebněteoretického hlediska. S ohledem na své predešlé texty (Chaos a hudba, in Živá hudba, 2004) na téma pohlíží aktuálními tématy míry uspořádanosti v době myšlení „po teorii chaosu“. Tato velmi plodná teorie přichází s myšlenkou tvořivé funkce chaosu, který se ve svých zlomových procesech chová nepředvídatelně a i velmi malý detail může mít dalekosáhlé následky. Chápeme ji z toho úhlu pohledu jako *metaforu tvorby* a v tomto smyslu využijeme v závěru našich úvah citát Ilji Prigogina, protože poskytuje další náhled na zkoumání procesuality.

entit materiální a duševní povahy, kterou můžeme zobrazovat pomocí různých znakových systémů. Aktuální (skutečný svět) je aktualizovaný možný svět, který vnímáme smysly a který je dějštěm lidského konání. Možný svět – svět, který je myslitelný. Mytologický svět – svět, který se skládá z přirozené a nadpřirozené oblasti. Nadpřirozený svět – svět, ve kterém neplatí fyzikální zákonitosti aktuálního světa. Nemožný svět – svět, který obsahuje logický protiklad. Neúplný svět – který nedovoluje logicky rozhodnout každé tvrzení o svých stavech věci. Přirozený svět – možný svět, ve kterém platí fyzikální zákonitosti aktuálního světa. Úplný svět – svět, který dovoluje logicky rozhodnout každé tvrzení o svých stavech věci“ (Doležel, 2003, s. 258, Goodman, 1978). Možné světy fikce jsou pak světy vytvořené uměním.

Text je podnětný úvahami na rozhraní pojmů: co je v díle subjektivní, intersubjektivní a co objektivní, kdy autor přesvědčivě dokládá, že jediná přístupná realita, která formuje dílo a dává nám možnost uvažovat o „realitě tam venku“, je v naší hlavě a tvoří to, co nazýváme „tonalitou“: „Struktura tedy není tonální sama o sobě, nýbrž stává se takovou až ve vědomí posluchače v okamžiku zvukové realizace nebo i jen v pouhé představě“ (Tichý, s. 53).

Vladimír Tichý tak otevírá podnětné téma „naši“ lidské představy řádu, kterou „do světa“ přimíchává naše mysl. Je to projev našeho vnímání a představ, toho, že sami jsme „osoví“ a pravidelně „rytmičtí“ a nějak se v prostoru pohybujeme. Opět si pro toto téma vyhradíme samostatný prostor níže.

Studie Jaromíra Havlíka *Josef Matthias Hauer – jeden z průkopníků dodekafonie* je věnována reflexi teoretických a estetických názorů J. M. Hauera v konfrontaci s postoji A. Schönberga. Text obsahuje jednak zajímavé a přehledné srovnání Hauerových tropů a Schönbergovy dvanáctitónové řady, ale připomíná také dobové souvislosti obdivu pro analogie mezi barvou, barevným kruhem, čísly a intervaly, jak je známe z okruhu mnichovského Modrého jezdce a z Ittenových prací. Studie končí podnětným závěrem: „Hauerova cesta hudby zcela abstraktní, smyslovosti a afektovosti zbavené, vyjadřující vesmírný (nebo božský) řád, nevešla nikdy v širší povědomí. (...) Na druhé straně byl Hauer možná modernější než mnoho jeho současníků. V jistém smyslu lze prohlásit, že byl modernější než Schönberg (...), který sám sebe prohlašoval za tradicionalistu, který chce moderními prostředky říkat prakticky totéž, co říkali jeho předchůdci svými prostředky. Hauer naproti tomu nechtěl „říkat“ vůbec nic. Jeho starostí bylo zamezit tomu, aby byl z jeho skladeb patrný osobní vkus, názor, pocity“ (Havlík, s. 98).

Text tak otevírá všemi druhy umění zkoumaná témata funkce náhody, odstupu autora, důvodného (a velmi obtížného) vzdání se rukopisu, maximálního omezení exprese „lidskosti“, zkoumání afektu jeho minimalistní, repetitivního „technicistního“ modelu, který nevybral autor, tedy témata, která budou plodná v šedesátých letech po vstupu Johna Cage, kterého autor stati také zmiňuje. Výše jsme již uvedli „*důležitý problém ‚nicoty‘ nebo ‚prázdnoty‘ a jejího vyplňování*“.

Text Tomáše Krejči *Rozpad tonality?* publikaci uzavírá. Velmi přesně dokládá, že naše vědomí jistého typu uspořádanosti (k centru, tj. tonalita) nemůže nikdy, pokud

jsme ho již poznali, zaniknout. Tedy právě o vědomí „tonality“ registrujeme nové „atonální“ proměny, protože naše mysl je to, co generuje tuto duální podobu světa, kdy význam vzniká vztahem a funkčními vazbami jednoho procesu k druhému (výstižněji „o druhý“). Čili centralizační tendence opřená a eliminování decentralizačních prvků, které jindy můžeme pod určitými záměry zahušťovat k decentralizačním soustavám.

Zde bychom rádi připomenuli tradovaný omyl. Laik oboru má tendenci si myslet, že systémy s tendencí k centru mají pravidla a řád, zatímco decentralizační soustavy ho nemají. Ve shodě se publikací Atonalita dokládáme, že i soustavy budované za účelem decentralizace nemohou nemít pravidla, a tedy nejsou „bohupustým chaosem“. Studie toto tvrzení dokládá jasným výkladem Hauerových tropů a jeho záměry. Neříkat „nic“ je záměr a je velmi obtížný. Autor musí pochopit své cesty, kdy buduje jistý typ vztahů, ne ho pouze budovat. Nepostupují pouze, musím rozumět samotným *postupům* a velmi obtížně hledat jiné postupové cesty.

Význam tedy vzniká souvislostmi, které jsme ovšem schopni registrovat. Vnímatele toho jsou schopni v různé míře a zde pak uvažujeme rozhraní laik – odborník. Autor píše: „Záměrná a cílená negace tonality jako systému vede mnohdy k abstrahování od vnímání tonality jako principu“ (Krejča, s. 107) a myšlenku rozvádí v chápání tonality jako „funkčního principu s přenesenou schopností utvářet vztahy“, kdy tonalita je realizací takového systému.

2. Kontext, proměny a stálost znaku

Poměrně útlá publikace tedy otevírá obecné otázky světa umění. Jaké obecné otázky máme na mysli? Výše jsme si připravili prostor pro jejich rozvedení.

Jak se mění naše vnímání uspořádanosti (typu tonality) a jakou roli v těchto proměnách hraje kulturní proměnlivý kontext? To vystihuje zajímavá Stravinského věta ve stati Vladimíra Tichého: „*Já dnes například slyším tonálně celou první větu Webernovy Symfonie (nejen to proslulé místo v c-moll) a melodicky ji asi každý slyší tonálněji než před dvaceti lety*“ (in Tichý, s. 29).

V souladu se závěry Vladimíra Tichého hledáme odpovědi v lidské myslí: tak jako známe v dějinách umění proměny estetického kódu, tak se s každým dalším „pohledem Hubbleova dalekohledu“ mění naše vnímání prostoru a řádu a lidská mysl dříve chaoticky nebo křiklavě působící shluky

tónů domyslela a zařadila mezi zpracované a konstruktivně jimi nově uvažuje. Chápe je jako smysluplné, tvořící nově chápaný řád a rozšiřuje pojem „tonality“ (tonalita jako princip jistého typu vazeb, k hierarchičnosti, k vědomí centra). Navazujeme na myšlenku Vladimíra Tichého, totiž že tonalita je projekce naší mysli, že je aktivní odpovědí našeho ducha, jak výstižně zachycuje Cassirerova úvaha: „*Každá opravdu základní duchovní funkce má s poznáním společný jeden rozhodující rys, že totiž obsahuje původně tvořivou a nikoliv jenom napodobovací sílu. Nevyslovuje pouze pasivně něco daného, ale obsahuje samostatnou energii ducha, jejímž prostřednictvím prostý výskyt jevu nabývá určitého ‚významu‘ (...). Nejsou to tudíž odlišné způsoby, v nichž se duchu něco o sobě skutečného vyjevuje, ale jsou to cesty, které duch sleduje ve své objektivizaci, tj. ve svém sebevyjevování*“ (Cassirer, 1996, s. 20).

Chápání tonality a posléze atonality jako „objektivizace našeho ducha a jeho sebevyjevování“ připravuje naši další úvahu, totiž že oba hudební systémy jsou „vtiskování pečeteč“ námi nějak vnímaného řádu do hudebního materiálu, kde se projevuje „atonální“ potřeba myslet „řád“ jinak. Potvrzuje se tím, že význam díla tkví v kontextu, jeho změnou a naším duševním úsilím se postupy a strategie umění proměňují z nepochopených k zpracovaným a prožitým, z nesořodých a působících cize k novým zajímavým expresím, které nás vnitřně obohacují a proměňují. Proto slovo kontext a jeho vliv na význam a přijetí díla, například na nové vnímání tonality, okamžitě generuje příbuzné související pojmy – proces a procesualitu obecně, jako možnost jak zrát, chápat, proměňovat se, i navzdory proměnám, nebo spíše právě díky nim. Aktuální tvar světa tak pro nás vzniká jako odpověď na naše tázání a kvalita tázání je kvalitou tohoto světa.

Jaké autority napříč světem umění a vědy můžeme uvést jako příklady adekvátních úvah? „*Whitehead⁴ pochopil, pravděpodobně s větší pronikavostí nežli kdokoliv jiný, že kreativní evoluce přírody nelze nikdy pochopit, pokud vymezujeme složky, které ji vytvářejí, jako stále, jednotlivé entity, jež si zachovávají identitu navzdory změnám a interakcím. Rovněž si uvědomil, že ve jménu*

⁴ Alfred North Whitehead (1861–1947) byl filosof, fyzik a matematik, který se zabýval logikou, matematikou, filosofií vědy a metafyzikou. Teprve v druhé polovině 20. století začal být uznáván jako jeden z nejvýznamnějších angloamerických filosofů.

vznikání, nastávání, nelze zcela zavrhnout bytí. Pro Whiteheada bylo úkolem filosofie smířit stálost a změnu. (...) Doložil spojení mezi filosofií vztahu a filosofií inovativního nastávání. (...) Fyzika a metafyzika se dnes sblížíjí v koncepci světa, v níž jsou proces a nastávání považovány za primární konstituenty fyzikální existence“ (Prigogine I. in ZUSKA, V. doslov překladatele. In WHITEHEAD, A. N. *Symbolismus, jeho význam a účin*. 1998, s. 67–79)⁵.

Je atonalita důležitou „změnou“ vůči tonalitě a její hierarchické „stálosti“? Asi tak jako každá koherentní myšlenka a finalizovaná skladba a jejich stálost vůči setrvalým změnám, ve kterých jsme však navzdory unikavosti cosi definovali? Nebo spíše je to tak, že i soustavy „k decentralizaci“ jsou drženy strukturou, která energeticky náročně generuje význam, který ovšem můžeme třeba vzhledem k námi prožívané osobosti chápat jako nesoulad?

Abychom si tento rozdíl uvědomili, rozvineme myšlenku, jak se vlastně význam „o unikavé kontinuum“ utváří. Po každé formulaci, v novém kontextu daném plynutím času a naším uvažováním, bychom možná naše dílo potřebovali opět přeformulovat a uvažovat jinak⁶, ale pro člověka je velmi důležité rámovat, dokončovat, finalizovat, aby měl nějaký pevný bod a porozuměl svým minulým úvahám. Nelze nevybírat ze světa, nemyslet v uzavřených celcích, nelze nedokončovat skladby. Nutnost domýšlet (třeba i seriální postup) a dodefinovávat (třeba příběhy bez konce) jsou komplementární opozita k zažívání procesuality, k tomu, že my sami jsme „procesem“.

Jako stálost nemusíme chápat jen soustavu vztahů, ale i samotný znak, který v těchto „soubojích“ s procesualností hraje roli trvalosti, jak připomíná Cassirer: „*Proti této neustálé proměně obsahových kvalit staví vědomí jednotu sebe sama a své formy. Jeho totožnost se neprojevuje tím, čím je nebo co mu patří, ale projevuje se teprve tím, co činí*“ (Cassirer, 1996, s. 32). Smíření stálosti a změny, porozumění napětí jejich rytmu, jejich opakovanému vyplouvání a zanořování umožňují myslet každou komplexentární dvojici, proto i tonalitu a atonalitu, které se vzájemně tvarují a kompletují, ústí ze sebe. V této úvaze jsme chtěli osvobodit atonalitu z nařčení, že její decentralizace je chaosem, ne-smyslem, ne-řádem. I atonalita je soustava vytržená z neustálých

⁶ Derridovy dekonstruktivní úvahy: nemožnost se vyslovit, nemožnost bezdezbytku definovat, unikavost smyslu.

proměn a lidský duch jí (atonalitou) vzdoruje setrvalému plynutí. I atonalita má rámeček, má vnitřní strukturu (Schönberg „řádu“, Hauer „troj“).

To, že se v době po dodekafonii opět tvoří tonálně, ovšem „jinak“, vystihují úvahy Ilji Prigogina: „*Většina jevů, které nás zajímají, jsou ve skutečnosti otevřené systémy, vyměňující si energii, hmotu nebo informaci se svým okolím. Prigogine dokládá, že veškeré systémy obsahují subsystemy, které kontinuálně fluktuují. V jisté chvíli může jediná fluktuace nebo kombinace fluktuací natolik zesílit, že rozbije předchozí organizaci. V tomto evolučním okamžiku zamíří systém buď k desintegraci či poklesu na nižší rovinu komplexnosti, nebo přejde skokem na vyšší, diferencovanější rovinu řádu – v dissipativní strukturu (dissipativní proto, že vyžaduje více energie nežli jednodušší struktury, které nahradila)*“ (ZUSKA, V., tamtéž).

Tonalita mahlerovského času není Tavenerova nebo Góreckého tonalita. Můžeme pak uvažovat, jak (hodně) jsou Schnittkeho disharmonie tonální. Tedy z Prigoginova citátu podtrhujeme onen „přeskok na vyšší úroveň, na diferencovanější rovinu řádu“.

3. Interpretace díla – svět je nekonečně mnoha způsobů

Druhou obecnou otázkou, která by mohla zaujmout i nehudebníka a je řešena všemi druhy umění, je míra otevřenosti díla a s ní spojená otázka interpretace jako součásti díla. S tou, jak už jsme výše uvedli, nás seznamuje publikace v textu Petra Zvěřiny, který odkazuje k známému dílu Opera aperta Umberta Eca. Ukazuje, že konkrétní jev viděn několikrát v jiných souvislostech nechává vzniknout různým koncepcím, jak dílo myslet a vnímat. Je to příležitost, jak připomenout stále ještě vágně chápanou roli interpretace. Stále lze totiž zaslechnout myšlenku, že dílo znamená cosi samo o sobě a vnímatel různými subjektivními náhledy, jak on cítí a chce, se k dílu vyjadřuje a v podstatě si každý může vnímat, jak chce.⁷

V souladu s publikací Atonalita nabízíme jiný pohled na interpretaci, totiž jako na koncepci, jak dílo uchopit. Koncepci, která musí být vnitřně strukturovaná, „syta“

⁷ To, že každý vnímá a chápe, jak umí, nechceme nijak snižovat nebo zpochybňovat, je tomu tak, nás ale zajímá, odkdy jsou interpretace kvalitní, tvořivé a rádi bychom tento podstatný proces tvorby významu teoreticky podchytili, aby mohl být promyšlen, hodnocen a vyučován.

a souvislá. Dílo je autorem nějak strukturováno a konstruováno a samo si svou stavbou říká o jisté „čtení“, mluvíme o *performativnosti* referencí⁸, například toho, „jak“ dílo odkazuje (denotuje)⁹. Performativnost je tedy důsledek zaujímání nějakého postoje, nějaké aktivity, nějakého součtu předešlé zkušenosti, které vyústí v názor a postoj. V důvod, proč se něčím zabývat. To ovlivní zabarvení selekce prvků – to, jak je použiji.

Protože svět je nekonečně mnoha způsoby, ve snaze svět myslet, zavádíme úhly pohledu a z toho vyplývající třídy, pravidla a principy. Zaujímáme postoj a tím vzniká performativní charakter referencí. Při tomto vývoji jde o to neztratit vědomí o nekonečnosti množství úhlů pohledů a interpretací, protože každý úhel je výběr a zúžení na myslitelný podproblém generující své principy.

V důsledku toho ze způsobu stavby díla vysvítá autorův názor a exprese, kterou máme svými prostředky, „chůzí po vlastních cestách“ porozumění a zážitku, opět tvořivě vybudovat. Interpretaci tedy chápeme jako *tvořivou* činnost a úsilí, kterým znovubudujeme vazby díla, zakotvujeme ho v *nějakém* kontextu, porovnáваме o známé styly a strategie a tvoříme tak jeho interpretaci. Díla tak žijí pouze svými interpretacemi, tak jako cibule má pouze své slupky.

⁸ Dílo je vždy nějak vetkáno do aktuální doby, někdy tím, že ji ironizuje, jindy popírá a to i tehdy, když tvrdí, že tvoří samostatný svět sám o sobě. Vždy je nějak vetkáno, vztaheno do světa umění, je více tonální než jiné, nějak používá harmonických funkcí, a to i tehdy, když se je snaží nepoužívat a „nevědět“. I velmi anarchistická hnutí (Fluxus) tvoří styly. Každé dílo je tedy nějak vztaheno k době, ke světu umění a ke světu člověka, nějak referuje. My bychom rádi vysvětlili, že tento *způsob* vazby, je pro tvorbu významu díla zásadní.

⁹ Denotace je abstraktní odkazování, tedy taková reference, kdy se jedná v použitém znaku jen o symbol a cokoli může zastupovat cokoli. Mluvíme o transparentním znaku, tj. „přehledném“, kdy vzhled znaku nehraje roli. Například nemotivovaná slova, nebo noty, které však svým výškovým umístěním v osnově již výšku „znamenaí“. Tedy podmínku transparentního znaku splňují pouze noty bez notové osnovy. Denotace má performativní povahu - implicitně zahrnuje též modalitu intence, což je *nutné zvolit*. Tento způsob, jak zvolíme, pozmění kvalitu myšlení, v ní je obsažena „projevená minulost“, což je podmínka a kvalita interpretace. Volně převzato z publikace SLAVÍK Jan; CHRZ Vladimír; ŠTECH, Stanislav a kol. *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha: Univerzita Karlova - Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2335-1.

4. Analýza díla – relační přístup

Třetí obecnou otázkou spojující druhy umění je snaha pochopit, jak je kvalitní dílo tvořeno, jak je zakotveno v kontextu doby, světa umění a v lidské expresi. Studie Atonalita velmi vhodně uvažuje nejen o jevech, ale především o vztazích a o *způsobech* užití: „*Nabízí se nám pohled na míru a způsob uplatnění tonality a atonality*“ (Tichý, s. 22). Předkládá s odkazem na citaci slov A. Schönberga, F. Herzfelda a C. Kohoutka vývoj úvah nad obsahem termínu atonalita: „*Přitom jsou všichni zajedno, že atonální hudba nemůže vůbec existovat. (...) Za atonální se dá označit nějaký vztah tónů právě tak těžko, jako kdybychom chtěli nazvat vztah barev aspektálním. (...) Hledá-li se nový výraz, snad by mohl znít polytonální nebo pantonální. (...) Takovéto chápání tonality, odvozované spíše od pojmu tón, nikoliv tónina, je ovšem příliš široké*“. Tato rozmanitost myšlenek je zakončena výstižnou úvahou Vladimíra Tichého: „*Podstata atonality spočívá v celkové organizaci tónového materiálu založené na negaci vzniku tonálního centra*“ (Tichý, s. 22–24). Jak sám dále podotýká, i s disonancemi lze nakládat velmi tonálně. Záleží totiž na *způsobu užití*.

Jak je tedy dílo tvořeno? Souběhem „všeho se vším“: kdy se malá změna projeví velkými proměnami celku díla, ve kterém jsou napjaty tak energeticky náročné vazby, že souvisí při minimu prvků a maximu obsaženosti „vše se vším“.

Naše zamýšlení nad nosností této útlé publikace zakončíme návrhem pojmů uvnitř tvorby a interpretace díla, této komplikace, kde souvisí „vše se vším“. Klíčovými úvahami již zdůrazněnými v předchozím textu jsou vnímání prostoru v pohybu a tělesně, kdy naše představa řádu vevázaného k ose či kompozici (ve vizuálním oboru) nebo k centru (v hudební oblasti) je oním strukturním hybatelem. Také naše vlastní měřítko je mírou mezi intimním a nedosažitelným. Ovládnutelným a ohromujícím. Pravidelný krok, dech a tep, tato zkušenost našeho těla disonance a nepravidelnosti za pravidelný řád prostě nenechá uznat. Jakkoli nepravidelné nebo decentralizované vždy budeme posuzovat naší tělesnou zkušeností s pravidelným a s centrem našeho integrovaného já.

Proto podstatným jevem je výše zdůrazňovaná procesualita. Někter operuje s časem, a čas *nějak* tvaruje prostor. Vznikají funkce uvnitř takového prostoru a *způsoby užití* vybraných jednotek, materiálů,

obecně elementů rozvíjejí vztahy. Nazvěme metodu, která upírá svou pozornost ke kontextu, procesům, souvislostem, vztahům a celostnosti, *relační*.

Relační přístup ve způsobu, jak se ho zde snažíme představit, lze najít ve studii Jana Slavíka (viz Živá hudba 3/2015), kde reaguje na studii Jiřího Mareše (viz Živá hudba 5/2014): „*Na rozdíl od subjekt-objektového modelu lze tento přístup chápat jako relační či strukturní – vymezuje představu na podkladě jejích relací k dalším obsahovým jednotkám, s nimiž společně utváří strukturu vzájemných funkčních a významových vztahů. Přitom vycházíme z předpokladu, že mezi představou ve vědomí subjektu, jejím hudebním výrazem a jejím notačním záznamem, jenž znakově fixuje hudební dílo, musí být zvláštní druh rovnocennosti. (...) Tato obsahová rovnocennost je vystižena termínem izomorfismus, tj. shoda v něčem podstatném. (...) Proces přecházení z jedné existenční formy do jiné budeme nazývat transformace obsahu (srov. Slavík, Chrz, Štech et al. 2013, s. 49–60)*“¹⁰.

Kontext a jeho vliv na význam díla se pak může odehrávat v úvaze: „*Zvuk nabývá hodnotu hudby tím, že přiléhá do příslušného stylového rámce anebo jej aktivně přetváří*“ (tamtéž, s. 2). Odkazuje-li dílo nějak do známého světa, mluvíme o referenci *denotace*. Je-li nějak vnitřně skloubeno, mluvíme o vnitřní *konstrukci* či *konfiguraci*, která je důsledkem aplikování abstraktní struktury, tedy nějak aplikovaných pravidel, například harmonických, v případě vizuálních oborů například pravidel kombinatoriky nebo informálního užití barvy apod. Je-li dílo realizováno v nějakém materiálu, mluvíme o *exemplifikaci*, tedy nás zajímá „jak“ je dílo ztvárněno, jestli je na příklad chlupaté, což hudební materiál nesený zápisem not nese, ale například hudební grafika již tuto referenci „jak“ využívá. A v souběhu těchto vztahů denotace a exemplifikace při nějaké vnitřní konstrukci se dílo stává tak vnitřně tvarované a tak si přivola nějaký obsah, že jako odpověď v našich myslích vyvolá určitou *expresi* (volnosti, čistoty, dravosti, upocenosti, sentimentálnosti, ukřičenosti a podobně).

Pak otázky, které chtějí porozumět tomu, jak souvisí „vše se vším“ a proč dané dílo vyvolává právě takové reakce, zní: na základě čeho, co v díle doslovně je, ho vnímám tonálně, ač má takové množství disonancí? Na základě čeho ho vnímám jako tklivé

¹⁰ http://www.ziva-hudba.info/files/2015/03/150303213739_pdf_0.pdf [cit. 22.04.2016]

a hloubavé? Proč takto zahraná řada vyvolává excitaci a v této je obsaženo váhání? Odpovědi jsou ve způsobu provedení, v našem tělesném užívání a v odpovědi naší zkušenosti (s prostorem, centralitou, disharmonií). A to jak na poli práce skladatele, tak interpreta, který autorovu myšlenku a expresi pochopil a naplnil ve svém čase.

Tyto funkční pojmy (denotace, exemplifikace a exprese) umožňují myslet a uvažovat každé umělecké dílo ve spojitosti doslovné fyzikality díla se symbolickou aktuální rolí, která vznikla způsobem užití všech prostředků, s odkazem k takovým a takovým souvislostem a zkušenostem, a v důsledku toho vyvolávající jisté exprese. Pojmy denotace, exemplifikace a exprese zavádí ve svém vlivném díle Nelson Goodman (2007) a v českém prostředí je aplikuje například Tomáš Kulka (1994, 2004), Rostislav Niederle (2015), Jan Slavík (Slavík a kol., 2014) nebo Dyrtrtová a Raudenský (2015).

5. Závěr – způsob nastávání a zaujímání postoje

Nás v těchto referencích kromě vnitřních vazeb „všeho se vším“ (kde sebemenší proměna způsobu uspořádání materiálu proměňuje jak denotaci, tak expresi a obráceně) zaujala performativita těchto vazeb a tím podpora procesuality, jak jsme upozornili výše v textu. Shrňme-li: zaujal nás *způsob nastávání* těchto vztahů, protože už jejich povstávání k nějakým vazbám předurčuje jejich užití a také rozsah jejich vlivu a tím strukturaci díla. Prosvítá v nich postoj autora. To celé ve zpětném chodu předurčuje interpretaci díla a zaujetí postoje interpreta, jeho hodnotové soudy, jeho rozhled a znalosti, jeho způsob exprese.

V závěru svých úvah pojďme v textu Atonalita zdůrazněné postoje doložit myšlenkovým zázemím vybraných autorit. První citát referuje k zenovým úvahám o procesualitě, které inovovaly svět umění například v 60. a 70. letech a pomohly interdisciplinárně propojit různé druhy umění (například hudbu a vizuální obory) a pomohly startovat dynamická média i formy (video, performance apod.)

„*Vše je reálné pouze ve vztahu k ostatním věcem. Nic nemá svou vlastní nezávislou existenci, ani vědomí jako subjektivní zkušenost, ani vnější skutečnost, nezávislá na zakoušejícím. Vědomí a vnější skutečnost jsou reálné pouze ve vzájemném vztahu. Tradiční zenbuhdhistický názor je, že svět je v trvalém stádiu změny. Nic na světě není (jen) bytím, je vždy vznikáním*. Podstatou

reality je proces, kontinuální měnící se plynutí.‘ Takto prezentují překladatelé a komentátoři zenový názor na realitu. Stejnými slovy bychom mohli zhruba explikovat „*Whiteheadův princip vztaženosti; i jeho ontologický princip. Whitehead by vložil ono „jen’ stejně jako my, neboť jedním z jeho velkých témat byla relace bytí – vznikání (nastávání)“*“ (ZUSKA, V., tamtéž).

Druhé zastavení odkazuje k významným filosofům 20. století. „*Deleuze rozvíjí Foucaultův pojem „aktuálního, významově odlišného od „přítomného“. Aktuální není to, co jsme, ale čím se stáváme, čím jsme v procesu nastávání. Přítomnost je to, co jsme a čím přestáváme být. Musíme odlišit nejen podíl, který patří minulosti, a podíl, který náleží přítomnosti, ale hlouběji podíl, který patří přítomnému, a podíl, náležející aktuálnímu. Aktuální je nyní našeho stávání se. To, jak aktuální entita nastává, vytváří to, čím je“*“ (ZUSKA, V., tamtéž).

Způsob nastávání je tedy to, na co jsme chtěli upřít pozornost a k čemu nás inspirovaly úvahy publikace Atonalita. Z tohoto úhlu pohledu je atonalita inverzně obsažena v tonalitě, v jejich harmonických vazbách, v jejich vyhybání se disonancím a v podporování pocitu centra. Podstata

TVORBA JIŘÍHO LABURDY PRO DĚTSKÉ SBORY

Stanislav Pecháček

Stanislav Pecháček

Anotace: Článek seznamuje s životními osudy Jiřího Laburdy a s částí jeho skladatelské tvorby, kterou autor věnoval dětským pěveckým sborům. Skladby jsou řazeny chronologicky a kromě základní faktografických údajů (rok vzniku, autoři textových předloh, názvy jednotlivých částí, první provedení, vydání) je podána jejich hudební charakteristika a stupeň obtížnosti.

Klíčová slova: Jiří Laburda, sborová tvorba, dětské sbory.

Mezi současnými skladateli patří Jiří Laburda mezi ty, kteří velkou část své tvorby věnují pěveckým sborům. V Laburdově případě jde o sbory všech typů, smíšené, ženské, mužské a samozřejmě i dětské.

Sborová tvorba stála na samých počátcích Laburdovy skladatelské dráhy a stěžejní místo si mezi ostatními kompozicemi zachovala až do dnešní doby. Na rozdíl od četných skladeb instrumentálních, v nichž se autor nechal inspirovat i avantgardními skladatelskými technikami 20. století, jako jsou dodekafonie, serialismus či aleatorika, vychází ve sborové tvorbě z tonální romantické harmonie a využívá i dalších tradičních vyjadřovacích prostředků (zpěvná melodika, srozumitelná metrorytmická

každé myšlenky a v důsledku toho i tvorby je selekce a výběr, jejichž způsob je kvalitou díla. Pro hierarchické a centralistické účely tonality, ne nepodobné kompozitním či osovým vizuálním uspořádáním, byly prostředky použity jistým způsobem „v celkovém uspořádání díla“. Tyto kompozitní celky jsou důsledkem jistého způsobu *nastávání a zaujímání postoje*.

Literatura
CASSIRER, E. *Filozofie symbolických forem I. Jazyk*, Praha: Oikoymenh, 1996. ISBN 80-86005-10-0.
DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum UK, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.
DYTRTOVÁ, K., RAUDENSKÝ, M. a kol. *Ko-text*. Praha: PF Univerzita Karlova, 2015; Ústí nad Labem: UJEP FUD, 2015.
FOŘT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host 2005. ISBN 80-7294-165-8.
GOODMAN, N. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. 212 s. ISBN 978-80-200-1519-8.
KULKA, T. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994. ISBN 80-85639-17-3.
KULKA, T. *Umění a falzum*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0954-X.

KULKA, T.; CIPORANOV, D. (eds.) *Co je umění. Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: FF UK, 2010. 437 s. ISBN 978-80-87378-46-5.
MAREŠ, J. Hudební představy, hudební představivost a mentální reprezentace hudby. *Živá hudba*, 2014,5, s. 92–114. ISSN 0514-7735.
NIEDERLE, R. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. 172 s. ISBN 9788021071315.
SLAVÍK J., CHRZ V., ŠTECH, S. a kol.: *Tvorba jako způsob poznávání*. Praha: Karolinum, 2013. 420 s. ISBN 978-80-246-2335-1.
SLAVÍK, J. Hudební představy, hudební představivost a mentální reprezentace hudby – podněty k diskusi. *Živá hudba*. 2015,3. Praha: AMU, 2015. ISSN 0514-7735.
TICHÝ, V.; HAVLÍK, J.; KREJČA, T.; ZVĚŘINA, P. *Atonalita*. Praha: AMU, 2015. 108 s. ISBN 978-80-7331-374-6.
WITTGENSTEIN, L. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1998. 320 s. ISBN 80-7007-040-4.
WHITEHEAD, A. N. *Symbolismus, jeho význam a účín*. Praha: Panglos, 1998. 92 s. ISBN 80-902205-5-X.

školách, nejprve v Jablonci nad Nisou a poté v Chebu. Po šesti letech přešel roku 1961 na Pedagogický institut do Brandýsa nad Labem a po jeho sloučení s pražskou pedagogickou fakultou se stal odborným asistentem na Pedagogické fakultě UK, kde vyučoval hudebně teoretickým předmětům celkem 38 let. Vysokoškolskou vědeckou kariéru zahájil v roce 1970 obhajobou rigorózní práce Symfonie D. Šostakoviče, na jejímž základě získal titul PhDr. Roku 1973 ukončil vědeckou aspiranturu, k obhajobě disertační práce Didaktické problémy moderních učebnic harmonie však nebyl z politických důvodů připuštěn. Využil ji tedy alespoň jako podklad pro třídílnou učebnici Diatonická harmonie. Po odchodu z fakulty v roce 1999 vyučoval dalších šest let na Pražské konzervatoři.

Následující přehled Laburdovy sborové tvorby pro děti je zaměřen na tu její část, která je svou interpretační náročností přístupná školním sborům. Vynechány jsou tedy sbory technicky obtížné, dále skladby, jež jsou po obsahové stránce vhodné spíše pro sbory dívčí či ženské, a také sbory na duchovní texty.

První dva opusy určené dětským sborům zkomponoval Laburda v 50. letech. Z roku 1954 pochází cyklus *Dobry den*, obsahující dvojhlasé sbory s klavírem na verše Jiřího Němce (1. *Potulný zajíc*, 2. *Dobry den*, 3. *Světlušky*, 4. *Jarní potůček*). O čtyři roky později vznikl cyklus *Dětské sbory* na verše Josefa Bursíka (1958. 1. Červenka, 2. *Strízlík*, 3. *Včelka*, 4. *Bělásku*). V sklada-telské soutěži města České Budějovice 1959 získal druhou cenu a 1. 6. 1966 zazněl premiérově v Ústí nad Labem v podání tamního dětského sboru za řízení V. Koblreho. Původně a capellové trojhlasý doplnil skladatel později klavírním doprovodem. Po hudební stránce vykazují oba soubory stejné charakteristické rysy. Středně obtížné vokální party obohacuje klavírní doprovod nejen po stránce harmonické, ale písně rozšiřuje o samostatné instrumentální plochy,

^[1] Zdeněk Hůla (1901–1986), hudební teoretik a skladatel. Po válce vyučoval harmonii a kontrapunkt na Pražské konzervatoři, řídil pražské pěvecké sbory Tovačovský, Škroup a Lumír. Pracemi Nauka o harmonii a Nauka o kontrapunktu se zařadil mezi významné hudební teoretiky.

^[2] PhDr. Eduard Herzog (1916–1997), muzikolog, režisér, organizátor, překladatel. Po válce působil jako hudební režisér v Československém rozhlase, vyučoval na Karlově univerzitě, v 60. letech se stal režisérem v Supraphonu. Jako muzikolog se zasloužil o propagaci elektroakustické hudby.

hlavně přede hry. Mnohdy přináší i nový melodický materiál a oproti rytmicky stříd- mým pěveckým hlasům je veden typicky instrumentálně, tj. v mnohem hustší sazbě. Oba soubory byly vydány v anglickém překladau o řadu let později v americkém vydavatelství G. Schirmer, New York, USA.⁵

Na počátku 60. let vznikly dva soubory snadných jednohlasých písní s klavírním doprovodem, určené nejmenším zpěvákům. Prvním je *Radost nad radost*, obsahující sedm písní na slova Jana Čarka (1961.1. *Kukla*, 2. *Na rybníčku*, 3. *Ptáčkové miláčkové*, 4. *Brouk a včelička*, 5. *Májový deštík*, 6. *Rybíčka*, 7. *Peříčko*). Skladatel si vybral většinou známé dětské verše s přírodní tematikou, a pomocí velice skromných výrazových prostředků se mu podařilo podtrhnout jejich poetič- nost a výrazovou pestrost. Zpěvné melodie s převahou menších intervalových kroků v rozsahu přiměřeném dětskému hlasu doprovodil klavírem, který z větší části podporuje melodickou linku. Harmonie v romantickém stylu s prvky z hudby populární jemnými disonancemi a chromatickými postupy dotváří poetickou atmosféru veršů. Premiéra: 9. 6. 1994, Rychnov nad Kněžnou. Rychnovský dětský sbor, K. Štrégl. Podobná charakteristika platí i pro cyklus *Ráj domova* (1962; 1. *Rozpustilý motýlek*, 2. *Motýli*, 3. *Konvalinka*, 4. *Pampelišky*, 5. *Ženci*, 6. *Večerní červánky*), v němž vedle Čarkových veršů (č. 1, 2, 3) autor zhudebnil básně Františka Hrubína (č. 4) a Františka Nechvátala (č. 5, 6). Rozdílný je pouze part klavíru, který oproti předešlému cyklu nikdy nepodporuje vokální melodii a je naopak veden melodicky samostatně. Jemná, mírně disonantní harmonie, hlavně v pomalých částích, má až impresionistické zabarvení. Je zajímavé, že také tyto cykly vyšly v zahraničí, tentokrát ve Španělsku.⁶

V Laburdově tvorbě svým rozměrem ojedinelý opus, obsahující 25 minut hudby, představují čtyři *Pohádky pana Hrubína* pro dvojhlasý dětský sbor, dvoje housle a klavír (1969–1971; 1. *Kuřátko v obilí*,

^[3] První cyklus r. 1978 pod názvem What a Day, druhý již r. 1969 s titulem Children Choruses from Czechoslovakia.

^[4] Jde o vydavatelství Ediciones Quiroga v Madridu. Radost nad radost vyšla r. 1969, Ráj domova r. 1970. Skladatel se k těmto vydáním vyjádřil v rozhovoru s autorem studie: „Když jsem v r. 1966 dostal Cenu Oscara Esply pro rok 1966, tak jsem začal nabízet své skladby po celém světě. První ode mne vzala snadně Dětské sbory velká firma G. Schirmer, New York. A ihned poté také Ediciones Quiroga, Madrid zmíněné dva cykly. Překlad si zařídili sami.“

2. *Malá pohádka o řepě*, 3. *Otesánek*, 4. *Dědeček a koblížek*). Běžně dostupný je pouze Otesánek, vydaný roku 1979 v PKO Olomouc. Hrubínovo zpracování známé pohádky vynechává drastické momenty, především scénu, kdy Otesánek sní své adoptivní rodiče. Laburda zde projevil smysl pro dramatickou výstavbu skladby, jeho hudba napomáhá vyjádření různých náladových odstínů. Melodická linka, jedno- až dvojhlasá, je prostá, zajímavost jí dodává nepravidelné střídání dvoudo- běho a třídobého metra. Doprovodné nástroje obohacují harmonickou složku, vnášejí do ní hlavně spoustu disonancí, hudba je i tóninově proměnlivá, ale zachovává tonální zakotvení. Na několika místech použil skladatel celotónovou tonalitu. Premiéra: 6. 12. 1971, Ústí nad Labem. DPS Československého rozhlasu Ústí nad Labem, V. Koblre.

Další dva sborové cykly vznikly koncem 70. let. Verše Jindřicha Balíka zhudeb- nil Laburda pro dětský dvojhlas a klavír: *Vstávej, slunce!* (1979; 1. Čmelák a včelka, 2. *Pět malých zajíčků*, 3. *Žíznivý vánek*, 4. *Noc*, 5. *Vstávej slunce*) a *Než začne padat sníh* (1980; 1. *Ztracený klobouk*, 2. *Než začne padat sníh*). Oba vyšly v americkém vydavatelství Alliance Publications, Sinisawa roku 2009, resp. 2007.

V polovině 80. let navázal Laburda na dva soubory jednohlasých písní pro nejmenší děti z počátku 60. let. V obou případech zhudebnil tentokrát poezii Václava Fischera. Pro básničky v cyklu *Se zvířátky mezi řádky* (1985; 1. *Komár a husy*, 2. *Mravenček*, 3. *Koza*, 4. *Veverka a smrk*, *Ohnivák a dub*, 5. *Lekce z injekce*) je typický vtíp, hra se slovy, někdy až absurdní obrazy, vycházející ze zvukové podoby slov či typických vlastností zvířat. Po hudební stránce jsou písničky velmi jednoduché, klavírní doprovod pomáhá dětem zdvo- jením vokální linky. Oproti zmíněným jednohlasým písním z 60. let je možné pozorovat proměnu harmonické složky hudby. Nenajdeme zde běžné harmonické kadence, nad konsonantními akordy převažují souzvuky zahuštěné sekundami, četné jsou tóny chromatické. Podle mého názoru tento charakter harmonie kore- sponduje s Fischerovou moderní básnickou obrazotvorností, stejně jako romantická harmonie se typově hodila k dětským bás- ním Čarkovým či Hrubínovým. Premiéra: 7. 11. 1986, Tachov. DPS Sluníčko, M. Šantorová. Vydání v Talacko editions v roce 2006. Stejná hudební charakteristika platí i pro cyklus *Ze zelinářské zahrádky* (1987. 1. *Hlávka zelí*, 2. *Zlatý dešť*, 3. *Mrkev*,

kedluběn a tykev, 4. Salát, 5. Červená řepa, 6. Zelenina, 7. Písnička protivitaminózní). Absurdita vtípných veršů, založených na personifikaci různých druhů zeleniny, je zde oproti předešlému cyklu ještě silnější. Premiéra: 9. 6. 1994, Rychnov nad Kněžnou. Rychnovský dětský sbor, K. Štrégl. Vydání v Alliance Publications, Sinisawa, 2016.

Mezi náročnější skladby patří cyklus Šumavské pastorely pro dvojhlasy dětský nebo ženský sbor a klavír na slova lidové poezie (1985. 1. *Halekačka, 2. Ovčák*). V č. 1 použil skladatel výrazových prostředků typických pro tento typ lidové písně – zvolání („holahoj“), recitativní rytmus, statická harmonie, kdy se celá skladba odehrává na prodlevě akordu C dur, jenž je různým způsobem zahušťován. Č. 2 je epickou baladou, pojednávající o setkání ovčáka s dvěma dívčínami, které si jej odvedly do lesa, a on se již nikdy ke svým ovčím nevrátil. Podle mého názoru není text jednoznačný – je to opravdu tragická balada, nebo je vše myšleno žertem? Jednoznačné řešení přináší hudební složka, která se svou dramaticitností jednoznačně hlásí k tragickému vyznění příběhu. Premiéra: 13. 4. 1989, Volyň. Pěvecké sdružení jihočeských učitelů, T. Pártl. Kromě vydání v USA vyšel tento cyklus jako příloha časopisu *Cantus r.* 1994, č. 5.

Lidovou poezií se Laburda inspiroval i v cyklu **Dobromysl** pro dětský dvojhlas s klavírem (1994. 1. *Svatba, 2. Jede Kudrna, 3. Holuběnka, 4. Vesecký panenky*). Písně upoutají především metrorythmickou složkou. V č. 1 je to nepravidelné metrum, v č. 3 je známé říkadlo podáno neobvykle v třídobém metru, č. 4 se celé odehrává ve stereotypně opakovaných čtvrtových hodnotách. Premiéra: 9. 6. 1994, Rychnov nad Kněžnou. Rychnovský dětský sbor, K. Štrégl. Cyklus vyšel v pražském vydavatelství Talacko editions roku 2005.⁷

K poezii J. Balíka se Laburda vrátil v cyklu **Tři žerty** pro dětský dvojhlas a klavír (1995. 1. *Slzavá písnička, 2. Cvrček houslista, 3. Kočky*). Pro svou tvorbu typickými výrazovými prostředky skladatel podtrhl kontrastní náladu jednotlivých říkadel (č. 1 posmutnělé, č. 2 romantický poetické, č. 3 žertovně, založené na absurdní hře s rýmy), příznačné je tentokrát časté použití imitační techniky. Cyklus získal 2. cenu v skladatelské soutěži Letenská vonička 1995. Premiéra: 19. 4. 1996, Praha. Pražský dětský

sbor, Č. Stašek; vydání v Talacko editions 2005.

Trojhlasy dětský sbor a capella na slova lidové poezie **Dožínková** z roku 1999 se tematicky váže k tradiční venkovské slavnosti spojené s ukončením žni. Radí se do linie Laburdových kompozic inspirovaných folklorem, pro něž je typická zpěvná tonální melodika, jednoduché harmonické funkce, převaha konsonantních souzvuků, na druhé straně ale velmi časté modulace, které do jinak statické faktury vnášejí dynamičnost. Premiéra: 30. 3. 2001, Uherský Brod. DPS Comenius, M. Burešová; vydání v Talacko Editions, 2005.

Dětským sborům věnoval Laburda také dva rozměrné soubory úprav lidových písní. V prvním případě se jedná o pásmo deseti českých a moravských vánočních koled **Přišlo jsi k nám, Jezulátko** pro sborová sóla, trojhlasy sbor a varhany s možným rozšířením o bicí nástroje a keyboard. (2002. 1. *Dej Bůh štěstí, 2. Byla cesta, byla ušlapaná, 3. Co to znamená, 4. Půjdem spolu do Betléma, 5. Ej, panenka, přemilého syna, 6. Dítě se nám narodilo, 7. Já bych rád k Betlému, 8. Chtíc, aby spal, 9. Přišlo jsi k nám, Jezulátko, 10. Tichá noc*. Mezi č. 2 a 3 je vloženo zvolání Gloria in excelsis Deo.)⁸ Koledy jsou upraveny v různých tóninách, modulačně je propojují instrumentální mezihry. Jedná se vesměs o homofonní sazbu, většinou trojhlasou, s hlavní melodií v nejvyšším hlase; výjimkou jsou č. 5 (čtyřhlas a capella), č. 6 (dvojhlas) a č. 7 (sólový soprán). Autor v podstatě respektuje latentní harmonii, kterou obohacuje jemně zahušťenými akordy. Vedení pěveckých partů není obtížné, předpoklad vyspělejšího sboru je však dán rozsahem sopránu, který se pohybuje až do g2. Poněkud netradiční je závěr pásma, jež je zakončeno lyrickou písní Tichá noc, vyúsťující do piana. Autor skladbu dedikoval Josefu Hlubučkovi a jeho dětskému sboru Řetízek Zelený Brod, který ji premiéroval 21. 12. 2002 v Železném Brodě. Vydáno v Alliance Publications, 2015.

Soubor deseti lidových písní pro tříhlasy dětský sbor a klarinet Štěbenec zakvikal vznikl na podnět Jarmily Novenkové, sbornistryně dětského sboru Zvoneček, jejíž syn, klarinetista Martin Eckstein, byl Laburdovým žákem na Pražské konzervatoři (2005; 1. *Oj, večerajky byl svateční den, 2. Letěly tudy labutě, 3. Vosy, vosy, sršání,*

4. V širém poli hruška stojí, 5. Mý červený pentličky, 6. Ej, láska, láska, 7. Z večera jabluňku sadila, 8. Jedna je cestička k Taboru, 9. Štěbenec zakvikal, 10. K Budějicům cesta).⁹ V skladatelově výběru převažují písně dnes v podstatě neznámé (č. 1, 2, 5, 7, 9 i 6, které je neobvyklou variantou všeobecně známého textu). Příznačná je opět homofonní faktura s hlavní melodií ve vrchním hlase; výjimkou jsou č. 3, 8 a 9, kdy je v některé sloce přeložena do altu. Tradiční harmonie je někdy obohacena chromatickými postupy v doprovodných hlasech (hlavně v č. 4). Klarinet přináší do dětského trojhlasu barevné obohacení tenorovou polohou; je veden melodicky nezávisle a živějším pohybem koloruje vokální melodickou linku. Různou měrou se uplatňuje sólově v předebrách či dohrách, na nichž se však v některých písních podílejí i sborové hlasy. Sběrka vyšla v Alliance Publications, 2009.

Přehled Laburdových sborových skladeb pro děti uzavřeme informací o několika cyklech kánonů, komponovaných vesměs na lidové texty, jež mohou být provedeny v různém vokálním i vokálně-instrumentálním obsazení. Z praktické koncertní zkušenosti je známo, že interpretace a cappellových kánonů je zdrojem hudebního potěšení především pro samotné zpěváky, zatímco pro posluchače je z větší části nudnou záležitostí, neboť poté, co nastoupí všechny hlasy, slyší při jejich imitačních posunech v podstatě stále totéž. Jednou z možností, jak jejich podání učinit zajímavější, je zapojení alespoň jednoho mužského hlasu, jenž zní o oktávu níž, nebo melodického nástroje. V každé frázi potom k posluchači kánon zaznívá v jiném oktávovém či barevném uspořádání hlasů. V roce 1983 vznikly soubory **Rozmarné kánony** a **Zimní kánony**. Oba obsahují po deseti číslech. Z větší části se jedná o čtyřhlasé kánony v pravidelné osmitaktové periodě s nástupem po dvou takttech. Jen některé se vymykají počtem hlasů (2, 5, 6 i 9), rozměrem, tj. počtem taktů (6, 12, 20) či nástupem dalších hlasů (po 1 nebo 4 takttech). Soubory byly oceněny v skladatelské soutěži Jirkov 1983 a vydal je společně Český hudební fond v roce 1984. Premiérově zazněly v Jirkově 14. 4. 1984 v podání DPS Radost Praha se sbornistryní Z. Součkovou. Další tři soubory, obsahující vždy také deset čísel, následovaly v roce 1986 (**Jarní kánony**, Talacko editions, 2005), 1997 (**Letní kánony**) a 1999

⁸ Doprovodná složka existuje také ve variantě pro komorní dechový orchestr; vokální part skladatel přepracoval i pro mužský trojhlas či smíšený čtyřhlas.

⁹ Cyklus také existuje v úpravě pro smíšený trojhlas s jedním mužským hlasem a capella.

(**Podzimní kánony**). Dvojnásobný rozměr má soubor **Hospodářův rok** (2005), který vznikl na podnět prof. Ludka Zenkla pro jeho učebnici intonace a sluchové analýzy.

Laburdův vztah ke sborovému umění se odráží i v četných osobních kontaktech s mnoha amatérskými sbory, řada skladeb vznikla na jejich objednávku nebo jim byla věnována. To je také jeden z důvodů, proč Laburdova sborová tvorba u nás patří v současné době mezi nejfrekventovanější. O její kvalitě vypovídá i řada ocenění v domácích i zahraničních soutěžích a také skutečnost,

že mezi našimi soudobými skladateli patří Laburda mezi nejvydávanejší, a to nejen doma, ale i v zahraničí, hlavně v Německu a USA.

Literatura

DRÁBEK, Václav. Mít co dát. Se skladatelem Jiřím Laburdou o hudbě, o životě a o komponování. *Opus Musicum*, 2001, č. 5, s. 29–34. FIALA, Jaroslav. Skladatelské vyznání J. Laburdy. *Opus Musicum*, 1989, č. 10, s. 316–318. HAAS, Wolfgang G. *Jiří Laburda, Laburda-Werke-Verzeichnis*. 1. vyd. Köln: Wolfgang G.

FILM JAKO PROSTŘEDEK POPULARIZACE HUDBY (2. ČÁST) SYNERGICKÝ MARKETING FILMU JAKO VÝZNAMNÝ PRVEK HUDEBNĚ POPULARIZAČNÍHO POTENCIÁLU FILMU

Jindřich Schwarz, Veronika Ševčíková

Anotace: Studie prezentuje synergický marketing jako významný prvek hudebně popularizačního potenciálu filmu. Píseň a hudební téma jsou jeho základní prvky, o jejichž snadnou identifikovatelnost, zapamatovatelnost a úzkou vazbu na film se opírá prodej notových materiálů a hudebních nahrávek s filmovou hudbou. Charakteristika a analýza využívání těchto prvků ukazují, že ačkoli jsou primárně komerčními produkty, sekundárně plní funkci médií zprostředkujících filmovou hudbu širokému spektru příjemců.

Klíčová slova: synergický marketing, hudebně popularizační potenciál filmu, píseň, hudební téma, cross-promotion, tie-in produkt, notové materiály a hudební nahrávky s filmovou hudbou.

Synergický marketing filmu a hudby výraznou měrou preformuje hudebně popularizační potenciál filmu. Přestože hudební marketing a popularizace hudby mají odlišný cíl (motivací hudebního marketingu je především ekonomický zisk, popularizace hudby usiluje o transfer hudebních znalostí a o kultivaci hudebního vkusu), shodují se v cestě vedoucí k daným cílům – ke zprostředkování hudby co nejširšímu poli příjemců. Zatímco hudební marketing k tomuto účelu využívá propagaci, která je dnes chápána jako marketingová komunikace, jejíž součástí je reklama, popularizace hudby disponuje pestrou škálou forem, pracujících jak s informacemi, tak se znějící hudbou.

Synergický marketing filmu a hudby je založen na tzv. cross-promotion („vzájemná marketingová podpora dvou a více produktů či služeb, jejichž cílové skupiny spotřebitelů se prolínají“).¹ Platformou procesu je ekonomická provázanost

¹ JURÁŠKOVÁ, Olga a Pavel HORŇÁK. *Velký slovník marketingových komunikací*. 1. vyd. Praha: Grada, 2012. ISBN 978-80-247-4354-7. s. 49.

filmového a hudebního průmyslu daná skutečností, že filmové studio, hudební vydavatelství a nakladatelství mají často téhož vlastníka. Výtěžek z prodeje notových materiálů a nahrávek filmové hudby se výrazně promítá do ziskovosti filmu.

Princip synergického marketingu filmu a hudby založeného na cross-promotion je možné najít již v 10. letech 20. století. Jeho prvním příkladem je role hudebníků, kteří doprovázeli projekci němých filmů – vystupováním před početným publikem se stávali populárními a získaná reputace sloužila provozatelům kin jako reklama. Mnohem sofistikovanější byla však praxe vkládání tzv. ilustrovaných písní do projekcí filmů, jež interpretovali zpěváci zaměstnaní nakladatelstvími, která následně v prostorách kinosálů prodávala související notové materiály, z čehož finančním podílem profitovali provozovatelé kin. Zmíněné příklady sice naplňují princip synergického marketingu, avšak z pohledu obsahového propojení filmu a hudby nejsou nejtypičtější, nejedná se totiž o vzájemnou propagaci konkrétního filmu spojeného s konkrétní

Haas-Musikverlag, 2001, 130 s. (2. vyd. 2017 v tisku.) KOLÁŘ, Jiří. Jiří Laburda. *Cantus*, 1994, č. 3, s. 37–40. PECHÁČEK, Stanislav, SALÁKOVÁ, Leona. Pedagog a skladatel Jiří Laburda. In *Kontexty hudební pedagogiky III*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2009, s. 169–173. PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha: Karolinum, 2010, s. 238–250, 292–294. ZENKL, Luděk. Hrátky s kánony Jiřího Laburdy. *Hudební výchova*, 2010, č. 2, s. 26.

hudbou. Kinematografie však k této integraci postupně směřovala a hlavními prvky cross-promotion se tak staly píseň a hudební téma, jež vytvořily základ pro propagaci notových materiálů a nahrávek filmové hudby – stěžejních tie-in produktů.²

Píseň a hudební téma jako základní prvky cross-promotion synergického marketingu filmu a hudby

Komerčního potenciálu písně a hudebního tématu se v kinematografii začalo cíleně využívat od 2. poloviny 10. let 20. století. Za jeden „z prvních komerčních produktů filmové hudby“³ je považováno Breilovo milostné téma k filmu *Zrození národa*.⁴ Původně bylo zkomponováno v instrumentální verzi a až následně bylo otextováno a vydáno samostatně jako

² Tie-in je produkt, který je marketingově propázaný s jiným produktem.

³ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 978-808-7292-143. s. 38.

⁴ *Zrození národa [film]*. Režie D. W. GRIFFITH. USA, 1915.

The Perfect Song. Podstatné je, že od této doby se z komerčních důvodů začalo do kompozic k němým filmům zařazovat velké hudební téma, přičemž praxe, kdy bylo nejdříve uvedeno v podobě ústřední melodie a až následně otextováno a vydáno jako ústřední píseň,⁵ byla běžná.

Přestože jsou ústřední píseň i ústřední melodie poměrně snadno zapamatovatelné a identifikovatelné samy o sobě, snaží se je filmoví tvůrci ještě více zviditelnit a umocnit jejich marketingový účinek. Toho lze dosáhnout zejména umístěním dané hudby v konkrétní části filmu, resp. jejím spojením s konkrétní filmovou scénou. Nejobvyklejší je rozhodně umístění k úvodním titulům, kde plní řadu důležitých funkcí: ohraničuje formální strukturu filmu, nastiňuje nejen celkový charakter filmu, ale také filmovou hudební estetiku, vytváří atmosféru a náladu většinou přecházející do úvodní scény. Úvodní hudba je „mostem“ mezi reálným světem a světem filmové diegeze, bývá tím prvním, s čím je divák konfrontován, navíc v dynamické hyperbole. Projektce úvodních titulků nadto poskytuje příjemcům dostatečný časový prostor k tomu, aby hudba mohla zaznít jako celek, nikoli pouze útržkovitě, náznakově. Zpravidla se nepřizpůsobuje ději, a může tak být „*strukturována více v souladu s hudební formou*“.⁶ V současné kinematografii mívá úvodní filmově-hudební pasáž mnoho podob. Z našeho pohledu jsou nejzajímavější snímky, v nichž je hudební a vizuální stránka úvodního úseku v symbióze generující zpracovaný hudební klip či vizualizaci hudby. V rámci úvodních titulků, artikulujících ideální prostor pro propagaci hudby, bývá použita hudba převzatá i původní. Ústřední píseň či ústřední melodie bývají ve filmu rovněž svazovány s klíčovými scénami, plní funkci leitmotivů, ústí do filmových epilogů i závěrečných titulků. Jako ryze marketingový tah je

⁵ Terminologie je zvolena z důvodu co nejjednoduššího rozlišení mezi ústřední písní coby písní s textem a ústřední melodií v podobě ryze instrumentální skladby. V české ani v zahraniční odborné literatuře není terminologie pro danou problematiku ustavena. V anglicky psaných publikacích však termínu „ústřední píseň“ nejvíce odpovídá označení „theme song“, termín „ústřední melodie“ zase nejlépe koreponduje s výrazem „main title“.

⁶ KALINAK, Kathryn. *Settling the score music and the classical Hollywood film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992. ISBN 02-991-3363-X. s. 97.

pak třeba chápat skutečnost, že ústřední píseň bývá mnohdy jedinou skutečnou písní vydanou v rámci filmového soundtracku, který je jinak tvořen výlučně hudbou instrumentální, čímž je dosaženo jejího maximálního komerčního zviditelnění.

Opakované traktování písně či hudebního tématu ve filmu zajišťuje zacílení pozornosti, zapamatovatelnost a následnou snadnou identifikovatelnost hudebního materiálu příjemcem, akceleruje potřebu opětovného poslechu a vybízí ke spotřebě dalších souvisejících produktů. V oblasti propagace se však využití písně a hudebního tématu v určitých momentech liší. Největší propagační potenciál má pochopitelně původní ústřední (titulní)⁷ píseň – je pro posluchače nová a bývá spojena se jménem populárního interpreta. Nese-li ústřední píseň stejný název jako související film, je v souvislosti s ní automaticky anoncován také daný snímek. Přestože může mít silnou vazbu na film, je autonomním hudebním artefaktem, který bývá prezentován ještě před uvedením filmu do kin. V tomto případě plní nejen funkci reklamní upoutávky v médiích, ale vychází také jako samostatná hudební nahrávka v podobě singlu. Dnes je patrně neúčinnější reklamou její prezentace na internetu, a to formou videoklipu streamovaného nejčastěji na serveru YouTube. Spojitost dané hudby s konkrétním snímkem je zde navíc podtržena tím, že se ve videoklipu objevují filmové sekvence. Převzatá ústřední píseň bývá součástí kompilačního soundtracku, který je však složen z více písní, což je příznačné zejména pro snímky situované do konkrétního historického období. Vydání převzaté ústřední písně jako singlu by bylo nesmyslné, neboť již byla jednou vydána bez přímé vazby na film a příjemci ji tak znají v odlišném kontextu, obvykle jako součást hudebního profilu konkrétního interpreta. Její propagační potenciál se tak projevuje až po uvedení filmu

⁷ Použití termínu titulní píseň je jak v české, tak v zahraniční literatuře poněkud vágní. V českém kontextu je tímto termínem označována jak ústřední píseň, tak píseň, jež má název shodný s filmem. V anglické odborné literatuře je situace ještě komplikovanější, neboť zde bývá termín „title song“ kromě výše zmíněných významů užíván také jako označení pro ústřední píseň, kterou vymezuje vůči „theme song“ ve smyslu ústřední melodie. V tomto textu je termínem „titulní píseň“ označována píseň, jejíž název se shoduje s názvem filmu.

do kin, a to nejen vzhledem k soundtrackovému albu, jehož je součástí, ale také k tvorbě jejího interpreta nebo dokonce interpretů. Sociokulturně nepoučený příjemce přitom může tento typ písně vnímat jako původní, neboť ji omezeně svazuje výlučně s kontextem filmovým, neznajíc širší souvislosti.

Ústřední melodie naopak nebývá publikována před uvedením filmu do kin. Jedná-li se o hudbu převzatou, která již byla v minulosti vydána (mnohdy dokonce v několika verzích) a která nemá pro diváka s daným filmem před jeho zhlédnutím přímou spojitost, nemá taková hudba ve vazbě na film žádnou propagační kapacitu. Původní ústřední melodie je zase natolik svázána s konkrétním filmem, že rovněž získává propagační potenciál až po jeho zhlédnutí. Ať již jde o ústřední melodii tvořenou hudbou převzatou či původní, její propagační schopnost směřuje především k soundtrackovému albu a ke skladateli s ním souvisejícímu. Pozornost diváka, jehož zaujala ústřední melodie filmu – nejvýraznější skladba soundtracku, tak po zhlédnutí filmu přirozeně směřuje k opětovnému poslechu nejen této skladby, ale také ostatních částí soundtrackového alba, které je dnes zdarma dostupné online na serveru YouTube. Od soundtrackového alba pak může zájem posluchače směřovat k další tvorbě daných autorů. Původní ústřední melodie zároveň plní propagační funkci směrem k notovým materiálům využívaným jak profesionály, tak amatérskými hudebníky či školami.

Ústřední písně i ústřední melodie jsou tedy základními prvky cross-promotion synergického marketingu filmu a hudby, liší se však fází, v níž je možné a nutné jejich propagační potenciál uplatnit, a jednak cílem, k jehož dosažení jsou vytěžovány. Kromě propagační funkce jsou však rovněž samy o sobě tie-in produkty, a tedy i zdroji dalších zajímavých finančních příjmů.

Filmové tie-in produkty jako prostředky popularizace hudby

Přestože primárními cíli filmových tie-in produktů jsou především přímá propagace filmového výrobku a komerční využití filmové hudby generující další příjmy, sekundárně nahlížíme jak na notové materiály s filmovou hudbou, tak

The image displays a musical score for a film soundtrack, consisting of three systems of staves. Each system begins with a measure number and a tempo marking. The first system (measures 150-155) has a tempo of ♩ = 90. The second system (measures 156-162) has a tempo of ♩ = 76. The third system (measures 163-168) has a tempo of ♩ = 63. The score includes vocal lines (Vce) with lyrics in Czech, and instrumental parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The lyrics are: "ja - ko ho - ra Říp." (measures 150-155), "Honza: Já chci být pá - nem, já chci být pán! Táta: Tak jdi do svě -" (measures 156-162), and "ta, ne - buď po - ple - ta! Hla - vu máš jak džbán, bu - deš jis - tě pán!" (measures 163-168). The piano part includes chord markings such as D, D7, F, and F#m.

170 **L**

Vce Pá - ti se maj, ti nic ne - dě - laj,

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

174

Vce Táta: Uč se la - ti - nu, buď chyt - rý sy - nu!

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

G⁶ D A⁷ D

178 **M** ♩ = 81

Vce Táta s mámou : Jest-li chceš o-prav-du pá-nem být, mu-síš se la-ti-nu na - u-čit!

Bsn.

Vypravěč:
A tak si Honza nabral do kapes
hnětánek a vydal se do světa
přímo za nosem.

182 **N** ♩ = 125

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

D A/C# Hm A F#m G A B Hm A G F#m Hm/D A/E D/F# G

190 ♩ = 108 ♩ = 120

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

A Hm F#m G Em A⁷ D

Vypravěč:
Před sebou uviděl kus krajiny, kterou
nemohl ani přehlédnout.

Honza:
Jemináčku, to je veliký svět!
Kdypak ho přejdu?

198

Vce ♩ = 72

Bsn.

Vypravěč:
Honza šel dále a kdykoliv
někoho potkal,

202 ♩ = 60

Vce dá - val po - zor, co mlu - ví, ne - boť mys - lil, že je to la - tin - sky.

Fl.

Cl.

Bsn.

12

208 **O** $\text{♩} = 108$

Sud kulatý

Vce *sim.*
Sbor: Cink, bum, cink, bum, cink, bum,

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.

215

Vce
řu - ky, kdo to tlu - če? A on bed - nář na ob - ru - če.

Fl.

Pno.

222 **P**

Vce
Bed - nář prá - ci do - dě - lá - vá a při tom si před - ři - ká - vá.

Fl. *f*

Bsn.

Pno. *f*

230

Vce
Bednář: Sud ku - la - tý, sud ku - la - tý. Sbor: Bed - nář hla - dí bí - lé prk - no ze spo - da.
Sud ku - la - tý, sud ku - la - tý, a - by by - lo pěk - ně hlad - ké

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. *f*

238 2.

Vce
a ne - by - la o - stu - da. Sud ku - la - tý, ta dvě slo - va, Hon - za za - slech:

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. *f*

245 $\text{♩} = 160$

Vce
Honza: To bu - de ta la - ti - na!

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. *f*

256 **Q** Andante

Vce Hon - za le - ze na ko - pec, od le - sa vy -

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. B

261

Vce běh - ne pes, zví - ře chlem - tá vo - du z lou - že, Bo - že, to je děs. Haj - ný vo - lá:

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. Eb Edi F7 B Eb

267

Vce Hajný: "Z té lou - že zmiz! Ta - dy pi - je vo - du rys!" Honza: Rys tu pi - je, Sbor: Hon - za si to

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. B Cm B F7 B

274 $\text{♩} = 115$

Vce o - pa - ku - je. Honza: Rys tu pi - je. Sbor: La - ti - ně se rych - le u - čí, až mu z to - ho

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. Eb Edi F

281 $\text{♩} = 140$ $\text{♩} = 90$

Vce v bři - še kru - čí.

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno. B

288 **R** $\text{♩} = 140$

Vce Sbor: Ká - ra je - de s ko - peč - ka, vr - za - jí jí ko - leč - ka,

Fl.

Cl.

Pno. A A 4 4

16

294

Vce
 proč - pak by jí ne - vr - za - ly, když je ne - má na - ma - za - ný! —

Fl.

Cl.

Pno.
 E7 A

299

Vce
 Vr - za - jí a ká - ra vr - čí, ja - ko ví - tr z kop - ce fr - čí, tu je ká - ra, no - vá slo - va

Fl.

Cl.

Pno.
 4 E7 4

305

Vce
 ty se Hon - za, ry - chle u - čí. Honza: Tu je ká - ra, Sbor: ce - lé si to

Fl.

Cl.

Bsn.

Pno.
 A

i nahrávky filmové hudby jako na vysoce funkční prostředky popularizace hudby.

Notové materiály s filmovou hudbou

Historie komerčně vydávaných notových materiálů s filmovou hudbou určených široké veřejnosti sahá do éry němého filmu. Před rozšířením pravidelného rozhlasového vysílání⁸ a prodeje gramofonových desek⁹ šlo o efektivní způsob plošné distribuce filmové hudby. Vysoká prodejnost (v roce 1910 dosahovala 30 milionů prodaných kusů ročně) vypovídá o jejich popularizačním dosahu.¹⁰ Prvním reprezentativním příkladem prodeje notových materiálů s filmovou hudbou je opět již výše zmiňované Breilovo milostné téma z filmu *Zrození národa*,¹¹ jež bylo dodatečně otextováno a vydáno v šesti různých instrumentacích. Za první příklad předem promyšleného synergického marketingu filmu a hudby prostřednictvím cross-promotion je však pokládána titulní píseň *Mickey* z roku 1918, která ve spojení s osobností herečky Mabel Normand propagovala stejnojmenný film.¹² Tím byla započata praxe titulních a ústředních písní, jež se v poslední dekádě éry němého filmu účelově vkládaly do většiny hudebních doprovodů.¹³ S nástupem zvukového filmu převzaly komerční potenciál ústředních a titulních písní především muzikálové písně, těžící rovněž ze spojení s výraznou hereckou osobností. Přestože s nástupem gramofonové LP desky došlo v 50. letech k výraznému poklesu prodeje notových materiálů na úkor hudebních nahrávek, i v současné době hrají významnou roli prostředky popularizace filmové hudby. Zatímco profesionální hudební tělesa

využívají originálních filmových partitur z oficiálních zdrojů, amatérská hudební seskupení s ohledem na vysokou pořizovací cenu originálů preferují vlastní aranžmá.

Zatímco počátky prodeje notových materiálů s filmovou hudbou jsou spojeny s širokou sítí regálového prodeje nejen v trafikách, ale také v holičstvích, papírnických apod., jejich dnešní nabídka představuje především internet. Na internetu lze přitom nalézt jak obecně zaměřené internetové obchody (např. Amazon.com) či specializované eshopy (např. Sheet Music Plus) distribuující oficiální autorizované i neautorizované notové materiály s filmovou hudbou v různých instrumentacích a aranžmá, tak portály nabízející neoficiální notové úpravy (např. Free-scores.com). Notové materiály renomovaných nakladatelství, jako např. Hal Leonard či Alfred Music, jsou zárukou kvality, avšak jejich nevýhodou je pořizovací cena v řádech tisíců korun. Neoficiální zdroje sice poskytují notové materiály zdarma, jejich nevýhodou je však omezená nabídka a značně různorodá kvalita. Nelze přehlédnout ani internetové portály, jejichž prostřednictvím je možné získat oficiální notové materiály zdarma (např. Ulož.to). Jakkoli je legálnost tohoto počínání diskutabilní, z hlediska popularizace hudby jsou významným zdrojem notových materiálů. Pohled na nabídku internetových obchodů jasně ukazuje, že filmové partitury jsou stále velmi žádaným artiklem. Jeden z největších světových eshopů specializujících se na prodej notových materiálů Sheet Music Plus nabízí v sekci „Movies Sheet Music“ více než 28 000 titulů. Nejrozsáhlejší nabídku filmových partitur v rámci domácího trhu lze nalézt v internetovém obchodě eNoty.eu, jehož sekce „Muzikály + film + televize“ obsahuje téměř 900 titulů.

Široká nabídka filmových partitur zohledňuje tři základní kritéria – instrumentaci, obsahové zaměření a technickou obtížnost. Z hlediska instrumentace lze rozlišit notové materiály pro sólové nástroje, komorní seskupení a orchestry. Dle obsahového zaměření lze současné filmové partitury rozdělit na notové materiály, jež se vztahují ke konkrétnímu filmu, skladateli nebo tématu a tzv. výběry. Filmová hudba bývá také součástí obecněji pojatých publikací (zpěvníků a písňových antologií), v jejichž rámci tvoří pouze jednu z mnoha žánrových kategorií.

Notové materiály s hudbou z filmů, však nejsou pouze komerčním produktem synergického marketingu. Možnosti využití filmové hudby mimo rámec filmu si uvědomovali i samotní skladatelé. Prvním, kdo takto zužitkoval vlastní filmovou hudbu, byl Camille Saint-Saëns (hudební doprovod k filmu *Zavraždění vévody Guise*¹⁴ v roce 1921 transkriboval jako Fagotovou sonátu, op. 128¹⁵). Na tuto praxi dále opakovaně navázali např. Sergej Prokofjev, Erich Wolfgang Korngold, Bernard Herman, Ennio Morricone či John Williams. Ať již jsou notové materiály s filmovou hudbou komerčním produktem synergického marketingu filmu a hudby, autorským počinem samotných skladatelů nebo aktivitou fanoušků filmové hudby odehrávající se mimo rámec oficiálních zdrojů, podstatné je, že jsou vždy prostředkem popularizace a pramenem znějící hudby.

2. 2 Nahrávky filmové hudby

Nahrávky s filmovou hudbou mají rovněž svůj původ v éře němého filmu, přestože jejich vývoj byl oproti notovým materiálům značně limitován technologickým vývojem nahrávací a reprodukční techniky. Po letech experimentování se teprve gramofonová deska stala ideálním médiem především k distribuci ústředních a titulních písní. V profesionální sféře byla využívána k reprodukci filmových písní prostřednictvím rozhlasového vysílání. Jedním z prvních příkladů je *Ramona* z roku 1927, ústřední píseň z filmu *What Price Glory*,¹⁶ která byla v rámci propagace filmu hrána v rádiu již šest týdnů před jeho premiérou. Stala se hitem ještě před uvedením filmu do kin (prodalo se přes dva miliony kopií¹⁷). Jakkoli gramofonová deska limitovala vydávání více kompozic obsažených v rámci filmového soundtracku, již v roce 1938 vyšel první filmový soundtrack v podobě hudebního alba. Bylo jím šest písní z filmového

⁸ První pravidelné rozhlasové vysílání zahájila stanice KDKA v USA 2. listopadu 1920, u nás pak stanice Radiojournal (pozdější Československý rozhlas a Český rozhlas) od 18. května 1923.

⁹ K výraznějšímu rozšíření gramofonových desek došlo až v 50. letech 20. století.

¹⁰ DICKINSON, Kay. *Movie music, the film reader*. New York: Routledge, 2003. ISBN 04-152-8160-1. s. 66.

¹¹ *Zrození národa* [film]. Režie D. W. GRIFFITH. USA, 1915.

¹² *Mickey* [film]. Režie F. Richard JONES. USA, 1918.

¹³ SPRING, Katherine. *Saying it with songs: popular music and the coming of sound to Hollywood cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Oxford Music/Media Series. ISBN 978-019-9842-223. s. 36.

¹⁴ *Zavraždění vévody Guise* [film]. Režie Charles LE BARGY. Francie, 1908.

¹⁵ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011. ISBN 978-808-7292-143. s. 29.

¹⁶ *What Price Glory* [film]. Režie Raoul WALSH. USA, 1928.

¹⁷ MACDONALD, Laurence E. *The invisible art of film music a comprehensive history*. 2nd ed. Lanham: Scarecrow Press, Inc, 2013. ISBN 08-108-8398-8. s. 13.

muzikálu *Sněhurka a sedm trpaslíků*¹⁸ (šlo o tři gramofonové desky). Výrazné rozšíření prodeje soundtrackových alb však nastalo až v 50. letech 20. století.

V 70. letech došlo zejména v souvislosti s tvorbou Johna Williama k výraznému oživení zájmu o orchestrální filmovou hudbu. Trh s filmovou hudbou se tak postupně rozdělil na soundtracková alba písňová a orchestrální. 80. léta pak ve světě filmového a hudebního průmyslu zaznamenala dvě klíčové události – v roce 1981 zahájila vysílání televizní stanice MTV a o rok později byl na trh uveden CD. Vznik MTV, první hudební televizní stanice, inicioval rozšíření tie-in produktů filmového a hudebního průmyslu o hudební klip a digitální kvalita výrazně přispěla ke zvýšení prodeje soundtrackových alb (nebyla vydána pouze alba nová, ale také soundtraky, jež původně vyšly na gramofonových deskách).

Rozvoj výpočetní techniky v 90. letech nejprve umožnil kopírování obsahu CD, což bylo provázeno masivním pořizováním kopií originálních nahrávek. Bez ohledu na legalnost tohoto počínání je nutné konstatovat, že kopírování hudebních médií výraznou měrou přispělo k šíření hudby. S nástupem internetu byly v polovině 90. let hudební nosiče rozšířeny o hudbu v digitální podobě ve formátu MP3. V důsledku toho bylo možné nejen zálohovat hudbu z CD na pevný disk počítače, ale také ji prostřednictvím internetu sdílet. Nejznámějším serverem umožňujícím zdarma sdílení hudby prostřednictvím technologie peer-to-peer byl Napster, který byl aktivní v letech 1999–2001 a ježž využívalo až 75 milionů uživatelů.¹⁹ Přestože byl tento způsob sdílení hudby označen za nelegální, prakticky ihned našel své nástupce jednak v podobě serverů využívajících technologie BitTorrent (mezi hudebními patřil k nejznámějším Demonoid), jednak ve formě upload serverů (nejznámější Rapidshare). Jakkoli je dnes legalnost různých forem sdílení hudby na internetu stále diskutovanou otázkou, nelze zpochybnit její značný hudebně popularizační a komerční potenciál. Ten si ostatně uvědomili také zástupci hudebního průmyslu, který v roce 2003

nabídl jako jednu z prvních legálních alternativ stahování hudby za úplatu prostřednictvím serveru iTunes Music Store. Kromě webů zaměřených na stahování hudby se objevily také servery využívající bezplatného streamingu hudby v podobě audia (v roce 2002 server Last.fm) či videa (v roce 2005 server YouTube). Popularitu filmových soundtracků dokazuje také vznik specializovaných internetových rádií, ať již zahraničních (např. StreamingSoundtracks.com či CINEMIX) nebo domácích (např. Filmové melodie). Kategorii „Soundtrack“ dnes navíc běžně obsahuje i řada obecněji zaměřených internetových rádií.

Rozsáhlé možnosti šíření nahrávek filmové hudby jsou dnes dány stálým vývojem záznamové a reprodukční techniky, k posluchačům se dostávají prostřednictvím rozhlasového, televizního vysílání a internetu. Z pohledu popularizace hudby je tak na prvním místě jejich snadná a rychlá dostupnost. Výhodou je také jejich prostorově nenáročná archívace na různých typech paměťových médií i online prostřednictvím webových úložišť (např. Dropbox). Hudební nahrávka však nepopularizuje hudbu pouze sama o sobě, ale souvisí s ní také řada dalších informací, jež bývají uvedeny nejen na obalech fyzických nosičů (sleeve note gramofonových desek, bookletů CD), ale jsou také přikládány k digitálním nahrávkám. Tyto texty posluchačům nezprostředkovávají jen informace o konkrétním díle, ale i řadu skutečností souvisejících s autory, interprety, s jejich další tvorbou. K popularizaci hudby přispívá také reklamní kampaň (součástí uvedení hudebních nahrávek na trh), jejímž cílem je oslovit co největší počet potenciálních zákazníků. S tím souvisí také reflexe jednotlivých nahrávek ze strany hudebních kritiků, jejichž recenze bývají prezentovány v masmédiích. Odrazem popularity jednotlivých nahrávek jsou pak nejen žebříčky hitparád, ale také četné internetové diskuze. K popularizaci nahrávek a zvýšení jejich prestiže přispívá rovněž jejich nominace, popřípadě získání některého z významných mezinárodních ocenění (např. Oscar či Grammy).

Nahrávky filmové hudby mají za sebou již téměř stoletou historii, kdy od počátku plnily nejen funkci důležitého marketingového nástroje, který byl zdrojem značných sekundárních

příjmů filmového průmyslu, ale také funkci významného prostředku popularizace hudby. Dokladem toho je mj. dnes značně oblíbená praxe zařazování filmové hudby do koncertního repertoáru profesionálních hudebních těles, s čímž úzce souvisí vzrůstající popularita tvůrců filmové hudby (Ennio Morricone, John Williams, Hans Zimmer). Nahrávky filmové hudby tak nepopularizují pouze hudbu, ale jsou podnětem pro další související hudebně popularizační aktivity a produkty (např. projekt Pražský filmový orchestr – Hudba stříbrného plátna).²⁰

□

Literatura:

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

DICKINSON, Kay. *Movie music, the film reader*. New York: Routledge, 2003. ISBN 0415281601.

KALINAK, Kathryn. *Settling the score music and the classical Hollywood film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992. ISBN 02-991-3363-X.

MACDONALD, Laurence E. *The invisible art of film music a comprehensive history*. 2nd ed. Lanham: Scarecrow Press, Inc, 2013. ISBN 08-108-8398-8.

SPRING, Katherine. *Saying it with songs: popular music and the coming of sound to Hollywood cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Oxford Music/Media Series. ISBN 978-019-9842-223.

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

SMITH, Jeff. *The sounds of commerce: marketing popular film music*. New York: Columbia University Press, 1998. ISBN 02-311-0863-X.

WOLF, Christopher. *The Digital Millennium Copyright Act: text, history, and caselaw*. Silver Spring, MD: Pike, 2003. ISBN 09-372-7511-5.

²⁰Ve třetí části cyklu *Film jako prostředek popularizace hudby* se budeme věnovat vymezení a typologii hudebního filmu, svou pozornost zaměříme na jeho pět subžánrových kategorií, kterými jsou filmová opera a muzikál, vizualizace hudby, filmová biografie a dokument o hudebních osobnostech. Pátý jmenovaný přitom chápeme v kontextu popularizace hudby z pohledu muzikologického a hudebně výchovného jako zcela klíčový, z tohoto důvodu také právě na něj zacílíme závěrečný, čtvrtý díl našeho teoretického pojednání, které doplníme hojnou příkladovou kasuistikou a citacemi konkrétních produktů.

FORMATIVNÍ VLIV HUDEBNĚ POHYBOVÝCH PARALEL V HUDEBNÍM A OSOBNOSTNÍM ROZVOJI ŽÁKŮ – 1. ČÁST

Eva Jenčková

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

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

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

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

1. Charakteristika hudebně pohybové výchovy v základním vzdělávání

Současná hudební výchova je zaměřena na vytváření a pěstování vztahu žáků k hudbě prostřednictvím hudebního projevu v kontextu dalších múzických činností. Pohyb je pro ně nejučinnější činností k navázání bezprostředního kontaktu s hudebním dílem. Tělesný pohyb je vývojově danou přirozenou potřebou žáků, kterou je doslova podmíněno jejich tělesné, intelektové a citové zrání. Tyto ontogenetické zákonitosti se logicky dotýkají také hudebního vývoje, v němž se formativní vliv pohybu významně uplatňuje. Na uvedené možnosti působení prostřednictvím hudby a pohybu aktuálně navazuje hudebně pohybová výchova, která se jako organická součást předmětu hudební výchova svými specifickými prostředky spolupodílí na rozvoji hudebních a osobnostních dispozic žáků. Smyslem hudebně pohybové výchovy je rozvíjet pohybové dovednosti žáků v souladu s hudbou a prostřednictvím tohoto hudebně pohybového projevu poskytnout žákům příležitost k emočně-národnímu sebevyjádření a optimálnímu rozvíjení jemné i hrubé motoriky,

umožnit jim poznávání a ověřování hudebních zákonitostí, rozvíjet jejich kreativní schopnosti a estetické citění, dopřát jim příležitost relaxace a vzájemné komunikace prostřednictvím hudby a pohybu.

1.1 Hudebně pohybový projev jako prostředek vyjádření emocionality žáků

Hudební vnímání a vnitřní prožitek hudby dávají žáci velmi často najevo spontánním pohybem celého těla, bezprostřední mimikou a gesty, čímž zpravidla reagují na výrazný hudební rytmus. Nežřídka jsou tyto tělesné pohyby emocionální odezvou také na celkovou atmosféru hudebního díla, na níž se podílejí i ostatní hudební prostředky, především nástrojová barva, tempo, dynamika či melodie.

Vzhledem k tomu, že žáci při soustředěné pozornosti již dovedou tyto prostředky pohybově diferencovat, je záměrné využití pohybu jako prostředku elementární percepční analýzy účinným spojením emocionality žáků s rozvíjením jejich hudebního myšlení. S tím souvisí mimo jiné i požadavek záměrného výběru rozmanitého repertoáru, jehož působením

lze v žácích oslovit rozmanitou emoční škálu a dopřát jim prostřednictvím pohybu na ni adekvátně reagovat. V těchto situacích se žáci učí své city otevřeně vyjadřovat, aktivizuje se jejich hudební vnímání, schopnost koncentrace, empatie i pohybová kreativita jednotlivců či skupiny. (Například při prezentaci jevištních děl: opery, muzikálu, baletu, výrazového tance.) Z toho vyplývá, že prostřednictvím pohybu lze v motivovaných hudebně pohybových situacích pěstovat emocionální sebevyjádření žáků a úspěšně rozvíjet jejich emoční inteligenci.

1.2 Hudebně pohybový projev žáků jako prostředek poznávání a ověřování hudebních zákonitostí

Prostřednictvím individuálního či skupinového hudebně pohybového projevu se u žáků tříbí citlivost pro výrazové prostředky hudby a jejich změny. Mimo to pohyb usnadňuje žákům též poznávání a ověřování formové struktury hudebních děl či jejich žánrové charakteristiky. Z toho vyplývá, že vědomým vytvářením paralel mezi výrazovými prostředky hudby a různými druhy pohybu dochází k přirozenému propojení hudebních

poznatků, hudebních aktivit a zážitků, otevírá se prostor k rozvíjení hudebně pohybové kreativity žáků.

1.3 Hudebně pohybový projev jako prostředek dobré tělesné kondice a duševní aktivity žáků

Pro žáky základní školy je pohyb výjimečnou přirozeností, projevem celkové aktivity organismu, tělesné i duševní. Veškerá pohybová aktivita jim přináší uspokojení z pohybových her a soutěží, z dosažení maximálního pohybového výkonu. Pohyb žákům slouží nejen k vybití tělesné energie, ale přirozené senzomotorické sklony je vedou k manuální zručnosti, jsou přirozenou přípravou interpretačních dovedností včetně budoucích pracovních úkonů. Proto je pohyb v mladším i starším školním věku nesporně důležitý při utváření sebevědomí a sebehodnocení žáků jako základu formování jejich osobnosti v souladu s požadavky Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělávání. To vše platí i pro pohybovou koordinaci s hudbou, která s ohledem na dobrou tělesnou kondici žáků přispívá k jejich všestranné pohyblivosti, pružnosti a obratnosti, prospívá správnému držení těla a celkové kultuře pohybového projevu. Rozmanité hudebně pohybové aktivity žáků podněcují i jejich aktivitu duševní: Spolu s nervovou soustavou se zdokonalují poznávací procesy žáků, zlepšuje se jejich smysl pro orientaci v prostoru, urychlují se reakce na vnější podněty, hudbu nevyjímaje. Prostřednictvím hudebně pohybových paralel se rozvíjejí kreativní schopnosti žáků v objevování pohybových reakcí na hudbu.

1.4 Hudebně pohybový projev jako prostředek duševní a tělesné relaxace

Dostatek pohybu je pro žáky podmínkou harmonického vývoje. Proto i hudebně pohybové aktivity v rámci hudební výchovy jsou pro ně nejen prostředkem hudebního poznávání a vzájemné komunikace, ale též výtečným relaxačním prostředkem. Pohyb v koordinaci s hudbou zaměstnává velké skupiny svalstva, které při duševní práci obvykle zůstávají v nečinnosti. To má ovšem blahodárný vliv nejen na růst a zesílení svalstva, ale i na činnost mozku. Při pohybu se totiž aktivizují mozkové oblasti, koordinující svalové

pohyby, a dovolí relaxovat těm částem mozkové kůry, které byly do té chvíle zatíženy duševní aktivitou žáka.

1.5 Hudebně pohybový projev jako prostředek vzájemné komunikace

Pohyb ve vývoji osobnosti žáků je důležitý též jako prostředek konfrontace jednotlivce se sociálním prostředím, slouží k navazování kontaktu s dospělými i s vrstevníky. Pohybová komunikace, která se nejlépe rozvíjí prostřednictvím hudebně pohybové hry, znamená pro žáka uvědomit si své tělo, nechat jeho jednotlivé části „promluvit“, osvojit si gestikulační prostředky a mimiku, dodat svému nonverbálnímu sdělení výraz a emocionalitu. Vedle komunikační funkce těchto prostředků se zároveň vytvářejí optimální podmínky pro žáky k usnadnění různých druhů učení.

Charakteristika hudebně pohybových paralel

Ve výše uvedeném komplexu formativních příležitostí hudebně pohybové výchovy v kontextu základního vzdělávání se optimálně uplatní všechny druhy pohybových prostředků, rekvizit, ozvučených předmětů a hudebních nástrojů – nejúčinněji ve spojení s písněmi a hudebním využitím drobných slovesných útvarů (říkadel, hádanek, pranostik, přísloví a rčení). V této atmosféře se přirozeným způsobem vytváří prostor k pohybové a hudební spolupráci všech účastníků – jednotlivců i skupiny – podle stanovených pravidel hry, v níž žáci získávají mimo jiné cenné organizační a komunikační zkušenosti.

Pro hudebně pohybový projev je charakteristický skupinový pohyb v prostoru. Proto se v něm často používají pantomimické prostředky a rytmická chůze v kruhu, zástupu nebo v dalších prostorových obrazcích. Součástí hudebně pohybového projevu soutěživého typu bývají také různé rekvizity, hudební nástroje či znějící předměty. Tato zkušenost následně iniciuje soustředěný poslech hudebních děl s předpokládaným pohybovým reagováním na prostředky hudební řeči.

2.1 Druhy pohybových prostředků pro vytváření hudebně pohybových paralel

2.1.1 Chůze v sudých a lichých taktech, chůze stylizovaná

Různé druhy chůze jsou jedním ze základních pohybových prostředků, kterými žáci spontánně reagují na hudbu. Děje se tak na základě stejných výrazových prostředků hudby a pohybu, především tempa, rytmu a dynamiky, které charakterizují chůzi i jako projev běžné životní motoriky.

Přitom je třeba dbát na vzpřímené držení těla a pružné našlapování při chůzi bez hudby i v souladu s hudbou. Chůzi zdokonalujeme postupně a hlavně dbáme na správný rytmus a tempo. Nejschůdnější cesta k udržení správného rytmu, tempa i dynamiky chůze přes spojení s rytmizovanou řečí (koledou, pranostikou, příslovím, rčením) a zpěvem písně ve vlastní interpretaci, kdy se dominantní prostředky hudby i pohybu intenzivněji procítí a upevní. Příznivě působí i chůze spojená s poslechem hudby. Kombinujeme chůzi vpřed, později i vzad, v krátkém prostřídání oživí pohyb též chůze po špičkách, po patách nebo po vnějších hranách chodidel, chůze s vysokým zvedáním kolen nebo v dřepu a chůze empatická s využitím pantomimických prostředků. K prožití pravidelného rytmu osmin je vhodné zařadit drobné běhové krůčky nebo cupitání.

Zájem žáků udržují i další změny při chůzi, například různé využití prostoru se střídáním skupinové chůze v kruhu, řadě, zástupu, osmě, diagonále a podobně. Při volné chůzi žáků k tomu přibývá ještě prostorová orientace spojená jednak s individuálním rozvržením prostoru pro zvolenou půdorysnou kresbu, jednak se vzájemným vyhýbáním žáků a s jejich nonverbální komunikací při chůzi. Motivačně působí i změny hudební – změny tempa, metrorytmu a dynamiky, které iniciují pohotovou reakci při chůzi jednotlivců. Z pedagogického hlediska je třeba podpořit u žáků pohotovost postřeh těchto hudebních změn a jejich důsledné pohybové reagování na ně, například na opakování a kontrast vnitřního formového půdorysu. Stylizovaná chůze je dobře využitelná například při rozlišování charakteristických druhů pochodů, případně k rozlišování nástrojové barvy žestových nástrojů při střídání chůze dvou skupin - G. F. Händel: Vodní

hudba či strojová chůze skupiny žáků dle skladby Bydlo – M. P. Musorgskij: Obrázky z výstavy.

2.1.2 Rytmická řeč těla

K rozvíjení rytmického citění se často používají tělesné pohyby, souhrnně označované jako tzv. hra na tělo, ke které patří různé druhy *tleskání a pleskání* dlaněmi, dále rytmické *luskání a podupy*. Používají se v různých vzájemných kombinacích, nejčastěji ve spojení s rytmickou deklamací a zpěvem písní, bývají součástí hudebně pohybových her a dobře se uplatňují i při poslechu skladeb. Například při hře grafického partu, při interpretaci charakteristických rytmů a při kreativní hře s malými hudebními formami.

Z rytmicky znějícího pohybu se často používá *tleskání*. Různým nastavením dlaní a silou úderu lze získat zvuky odlišné barvy a dynamiky, což se dá využít nejen rytmicky, ale i zvukomalebně. Tleskání se zpravidla uskutečňuje ve vzpřímeném postoji, paže se drží zaoblené před tělem přibližně ve výši žaludku, s lokty volně od těla. Pohyb paží i zápěstí musí být pružný a uvolněný.

Normální tleskání dlaněmi se dá vystřídat tleskáním skluzem ve svislém směru. Odlišnou barvu tleskání dostaneme tzv. dutým tleskáním, při kterém jsou dlaně vyklenuty do tvaru misky, výrazně slabé dynamiky se s jistotou docílí tleskáním prstů o hřbet druhé dlaně a zvukově zajímavá barva tleskání, připomínající dusot koňských kopyt, vznikne tleskáním s propletenými prsty (tzv. mušličky). Všechny druhy tleskání se mohou provádět před tělem, za tělem, nad hlavou, s natáčením trupu do stran či vedením paží při tleskání různými směry. V oblíbené je i tleskání ve dvojicích a při chůzi, což předpokládá koordinovaný pohyb celého těla.

Dalším druhem znějícího tělesného pohybu je rytmické *pleskání* dlaněmi o stehna zepředu nebo ze stran, případně na hrudník, ramena či boky a podobně. Odpružené údery rukou se provádějí oběma rukama současně nebo střídavě levou a pravou, další možností je pleskání kříženě pravou rukou na levé stehno či rameno a opačně. Při rytmickém pleskání je vhodné použít úder oběma rukama pro těžké doby taktové a střídání pleskání pro lehké doby taktové.

Mezi rytmicky znějící pohyby rukou řadíme také *luskání* prsty, které je

příjemným zvukovým oživením rytmické hry na tělo. I když se některým žákům lusknutí nezve, důležité je pro ně prožít rytmického impulzu. Zvukově se lusknutí velmi podobá tleskání dutými dlaněmi s propletenými prsty ve slabé dynamice, viz výše tzv. mušličky.

K rytmické hře na tělo patří také dynamicky odstíněné *podupy*, které mohou žáci provádět jednak na místě – vestoje i vsedě, jednak v prostoru při chůzi nebo při pohybovém provedení lidových písní tanečních. Podupy se provádějí důrazným dopadem celého chodidla nebo pološpičky na podlahu, obvykle se střídá pravá a levá noha.

2.1.3 Pantomimické prostředky v pohybových paralelách s hudbou

Výrazná gesta, mimika a pohyb celého těla jsou důležitými komunikačními prostředky, které doplňují a expresivně zabarvují mluvený projev. I u introvertních žáků se snadněji objeví slova, spontánně a přirozeně na základě pohybu, který je spojený s empaticky prožívanou situací.

U žáků si můžeme povšimnout spontánního použití gest a mimiky, vědomého či bezděčného pohybu těla nejčastěji při zpěvu písní. Tento druh doprovodného pohybu, který se nazývá pantomimika, je projevem čistě individuálním, jímž je zvýrazněna interpretace písně. Žáci zpravidla reagují bezděčnou pantomimikou, pravidelným pohybem hlavy či trupu, nebo podupy na živější tempo a výrazný rytmus písně v souladu s její metrorytmickou a dynamickou složkou. Pantomimický pohybový projev většinou souvisí s obsahem písně. Důležité je, aby tento pohyb byl prováděn metrorytmicky podle složky hudební! Složka hudební je pro tento projev závazná, proto pohyb nesmí být kvůli kvalitě provedení příliš náročný a nesmí se často měnit. Přehnané vršení pantomimických situací je příliš popisné, většinou preferuje pouze slovesnou složku na úkor složky hudební.

V pantomimice žáků se logicky promítá znalost situací ze života i všímavost žáků k pohybovým detailům a jejich významu. Důležité přitom je, aby charakterizační pohyb žáků byl spojen s jasnou představou, odpovídající jejich zkušenostem a umožňující pohybovou empatii. Pokud chybí žákům tato představa, jejich obvyklou reakcí je předvádění se a šaškování namísto hledání

přesvědčivé pohybové charakteristiky. Pantomimický pohyb je dobře využitelný při kreativním pohybovém projevu dle hudebních obrázků Baba Jaga, Gnomus – M. P. Musorgskij a při imitaci vybraných scén z baletů: B. Martinů: Špalíček, J. Pauer: Ferda Mravenec aj.

2.1.4 Taneční prostředky a prostorové řešení v hudebně pohybovém projevu

Taneční prostředky přispívají k rozvoji hudebnosti žáků i k jejich estetickému a citovému obohacení. Často používaným tanečním prostředkem je *točení*, které je přirozenou součástí mnoha tanců. Setkáme se s ním již v expresivním pohybovém projevu batolat, v dětských tanečních hrách i u dospělých v lidovém či společenském tanci. Točení může být sólové, ve dvojici nebo ve skupině, nejčastěji v kruhu. Na točení celého kruhu s použitím různých druhů taneční chůze jsou založeny mnohé taneční hry, je charakteristické i pro řadu kruhových lidových tanců. Dalšími tanečními prostředky jsou různé úkroky vpřed, vzad nebo do stran, natáčení do stran s pérováním v kolenou, mírné podřepy a poskoky, podtáčení a další.

Často užívaným postavením při tanečním projevu je *kruh*, ve kterém mohou žáci stát čelem nebo zády ke středu, případně též ve střídavé kombinaci čelem a zády do kruhu. Protože při kruhovém uspořádání na sebe žáci navzájem vidí, je toto postavení výhodné zejména při přípravě nových tanečních i jiných pohybových prostředků a při jejich procvičování, nejlépe formou imitačních nebo štafetových her. Vhodné prostorové uspořádání je více menších kroužků v prostoru, které umožňují rozdělit pohyb s různou náročností a docílit většího soustředění žáků. Pro taneční pohyb jsou vhodné též řady, zástupy či dvojice. Nabízí se taneční stylizace dobových tanců, interpretace lidových tanců, country tanců aj.

2.1.5 Senzomotorická hra s prsty a expresivní rytmická deklamacie

Senzomotorická hra s prsty účinně prospívá zvládnutí jemné pohybové motoriky, uvědomování si a ovládnutí jednotlivých prstů včetně koordinace prstů obou rukou. Hra s prsty současně s rytmickou deklamací podporuje artikulační pohotovost, obrazotvornost a pohotovost k vyjádření obsahu slovní složky

pomocí prstů. Rytmická hra s prsty rozvíjí schopnost senzomotorického učení, podporuje hlavně představivost slovního obsahu a jeho zapamatování, optimálně ovlivňuje dokonalé ovládnutí verbálního myšlení a dobrou úroveň řeči.

Také pro rozvoj rytmického citění má hra s prsty velký význam, neboť probíhá v souladu s rytmičtím slov. Při hře s prsty lze reagovat na slovní obsah a zvýraznit ho pohybem podle těžkých dob takových, podle rytmu či metrické pulzace slovní složky. Mezi dobrým vývojem řeči a přirozeným ovládnutím jemných pohybů rukou, zejména prstů, existuje vzájemná podmíněnost. Jemná motorika přímo souvisí s činností nervové soustavy, která pohybovou činnost řídí. Proto je důležité, že vedle jemné motoriky se rozvíjí také mozková činnost, a že tak dochází k postupnému zvládnutí souhry nervového systému a svalů.

Rytmická a zvuková stránka říkadél navíc podporuje spontánní doprovodnou motoriku, která přispívá k dobré koordinaci pohybů celého těla včetně zdokonalování jemné motoriky. Toto optimální propojení spontánní doprovodné motoriky s rytmizací drobných slovesných útvarů a v součinnosti s jemnou motorikou působí významně na expresivitu mluveného projevu žáků. V souvislosti s tím se zdokonaluje technika řeči, dochází k uvolnění mluvidel, zpřesnění artikule a zlepšení mluvní plynulosti.

2.2 Využití rekvizit v hudebně pohybovém projevu

Používání různých rekvizit je pro žáky silným motivačním a empatickým prostředkem. Již pouhý kostýmový náznak nebo drobný předmět, obvykle charakteristický detail, dokáže v žácích navodit konkrétní pocit, posílit jejich vcítění se do role, nálady a situace, aktivizovat obrazotvornost a fantazii, spontánnost i uvolněnost pohybu. Vědomé přizpůsobení se vlastnostem předmětů a jejich využívání přináší překvapivé výsledky. Dokáže eliminovat různá svařová přepětí, samovolně měnit návyky v držení a pohybu těla, zdokonalovat obratnost a koordinaci pohybů, probouzet kreativitu, a to nejen pohybovou. Žáci získávají cennou zkušenost: Různé věci vyžadují pohyb různé intenzity, směru a rytmického členění. Příkladem může být použití stuh a šátků pro jednotlivce

nebo netkané textilie většího rozměru pro skupinu žáků.

2.2.1 Šátky, stuhy a netkaná textilie v tanečních hrách s hudbou

Šátky a stuhy jako taneční rekvizity působí na žáky příznivě jednak svou barevností, ale i lehkostí materiálu, což umožňuje bohaté uplatnění v prostoru a inspiruje k pohybovému souznění s rekvizitou. Šátky a stuhy jako náhradní rekvizity přestávají být pouhou věcí a přeměňují se v oblaka, vlny či vánek, mlhu, závoj, v sluneční paprsek, duhu nebo v motýla. Posilují tak schopnost situační empatie, rozvíjejí pohybovou představivost a fantazii, pohybu žáků dodávají určitý výraz.

To samozřejmě předpokládá předchozí pohybovou přípravu s šátkem a stuhou, spojenou s objevováním bohaté škály pohybových možností. Patří sem rozmanitý pohyb se šátkem a stuhou na místě, při volné i rychlejší chůzi nebo ve spojení s poskočným krokem a při točení se dokola. S tím souvisí lehké držení šátku a jeho nadnášení, mávání šátkem či stuhou ze strany na stranu v různém tempu, pohyb ve tvaru malého kroužku, osmy nebo spirály, předávání šátku nebo stuhu z ruky do ruky a další. Při pohybu na hudbu pomáhají šátky a stuhy žákům odlišit plynulý, klidný pohyb od vířivého a impulzivního, vnímat melodicko-rytmické proměny včetně tempových a dynamických kontrastů a pohybově na ně reagovat. Příklad: C. Saint-Saens: Akvárium (Karneval zvířat); C. Debussy: Moře; vánoční píseň Tichá noc aj.

2.2.2 Ozvučené předměty v hudebně pohybových a tanečních hrách

Ozvučené předměty mohou být dobrým pomocníkem při rozvíjení senzomotorického učení. Manipulace s různými předměty, spojená s hledáním různých zvukových a zvukomalebných efektů, je pro žáky silnou motivací, rozvíjí jejich kreativní myšlení, zvukovou, pohybovou a rytmickou představivost. To vše souvisí již s volbou předmětů k ozvučení, s cítem pro materiál a s posuzováním tvaru i zvukových možností předmětů.

Jsou to například zamrazovací sáčky, plechovky s nataženou gumičkou, prázdné plastové láhve různých velikostí a plastové láhve s vodou, papírové archy,

dřevěná řehtačka či kovový pákový louskáček. Manipulace s nimi je podřízena hudební řeči a žáci tak mohou vědomě reagovat na rytmus, tempo a dynamiku, rozlišovat jejich opakování či kontrast. Výhodou je sluchová kontrola přesnosti rytmu, dynamiky i plynulého tempa těchto zvuků, která je bezprostředně informuje o vyspělosti jemné motoriky a pohybové koordinaci obou rukou. Použití znejících předmětů nebo dřevěných rytmických nástrojů v koordinaci s rytmizovanou mluvou nebo zpěvem je též účinnou přípravou správné dechové funkce. Metroritmický pohyb prstů či rytmické zvuky znejících předmětů odpovídají vnitřnímu formovému členění, což ovlivňuje správné nádechy podle logických celků i hospodaření s dechem. K rozvoji senzomotorického učení přispívá též výroba ozvučených předmětů, spojená s manuální zručností a s představami žáků o možnostech úprav a kombinování materiálů.

2.2.3 Hudební nástroje v hudebně pohybovém projevu

V hudebně pohybovém projevu můžeme vedle různých rekvizit dobře využít též hudební nástroje, zejména drobný bicí instrumentář jako bubínek, ozvučná dřívka, drhlo, dřevěný blok, činel, prstové činelky nebo tamburínu. Pro žáky mají tyto nástroje mimořádnou přitažlivost tím, že znějí. Rozmanitou zvukovou barevností v nich vzbuzují širokou škálu představ včetně pohybových nápadů k jejich znázornění. V těchto kreativních situacích dochází jednak k výraznému obohacení individuální pohybové zásoby žáků, jednak ve spojení pohybu s instrumentální hrou se rozvíjí též jejich smysl pro rytmus. Hra na hudební nástroj jako součást pohybové akce působí na žáky motivačně nejen svou zvukovostí – instrumentální barvou, dynamikou, rytmem a tempem, ale i jako taneční rekvizita svými výtvarnými prostředky – velikostí, tvarem, barvou i materiálem, které jsou zdrojem metaforických obrazů. □

LUBOŠ SLUKA A „ČESKÁ KLAVÍRNÍ MODERNA“

Eva Doušová

V sobotu 28. ledna 2017 proběhl v kostele sv. Vavřince na Malé Straně 1. ročník festivalu „Česká klavírní moderna dětem“, který se konal ve spolupráci s *Přítomností – spolkem pro soudobou hudbu*, ZUŠ Štefánikova, Praha 5, hudebními vydavatelstvími Musica Gioia, Editio Musica Humana a za podpory hudbymilovných sponzorů.

Žáci základních uměleckých škol z celé České republiky na dvou koncertech přednesli skladby asi tří desítek českých skladatelů a skladatelek napříč věkovými generacemi. Kromě sólových klavírních skladeb zazněly skladby pro čtyřruční klavír a také skladby pro varhany.

Vedle skladeb oblíbených klavírních autorů – Klement Slavický, Vítězslav Kaprál, Jiří Vřešťál, Luboš Sluka, Milan Dvořák, Luboš Fišer nebo Eduard Douša – zazněly na těchto koncertech klavírní kusy celé řady dalších skladatelů a skladatelek, kteří přišli osobně podpořit tento nový projekt. Za všechny jmenujme např. Olgu Ježkovou, Jindru Nečasovou Nardelli, Milana Dvořáka, Stanislava Poslušného nebo Jana Meisla, jehož *Toccata* sklídila velký úspěch. Nejmladší z nich, teprve čtrnáctiletá Veronika Boráková ze třídy Olgy Šmídové z Ostravy, na koncertě zahrála svoji skladbu *Dialog*.

Nutno podotknout, že celý festival byl propojen také s prezentací nově vydaného klavírního alba *Barvy duhy*, v němž nakladatelství Musica Gioia přináší sedmáct skladeb devíti současných skladatelek: Veroniky Borákové, Nikol Davídkové, Radky Houškové, Štěpánky Hrubécké, Olgy Ježkové, Evy Kalavské Faltusové, Jindry Nečasové Nardelli, Hany Švajdové a Jany Vöröšové.

Do projektu přijal pozvání také mladý sochař Sebastian Wojnar, čerstvý absolvent pražské AVU ze třídy ak. sochaře Vojtěcha Míči, který nádherný prostor kostela sv. Vavřince, jednoho z komorních sálů festivalu Pražské jaro, oživil svými díly. Zároveň se stal „kmotrem“ klavírního alba *Barvy duhy*, které při této příležitosti „pokřtil“.

K atmosféře prodchnuté radostí ze znející hudby z oblasti „komunikační moderny“ nemalou měrou přispěla beseda s milým a vzácným hostem,



Zdroj: archiv autorky.

hudebním skladatelem Lubošem Slukou. Tento nestor české hudební moderny 20. století, autor hudby Nové klavírní školy, kterou vytvořil pedagogický tandem Zdena Janžurová a Milada Borová v 80. letech minulého století, je mimochodem autorem jednadvaceti klavírních kompozic. Polední povídání s Lubošem Slukou uvedly děti, které zahrály jeho skladby: Victor Sánchez (ze třídy V. Hanžlíkové Kraf) přednesl *Labutě* a Jana Zvolánková (ze třídy L. Tóth) zahrála skladbu *Před západem slunce*.

Luboš Sluka s noblesou a vtípem jemu vlastním pohovořil o problematice tvorby pro děti, o tom, kdo jsou Pondělníci, o svých zálibách, např. o psaní veršů ve formě haiku. O své hudební tvorbě mj. řekl: „Vždycky mi šlo o hudební náplň. Aby i ta nejjednodušší skladbička byla skladbičkou. Aby to vždy byla muzika. A myslím si, že to, co v člověku je, to se do jeho hudby otiskne.“ □

KONCERTY PRO ŽÁKY A STUDENTY – INSPIRACE

Jaroslava Dunovská

Školy, resp. pedagogové v předmětových komisích hudební výchovy (nebo předmětů estetické výchovy) každoročně plánují, navrhnou a sestavují mj. také plán koncertů pro žáky (rozhodují o druhu koncertu, pro jaké třídy/věkovou skupinu, zvažují počet koncertů v jednom školním roce, termíny). Výběr takového společného koncertu je pro školu (pedagoga) náročným a zodpovědným úkolem, neboť koncerty jsou organizovány pro více tříd najednou, tzn. věkový rozsah posluchačů může být hodně široký a hudební zájmy mladých posluchačů a zkušenosti s aktivním poslechem hudby rozdílné. Má se jednat o výjimečné, slavnostně laděné okamžiky a hluboké zážitky s hudbou, na nichž se podílejí všichni zúčastnění: učitelé hudební výchovy, ostatní učitelé vykonávající tzv. pedagogický dozor, žáci, interpreti aj.

V kontextu nejnovějších technických možností poslouchat (mnohdy jen pasivně přijímat) jakoukoliv hudbu z čehokoliv, kdykoliv a kdekoliv nebo navštěvovat soukromě živé koncerty nejruznějších žánrů mají školy určitě obtížnější postavení těmto nabídkám konkurovat. O to více je důležité vybrat a prožít se žáky koncert na vysoké umělecké úrovni, neboť v praxi jsou školám ojediněle nabízeny i hudební pořady, které jsou z hlediska úrovně a požadavků na vzdělávací a umělecké cíle, estetický a citový prožitek přinejmenším diskutabilní.¹ Nutno konstatovat, že i přes tyto výjimky je u nás nabídka kvalitních koncertů, interpretů, souborů nebo finančně dostupných generálních zkoušek orchestrů pro školy opravdu bohatá.

Skrze systematické a pravidelné zařazování koncertů již od mladšího školního věku je v žácích rozvíjeno soustředění, vnímání, prožívání hudby, uvědomění si emocí, radosti z hudby, umění sdílet společné zážitky, postupně rozšiřování vědomostí získaných v hodinách hudební výchovy.

Tento text má za úkol zprostředkovat osobní zkušenost s konkrétním,

vydařeným koncertem pro studenty a třeba inspirovat pedagogy při rozhodování a při výběru koncertu pro své žáky.²

Czech Philharmonic Jazz Band (dále CPJB) je soubor složený z členů České filharmonie, které navzájem spojuje dlouholetý zájem o jazzovou hudbu. Společně hrají od roku 2010 se řadí mezi špičkové soubory svého žánru.

Důvodem pro pozvání CFJB a zorganizování jejich koncertu pro studenty bylo seznámit studenty s dalším z žánrů, tedy s jazzem, který CFJB nabízí v mimořádné kvalitě. CPJB upravil program koncertu pro věkovou kategorii studentů osmiletého a čtyřletého gymnaziálního studia. Studenti se díky výjimečné spolupráci s CPJB aktivně podíleli na přípravě koncertu, vytvořili skvělé publikum, zvládlí nabídnutou roli interpretů a celou hudební událost z různých úhlů pohledu zpracovali a na koncertě pro studenty a se studenty 15. dubna 2016

R. Machková ve své diplomové práci³ cituje J. Malacha (opírajícího se o myšlenky Vladimíra Spousty⁴): „Umělecká díla jsou přijímána postupně a hovoříme o procesu recepce uměleckého díla. Má čtyři fáze (Spousta, 1994):

- Vnímání (apercepce) uměleckého díla. V této fázi dochází ke smyslovému odrazu objektivní reality, dílo je vnímáno uvědoměle.
- Chápání; dílo je kognitivně zpracováno a osvojeno.
- Prožívání; vnímající subjekt prožívá emocionální a estetický zážitek.
- Hodnocení; vnímající subjekt vyslovuje emocionální, intelektuální a estetický soud.“⁵

² Autorka textu vyučuje hudební výchovu na Gymnáziu Jiřího z Poděbrad v Poděbradech. (poznámka redakce)

³ MACHKOVÁ, Rita. *Socializace dětí a mládeže v nové koncepci výchovných koncertů*. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta humanitních studií. Katedra sociální pedagogiky. 2013. Vedoucí práce PhDr. Miloslav Jůzl, Ph.D.

⁴ SPOUSTA, Vladimír. *Teoretické základy výchovy ve volném čase*. Brno: Masarykova univerzita, 1994. ISBN 80-210-1007-X. (poznámka redakce)

⁵ MALACH, Josef. *Teorie metodiky výchovy*. Praha: UJAK, 2007. ISBN 978-80-86723-29-71.

Koncerty pro žáky jsou připravovány s ohledem na více faktorů, které ovlivní kvalitu a proces percepce uměleckého díla: 1) výběr prostor, 2) výběr interpreta, 3) komunikace a příprava koncertu s interpretem (tzv. „ušití“ koncertu na míru), 4) promyšlení motivace a přípravy žáků na koncert, promyšlení průběhu koncertu ve spolupráci s interpretem (aktivní přístup, zapojení posluchačů, úloha moderátora nebo vhodnost tištěného programu) a 5) správně vedená reflexe. (Vše adekvátně věku posluchačů).

ad 1) Výběr prostor závisí na možnostech školy nebo obce: zda má škola či obec k dispozici koncertní sál nebo divadlo, je-li vhodná např. i školní tělocvična s ohledem na žánr koncertu, jaké jsou finanční možnosti školy (žáků), zda je reálné prožít koncert ve velkém koncertním sále (např. generální zkoušky České filharmonie v Rudolfinu). Tento faktor nemůže pedagog mnohdy ovlivnit, proto musí „čarovat“, aby z mála vytěžil maximum možného. Tím, že koncert není „dobrovolnou“ záležitostí, je nezbytné zvažovat i cenové možnosti.

Pro náš koncert jsme zvolili divadlo⁶ (naše město koncertní sál nemá). Divadlo má 200 míst – uspořádali jsme v něm proto dva koncerty⁷ v dopoledních hodinách, vždy pro 200 studentů se zohledněním věkového složení skupin.

V silách pedagoga je ale do jisté míry výběr interpreta (rozuměj sólisty, orchestru, souboru). Optimální postupem bývá situace, kdy sám pedagog se může předem zúčastnit interpretova koncertu, případně získá věrohodné doporučení od kolegy z jiné školy, který má kvalitním interpretem dobrou zkušenost.

Mne přivedla k vynikajícímu interpretovi vlastní zkušenost díky osobní účasti na jednom ze skvělých koncertů v rámci Letní dílny hudební výchovy v Liberci v létě 2015. Jednalo se tehdy právě o koncert souboru Czech Philharmonic Jazz Band. Již během koncertu jsem věděla, že budu usilovat o získání tohoto profesionálního souboru pro naše mladé

⁶ Divadlo Na Kovárně, Poděbrady. (poznámka redakce)

⁷ Tyto koncerty pro studenty a se studenty se konaly 15. dubna 2016.

posluchače (studenty osmiletého a čtyřletého gymnázia).

ad 2) Komunikace s vybraným interpretem a společná příprava nemusí být otázkou pouze jednoho telefonátu nebo emailu, ale oba partneři mohou koncert pro žáky naplánovat do detailů. Jinak bude připravován koncert pro žáky mladšího školního věku, jinak pro 2. stupeň ZŠ a nebo pro středoškoláky. Interpret mívá k dispozici např. i videoukázky z již realizovaných koncertů, ale i tak je třeba respektovat vybraný prostor pro koncert, počet a věk posluchačů ve vztahu k hudebnímu žánru a repertoáru.

Se zástupcem souboru CPJB probíhaly přípravy postupně několik měsíců (konzultace o roli moderátora, složení repertoáru, způsob bližšího kontaktu hudebníků se studenty a možnosti prostoru). Z této komunikace vzešla jedinečná nabídka od samotného souboru, aby si vybraní studenti (rozuměj zájemci) zahráli s profesionálním souborem přímo na pódiu. Diskutovali jsme o této možnosti do detailů a začaly přípravy.

ad 3) Při hodinové dotaci 45 minut týdně pro hudební výchovu je reálné věnovat minimálně jednu vyučovací hodinu na přípravu a jednu vyučovací hodinu na reflexi. Vhodná motivace, dostatek času na vysvětlení a přípravu úkolů vedou k potřebnému napětí, očekávání a těšení se na koncert, pozitivně ovlivní stanovené cíle a výstupy koncertu a v důsledku i vztah žáků ke koncertům, hudbě a hudební výchově.

Po motivaci a předání základních informací o plánované společenské události byli studenti v každé třídě rozděleni do dvoučlenných, maximálně tříčlenných skupinek. Každá skupinka si mohla vybrat z nabízených úkolů, které se vztahovaly ke koncertu. Úkoly byly zaměřeny na získání teoretických znalostí, zpracování informací, na pozorování, srovnání, hodnocení. Studenti se stali součástí přípravy koncertu a cítili velkou zodpovědnost za to, aby se koncert vydařil. Jednotlivé úkoly si vybírali svobodně dle svého zájmu zpracovat téma po stránce technické, literární i hudební. Se zájemci o hru na hudební nástroje probíhaly konzultace týkající se jejich instrumentální přípravy na vystoupení v rámci koncertu (rozbor notových partů, možnosti improvizace). Příklady úkolů pro tento jeden konkrétní koncert (některé úkoly

musely být zpracovány před koncertem, jiné vyplývaly z pozorného sledování průběhu koncertu, další se týkaly hodnocení a technického zpracování koncertu):

- *vyberte si 2 interpretů a zjistěte vše o jejich profesním životě, od počátečních kroků v hudbě až po působení v České filharmonii;*
- *představte Českou filharmonii, Rudolfinu;*
- *charakterizujte Czech Philharmonic Jazz Band – více informací, než bylo řečeno ve výuce a než je uvedeno na informačním panelu v budově školy;*
- *zhodnoťte roli moderátora koncertu (představte ho, čím zaujal posluchače, jaké informace předával, jak řídil koncert, jak spolupracoval s posluchači);*
- *co vše jste zjistili a vypořadali o improvizaci v jazzu (publikum, interpreti);*
- *koncertní repertoár (zhodnoťte nezbytnost tištěných programů, uvádění skladeb, rozbor skladeb, počet skladeb, délka skladeb);*
- *vnímejte publikum (pozornost, aktivní přístup, potlesk, reakce na improvizaci), porovnejte atmosféru koncertů, kterých jste se zúčastnili soukromě a kterých v rámci školních akcí (hudební žánry nerozhodují);*
- *můžete si předem promyslet dotazy, které budete chtít během koncertu položit jednotlivým interpretům (tento úkol je na výběr pro všechny studenty);*
- *hra na pódiu se souborem Czech Philharmonic Jazz Band (pro zájemce – instrumentalisty);*
- *během koncertu pozorně sledujte studenty naší školy, kteří s CPJB hrají, představte, na jaké nástroje hráli na pódiu a zhodnoťte jejich společný výkon;*
- *pořiďte videozáznam, upravte jej do několikaminutového záznamu pro pozdější prezentaci na webových stránkách naší školy a serveru YouTube – se svolením a za přesných podmínek CPJB);*
- *pořiďte fotodokumentaci pro prezentaci na webových stránkách naší školy – se svolením a za přesných podmínek CPJB);*
- *napište krátký text do místního tisku, v němž veřejnost seznámíte s tímto uměleckým pořadem pro studenty;*
- *napište text pro webové stránky naší školy, v němž zpracujete krátkou informaci o koncertě a uměleckou událost zhodnotíte.*

Přípravy na úkoly zvýšily i soustředění se na blížící se koncert. Studenti se podíleli na přípravě koncertu, účastnili se ho nejen v roli posluchačů, ale také v roli interpretů, pracovali s nasazením, zaujetím a důkladností.

ad 4) Reflexe je z pedagogického a psychologického hlediska nezbytná a nepomenutelná součást pedagogického procesu. Situace, na kterou se žáci/studenti připravovali, kterou prožili, na které se aktivně podíleli, vyžaduje zhodnocení, rozbor, diskusi, vyvolá další náměty, odhalí hlubší vhléd do problematiky, který je nezbytný pro další práci ve třídě a se střídou (nejenom v oblasti koncertů pro žáky a se žáky). Reflexi je nutné věnovat určitý čas, všichni mají právo a potřebu představit výsledky své práce. Následné hodnocení – slovní nebo známkové (předem jsou stanovena pravidla hodnocení) jsou důležitou součástí pedagogicko-psychologického procesu.

Výběr výborných interpretů, promyšlená příprava, atmosféra a prožitek z koncertu včetně reflexe, ale i to, že žáci mohli být sami aktéry koncertů, kterých jste se zúčastnili soukromě a kterých v rámci školních akcí (hudební žánry nerozhodují);

Koncert se pro žáky stává důležitou součástí jejich hudebního světa, a to i z důvodu, že se na přípravě koncertu, skupinové práci, na průběhu koncertu i následné propagaci a prezentaci podíleli všichni. Na konkrétní hudební situace a skladby, na získané poznatky lze pak dále navazovat v běžné výuce hudební výchovy.

Odkaz na webové stránky s informacemi o tomto realizovaném koncertě CPJB, s fotodokumentací, videodokumentací a hodnocením studentů: <http://gjp.cz/view.php?nazevclanku=jazzovy-koncert-pro-studenty-a-se-studenty-&cislocclanku=2016040027>

□

RECENZE

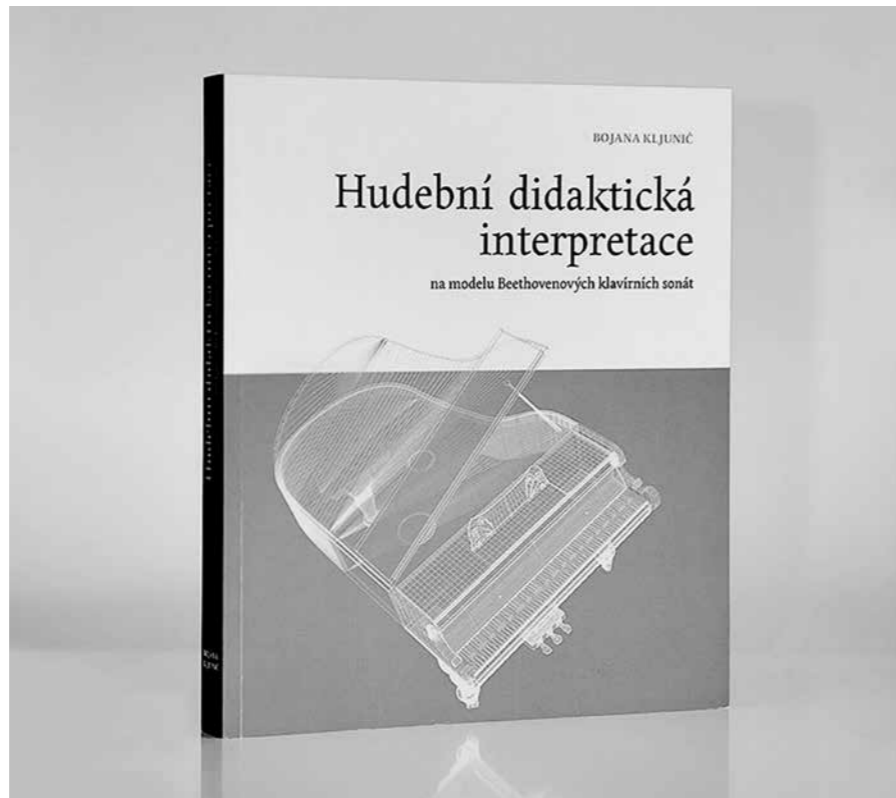
KLJUNIĆ, Bojana. *Hudební didaktická interpretace na modelu Beethovenových klavírních sonát.*

Jaroslav Bláha

Jedním z charakteristických rysů současnosti – přesněji řečeno zhruba posledních čtyřiceti let – je názorová pluralita. Ta se pozitivně projevila i v zásadní proměně koncepce hudební didaktiky. Místo jednoho univerzálního varírovaného metodického modelu se prosazuje řada samostatných alternativních didaktických modelů, které se však nevylučují, ale naopak se vzájemně doplňují a umožňují tak svobodnou volbu či dokonce prolínání, čímž se v úvodu zdůrazněná pluralita násobí. Tyto modely však – naštěstí – nerostou jako houby po dešti, ale postupně vykrystalizovala typologie didaktických modelů, která dává současné metodologii hudební výchovy vnitřní řád a vylučuje tak živelnost, která nemá s pluralitou nic společného.

Jedním z progresivních didaktických modelů hudební výchovy, jehož kořeny spadají do druhé poloviny sedmdesátých let, je tzv. **didaktická interpretace**. Její nesporně pozitivní rysy rozvinul v české hudební pedagogice – v návaznosti na průkopníka Christophera Richtera – Václav Drábek. Jeho pojetí – obdobně jako Richtera koncepte – však soustředilo pozornost na poslech hudby v kolektivní výuce hudební výchovy. Tento stručně zmíněný didaktický model významně obohacuje odbornou metodologickou publikaci Bojany Kljunić *Hudební didaktická interpretace na modelu Beethovenových klavírních sonát*. Jedním z jejích nejvýraznějších přínosů je, že metodu, která se doposud prosazovala v kolektivní hudební výchově, rozšířila o možnosti jejího využití v individuální výuce hry na hudební nástroj, zde konkrétně na klavír. To však neznamená, že by pozornost soustředila jen na aplikaci metody pro výuku hry na klavír – naopak se věnuje oběma variantám – tedy kolektivní i individuální – v jejich vzájemných vztazích. Je tudíž určena všem hudebním pedagogům i dalším zájemcům.

Autorka vychází ze svých bohatých zkušeností, a to jak z přednášek a seminářů Václava Drábka, které jako studentka na katedře hudební výchovy absolvovala, tak i z doktorského studia,



Zdroj: signatura.cz.

v jehož průběhu své dosavadní znalosti dále odborně rozvíjela. Tyto „tuzemské“ zkušenosti pak obohatila o důvěrné poznání specifického amerického hudebního školství na několika zahraničních studijních a výzkumných pobytech (New York – Fulbright/Masarykovo stipendium; Ghent – Mezivládní stipendium MŠMT České republiky). Tyto domácí a zahraniční poznatky a zkušenosti pak dále ověřuje a rozvíjí v přednáškách a seminářích na HAMU a v pedagogické praxi pak jako ředitelka a učitelka hry na klavír na ZUŠ. Tyto konkrétní faktografické informace o autorce jsou přesvědčivou argumentací její odborné fundovanosti, která ji plně opravňuje k napsání tak závažné odborné monografie.

Dalším klíčovým pojmem v současné didaktice hudební výchovy je **hudební gramotnost**. Ta oproti tradičnímu pojetí verbálních, víceméně faktografických informací o skladateli a vybrané skladbě, postavených na **pasivním naučení**, zdůrazňuje **aktivní porozumění**

vycházející z přímé komunikace žáka s konkrétním hudebním dílem spojené s postupnou kultivací hudební citlivosti. A právě na aktivním porozumění, které je i ve středu zájmu autorky recenzované odborné publikace, je postavena metoda didaktické interpretace. Podrobnější analýza aktivního porozumění je spojena s 3. kapitolou recenzované knihy, a tudíž se k ní vrátíme v podrobnějším rozboru jednotlivých kapitol.

Dalším nesporným přínosem recenzované práce Bojany Kljunić je její jasné tematické vymezení a s ním spojená tematická sevřenost umožňující komplexní pohled na sledovanou problematiku, kterou autorka rozděluje do tří důsledně strukturovaných kapitol. Šíře záběru zdánlivě obsahově nesourodých kapitol možná čtenáře překvapí – možná bude mít zpočátku i pocit přesytení informacemi, že autorka klade přehnané nároky na odbornou fundovanost hudebního pedagoga, jemuž je publikace určena především. Popravdě řečeno, stejný pocit jsem měl po úvodním

zběžném listování v publikaci i já. Po jejím prostudování jsem však názor radikálně změnil. Plně jsem si uvědomil nezbytnost komplexního pohledu, který umožňuje volbu konkrétního didaktického modelu: dvaatřiceti klavírních sonát Ludwiga van Beethovena. Toto konkrétní tematické vymezení nabízí různé úhly pohledu, které v konečné syntéze demonstrierují nezbytnost jejich různorodosti, z níž krystalizuje skutečná – nikoliv tedy předstíraná – jednota celku. Autorka naopak nepodceňuje odbornou fundovanost hudebního pedagoga – ať již učitele hudební výchovy na všech stupních škol, či učitele základních uměleckých škol a konzervatoří – ale naopak nabízí partnerský vztah autora a učitele. Nepředkládá „metodickou kuchařku“ slibující zaručené úspěchy, ale náročný komplexní metodický projekt, který hudebním pedagogům umožňuje svobodný výběr z nabízených možností a informací, jejichž výsledkem je pluralita individuálních koncepcí. Výběr informací a metodických kroků je determinován i konkrétním záměrem vyučovací jednotky v kolektivní výuce hudební výchovy či fáze odborné fundované interpretace skladby v individuální výuce hry na hudební nástroj.

Výše akcentovaná tematická sevřenost různorodých úhlů pohledů, jejichž společným jmenovatelem je hudební didaktická interpretace, klade značné nároky na celkovou koncepci a strukturu práce. Sledovanou problematiku rozděluje autorka do tří samostatných kapitol. ÚVOD stručně a přehledně uvádí čtenáře do celkové struktury práce v promyšlené informační kaskádě od lapidárně stručné charakteristiky k jednotlivým podkapitolám, které podrobněji rozvádějí předchozí obecnou charakteristiku, a seznamuje čtenáře s klíčovými pojmy nezbytnými pro pochopení metody hudební didaktické interpretace.

2. kapitola – *Monografická část – souhrn obecných východisek* – nesupluje práci Beethovenových badatelů, ale stručně a přehledně seznamuje čtenáře s dosavadním stavem odborné literatury jak k životu a tvorbě Ludwiga van Beethovena (s akcentací specifického zaměření na jeho klavírní sonáty), tak s obecnými znaky sonáty v peripetiích jejího historického vývoje s důrazem na její stylové proměny. Vzhledem k tematické specifikaci práce je třeba vyzdvihnout dvě přehledné tabulky: 1. Chronologický přehled Beethovenova

života v návaznosti na základní okolnosti, klavírní sonáty a ostatní hudební díla; 2. Chronologické uspořádání Beethovenových klavírních sonát na základě jejich rozdělení do pěti tvůrčích období podle W. S. Newman. K celkové strukturaci kapitoly mám jisté výhrady. Ta první se týká její koncepce, která spojuje do jedné kapitoly informace týkající se Beethovena, jeho života a díla a informace o obecných znacích sonáty. Přehlednější by bylo buď rozdělení na dvě samostatné kapitoly, nebo na dvě podkapitoly se striktně oddělenou problematikou – pak by se však musel změnit i název kapitoly. Ta druhá připomínka není tak zásadní a je více osobní – ozelel bych některé faktografické informace, zejména ty, které jsou životopisné, a hlavně ty, jež se netýkají meritů celkového zaměření práce.

Stěžejní a z metodologického hlediska nejcennější je kapitola *Didaktické aspekty Beethovenových klavírních sonát*. Ta je také nejpromyšleněji strukturovaná ve směřování od obecně platných duchovních aspektů „vzdělávací práce“ (Hejny, Kuřina: Tři světy Karla Poppera, Pedagogika 2000, č. 1) aplikovaných na Beethovenovy klavírní sonáty a obecných pedagogických aspektů práce s žákem (3.1) až k principům didaktické interpretace na základě didaktické analýzy uplatněné při realizaci poslechu v hodině hudební výchovy (3.2). Vrcholem této nejrozsáhlejší a nejdůležitější podkapitoly je Identifikace polarit principu kontrastu a identity jako výstavbové momenty hudební kompozice (3.2.1) postavená na vztahu expoziční a evoluční hudby. S tímto názorem se plně ztotožňuji, protože rovněž považuji tento vztah za nejdůležitější prostředek komunikace zejména se sonátovou formou. Vrcholem tradiční interpretace byla analýza vnějšího schématu sonátové formy se základním rozvrhem jednotlivých částí (expoziční, provedení, repríza) s důrazem na jednotlivá témata jako

hlavní hudební myšlenky. Tento popis hudební formy jako vnějšího „půdorysného schématu“ vedl k adekvátnímu schématu percepce jako zvukové realizace verbální analýzy bez vědomí vnitřních vztahů. A právě na tektonických aspektech vnitřních vztahů hlavních funkčních typů hudby – především pak expoziční a evoluční hudby – je postaveno intuitivní pochopení výrazové, ale i stavební role obou typů hudby, a vede tak k intenzivnějšímu a niternějšímu prožitku jako prostředku porozumění hudbě samotné, a ne verbálnímu výkladovému schématu. V této souvislosti vysoce oceňuji metodu didaktické úpravy expoziční a její konkrétní demonstraci na upravených notových ukázkách izolujících do samostatných bloků expoziční hudbu témat a evoluční charakter mezivět. Po jejich izolovaném poslechu dokážou žáci citlivě a vědomě vnímat jejich vztah při zvukovém záznamu celé věty analyzované sonáty.

Snad není třeba zdůrazňovat, že takto pojatá didaktická analýza klade na hudebního pedagoga značné nároky – doufám, že ne z hlediska jeho odborné fundovanosti, ale z hlediska metodické i materiální přípravy. Jakmile připravě této náročné metody věnuje odpovídající čas i nezbytný entuziasmus a odbornou erudici, bude výsledky svého úsilí mile překvapen. To mohu potvrdit z vlastní zkušenosti. Proto publikaci Bojany Kljunić vřele doporučuji všem hudebním pedagogům, kteří to s hudební výchovou myslí upřímně a poctivě a nespokojují se s daným stavem, ale sami chtějí hledat nové možnosti, jejichž východiskem jsou progresivní modely hudební didaktiky. □

KLJUNIĆ, Bojana. *Hudební didaktická interpretace: na modelu Beethovenových klavírních sonát*. 278 s. Praha: B. Kljunić, 2014. ISBN: 978-80-260-6448-0



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF

Z HUDEBNÍCH VÝROČÍ (DUBEN–ČERVEN 2017)

Petra Bělohlávková

1. 4. – **Scott Joplin**, 100. výročí úmrtí amerického klavíristy a skladatele (1868–1917); **Dinu Lipatti**, 100. výročí narození rumunského klavíristy a skladatele (1917–1950); **Václav Riedlbauch**, 70. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1947)
2. 4. – **Miloš Navrátil**, 85. výročí narození českého hudebního historika a pedagoga (1932)
3. 4. – **Johannes Brahms**, 120. výročí úmrtí německého skladatele, klavíristy a dirigenta (1833–1897); **Ladislav Burlas**, 90. výročí narození slovenského skladatele, hudebního teoretika a pedagoga (1927)
5. 4. – **Oldřich Kovář**, 50. výročí úmrtí českého operního pěvce (1907–1967; 21. 2. – 110. výročí narození
6. 4. – **Václav Kaprál**, 70. výročí úmrtí českého skladatele, klavíristy, publicisty a pedagoga (1889–1947)
8. 4. – **Jaroslav Rybář**, 75. výročí narození českého skladatele, pedagoga a hudebního režiséra (1942)
9. 4. – **Georg Matthias Monn**, 300. výročí narození rakouského skladatele, varhaníka a pedagoga (1717–1750); **Jaroslav Foltýn**, 90. výročí narození českého skladatele, klavíristy a dirigenta (1927)
14. 4. – **Jiří Štěpánek**, 100. výročí narození hudebního pedagoga a skladatele (1917–2012); **Jiřina Kolmanová**, 80. výročí narození české klavíristky a pedagožky (1937); **Michail Pletněv**, 60. výročí narození ruského klavíristy, dirigenta a skladatele (1957)
15. 4. – **Ivan Sedláček**, 85. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1932); **Josef Kšica**, 65. výročí českého varhaníka, cembalisty a regenschoriho (1952)
17. 4. – **Libuše Váchalová**, 85. výročí narození české harfenistky a pedagožky (1932); **Vladislav Souček**, 80. výročí narození českého sbormistra (1937)
18. 4. – **Naděžda Kniplová-Pokorná**, 85. výročí narození české operní pěvkyně a pedagožky (1932); **Jiří Tichota**, 80. výročí narození českého muzikologa, zpěváka, kytaristy, loutnisty a textaře (1937)
21. 4. – **Jaroslav Hutka**, 70. výročí narození českého písničkáře (1947)
23. 4. – **Pavel Horák**, 50. výročí narození českého sbormistra (1967)
24. 4. – **Karel Navrátil**, 150. výročí narození českého houslisty, skladatele a pedagoga (1867–1936); **Václav Trojan**, 110. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1907–1983)

28. 4. – **Marek Kopelent**, 85. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1932)
29. 4. – **František Ondříček**, 160. výročí narození českého houslisty a skladatele (1857–1922); **Ludmila Vrkočová**, 80. výročí narození české muzikoložky (1937)

2. 5. – **Milan Bláha**, 90. výročí narození českého akordeonisty, skladatele a pedagoga (1927–2015); **Philippe Herreweghe**, 70. výročí narození belgického dirigenta (1947)
3. 5. – **Henri-Montan Berton**, 250. výročí narození francouzského skladatele, houslisty, dirigenta a libretisty (1767–1844)
6. 5. – **Karel Plicka**, 30. výročí úmrtí českého etnografa, folkloristy, fotografa (1894–1987); **Alfréd Holeček**, 110. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1907–1989); **Edvard Nademlýnský**, 50. výročí úmrtí českého hudebního pedagoga, skladatele a sbormistra (1891–1967)
7. 5. – **Johann Jakob Froberger**, 350. výročí úmrtí německého varhaníka a skladatele (1616–1667)
9. 5. – **Dietrich Buxtehude**, 310. výročí narození německého skladatele a varhaníka (cca 1637–1707); **Otakar Hollmann**, 50. výročí úmrtí českého klavíristy (1894–1967)
10. 5. – **Jean Marie Leclair**, 320. výročí narození francouzského houslisty a skladatele (1697–1764); **Vladimír Žizka**, 90. výročí narození českého jazzového bubeníka (1927–2009)
12. 5. – **Julius Kalaš**, 50. výročí úmrtí českého skladatele a pedagoga (1902–1967); **Jan Rozehnal**, 60. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1957)
15. 5. – **Claudio Monteverdi**, 450. výročí narození italského skladatele a kapelníka (1567–1643); **Jaromír Fiala**, 50. výročí úmrtí českého skladatele, hudebního pedagoga, spisovatele a překladatele (1892–1967)
21. 5. – **Josef Cainer**, 100. výročí úmrtí českého varhaníka, skladatele a pedagoga (1837–1917; 29. 8. – 180. výročí narození)
24. 5. – **Vadim Petrov**, 85. výročí narození českého skladatele, klavíristy a pedagoga (1932)
26. 5. – **Vlasta Mlejnková**, 90. výročí narození české operní pěvkyně (1927)

28. 5. – **Jiří Reinberger**, 40. výročí úmrtí českého varhaníka (1914–1977); **Leopold Mozart**, 230. výročí úmrtí rakouského skladatele, houslisty, kapelníka a pedagoga (1719–1787)
30. 5. – **Tomáš Víšek**, 60. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1957)

1. 6. – **Přemysl Kočí**, 100. výročí narození českého operního pěvce a pedagoga (1917–2003)
2. 6. – **Edward Elgar**, 160. výročí narození anglického skladatele (1857–1934); **Andrés Segovia**, 30. výročí úmrtí španělského kytaristy a pedagoga (1893–1987)
3. 6. – **Pavel Staněk**, 90. výročí narození českého skladatele a dirigenta (1927)
4. 6. – **Josef Leopold Václav Dukát**, 300. výročí úmrtí českého skladatele, varhaníka a regenschoriho (1684–1717); **Jelena Fabianovna Gněšina**, 50. výročí úmrtí ruské klavíristky, skladatelky a pedagožky (1874–1967); **Jiří Mihule**, 80. výročí narození českého hobojisty a pedagoga (1937)
5. 6. – **Jára (Jaroslav) Beneš**, 120. výročí narození českého skladatele a klavíristy (1897–1949)
7. 6. – **Leopold Korbař**, 100. výročí narození českého skladatele a klavíristy a hudebního redaktora (1917–1990); **Neeme Järvi**, 80. výročí narození estonského dirigenta (1937)
9. 6. – **Alena Burešová**, 70. výročí narození české muzikoložky a hudební pedagožky (1947)
15. 6. – **Leon Payne**, 100. výročí narození amerického kytaristy a skladatele country (1917–1969)
18. 6. – **Ignaz Pleyel**, 260. výročí narození rakouského skladatele, klavíristy a nakladatele (1757–1831)
20. 6. – **Vít Gregor**, 60. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1957)
22. 6. – **Vladimír Frühaufer**, 80. výročí narození českého hudebního pedagoga a sbormistra (1937)
25. 6. – **Georg Philipp Telemann**, 250. výročí úmrtí německého skladatele a varhaníka (1681–1767)
26. 6. – **Leopold Koželuh**, 270. výročí narození českého skladatele, klavíristy a pedagoga (1747–1818)

□

O HUDBĚ ANGLICKY – BUILDINGS FOR MUSIC

Stanislav Pecháček

The design of a concert hall or opera-house may affect the success of the works performed inside it almost as much as the quality of the works and performances themselves. The architect's job is to ensure that within the auditorium musical sound will transfer from performers to audience without any loss of definition, balance, dynamic range, timbre and tone colour. Among performers and critics there is considerable agreement as to which buildings have good acoustics, but there are also many false beliefs – for example, that the acoustics of a building improve with age.

Acoustic qualities of buildings

Terms such as intimate, full, *brilliant*, *brilliant*, responsive and *muddy* are amongst those frequently used by musicians in describing various concert halls. Intimacy and fullness are the most important attributes of an auditorium. *Reverberation* is the only acoustical factor that can be calculated and is defined as the length of time it takes for the level of sound which persisted in a room after the note that created it has been stopped to *decay* by sixty decibels. (Musical compositions have an average range of sixty decibels between their loudest and softest sounds.)

A hall which is reverberant is called a 'live' hall. One that reflects too little sound back to the audience is called 'dead' or 'dry'. Liveness in an auditorium gives fullness of tone to music. Bach was well aware of the difference between the live acoustics of St Jacob's church, Lübeck, and the dry ones of St Thomas's, Leipzig, and *endeavoured* to compose works for each in accordance with this realization.

The reverberation time is governed by the volume of an auditorium, by the amount of absorptive materials in it and, to a lesser extent, by the shape of it. Reverberation times range for 1.1 seconds for London's Royal Opera House, Covent Garden, through 2.05 seconds for the Grosse Musikvereinsaal, Vienna, to 7 seconds for medieval churches. However, this time-span can be modified by introducing absorptive surfaces, or by electronic means such as 'assisted resonance'.

It is traditionally held that each particular style of musical composition has an optimum acoustical environment for its performance. For example, Bach's Toccata in D minor for organ should be performed in an auditorium with a reverberation time of 4 seconds and a Mozart piano concerto in one where it is 1.3 seconds. However, with the exception of operas and certain works for organ, most international concert halls are suitable for a wide repertoire.

The development of the concert hall

Early music was played at home, in churches, or at court. In the 18th century, however, concert halls grew up in fashionable towns and capital cities to meet the needs of a better-educated and more prosperous public. This coincided with the height of the classical period, when many of Mozart's and Haydn's works were scored for medium-sized orchestra and therefore needed purpose-built premises for performance. Nonetheless, the first concert halls were small, usually seating about 400 persons. By the end of the 18th century, halls were being built all over Europe and by the middle of the 19th century the need for much larger halls had been recognized.

Generally, the music of the romantics, from Beethoven and Schubert to Tchaikovsky and Mahler, requires auditoria providing high fullness of tone and low *definition*. The Concertgebouw in Amsterdam, built in 1887, is a good example of a concert hall designed for music of this period.

With the completion of the Boston Symphony Hall in 1900, the first concert hall designed on established acoustic principles had appeared. A knowledge of acoustics involved in auditorium design, yet, although Boston is judged by many to have very fine acoustics, they are no better than the acoustics of many halls designed before scientific methods were employed.

Opera-house design has changed very little since La Scala was built in Milan in 1778. The Royal Opera House, Covent Garden, the Vienna Staatsoper and the Opéra, Paris (completed in 1875) follow a similar plan. However, the recently completed Sydney Opera House is a radical departure from traditional forms. Opinions have been

mixed, but generally the design is considered to be successful.

The three basic plan shapes for auditoria are the *horseshoe*, the *fan* and the *rectangle*.

Conversions

In addition to new buildings, there are conversions of existing buildings into concert halls. Conversions are usually cheaper than new constructions and of course support the policies of conservation which have recently gained great favour.

Two notable English examples, in strong contrast to each other, are in Suffolk and London. The Maltings at Snape, originally built for the making and storing of *malt*, is now a first-class auditorium which serves as base for the Aldenburgh Festival. The acoustics are of high quality and the restored building *blends* well with its rural surroundings.

The second notable example is the conversion of St John's, a magnificent baroque church in Smith Square, London, into a concert hall, with full radio broadcasting facilities, for solo recitals and ensemble performances. The interior alterations are not extensive but have included the replacement of the altar by a platform, the construction of a control-room for broadcasting, and the conversion of the crypt into a restaurant and bar for concert-goers.

Vocabulary

brittle	ostrý
muddy	zamlžený
reverberation	dozvuk, ozvěna
decay	rozkládat se, doznívát
endeavour	snažit se, usilovat
quirk	výstřelek, vrtoch
definition	zde: ostrost, jasnost
fan	vějíř
horseshoe	podkova
rectangle	obdélník
conversion	proměna, přestavba
malt	slad
blend	míchat se, hodit se k sobě
acquaintances	známý, přítel

□

Text byl přejat ve zkrácené podobě z publikace *The Book of Music*. MacDonald Educational Ltd. And QED Ltd., 1977.