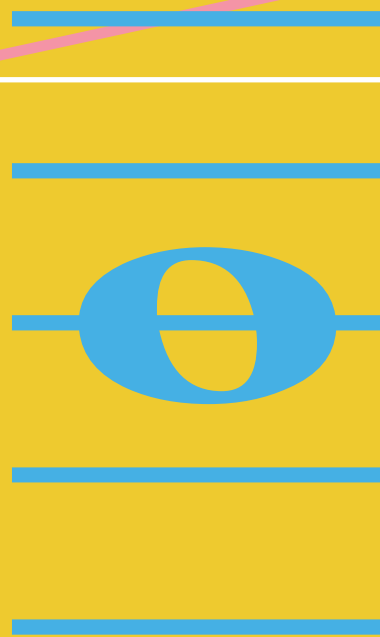


časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní  
1 / 2020

# HUDEBNÍ VÝCHOVA



# HUDEBNÍ VÝCHOVA

## ročník 28/2020/číslo 1



časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

### /Řídí redakční rada/

**Předseda:** doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc. (PedF UK, Praha)

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

**Vedoucí redaktor:** doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc.

**Redaktorka:** Mgr. Milena Kmentová, Ph.D.

**Jazyková korektura:** Květa Šmídová, Mája Šafaříková  
**Grafická úprava a sazba:** Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS. (zdenka.urb.art@gmail.com)

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

**Předplatné zajišťuje:** ADISERVIS s.r.o.

Na Nivách 18, 141 00 Praha 4 – Michle

Tel.: 241 484 521

e-mail: adiservis@seznam.cz

**Upozornění autorům:**

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

**Adresa redakce:**

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

© Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, Praha 2020  
MK ČR E 6248, ISBN 1210–3683

### /Obsah/

#### PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY

- Stanislav Pecháček:** Dětské sbory Zdeňka Šestáka 6  
**Anna Skalická:** Význam ukolébavek u dětí v předškolním věku 9

#### PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE

- Libuše Tichá:** K aktuálním otázkám klavírního vyučování – 1. část 13

#### PŘEHLEDOVÉ ČLÁNKY A STUDIE

- Jiří Luska:** Seminář Metodologické problémy hudební pedagogiky (1968): k historii československé hudební pedagogiky 16  
**Jaroslav Bláha:** Několik poznámek k cyklu hudba a obraz, ročník 2020 20  
**Jaroslav Bláha:** Sturm und Drang jako projev preromantismu 21  
**Zbyněk Blecha:** Oheň a hudba 24  
**Eva Vičarová, Petr Šrajcr:** Socializace umění v odstupu jednoho století 28

#### OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

- Jaroslav Bláha:** Cyklus Hudba a obraz, ročník 2020

#### NOTOVÁ PŘÍLOHA

- Ukolébavky – notová příloha článku Anny Skalické

#### METODICKÉ NÁMĚTY A INSPIRACE

- Lubor Bořek:** CHARANGA – moderní nástroj v ruce kreativního pedagoga aneb Šance, jak změnit hudební vzdělávání v naší zemi k lepšímu... 34  
**Kateřina Halbychová:** Osmisměrka o W. A. Mozartovi 49

#### JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY

- Jiřina Jiříčková:** Severské vzplanutí aneb Krátká exkurze tam, kde musí být radost studovat 38  
**Pavel Burdych:** Jozef Grešák – recenze sborníku z vědecké konference 41  
**Hana Váňová:** Multidimenzionalita, komplexnost a kreativita v díle i v životě Evy Jenčkové 43  
**Stanislav Pecháček:** Nová publikace o koncertním melodramu 46  
**Stanislav Pecháček:** „Unknown” Czech Music after 1945 – z cyklu O hudbě anglicky 48  
**Vít Gregor:** Změna – z cyklu O hudbě s úsměvem 50  
**Petra Běloháková:** Z hudebních výročí leden-březen 2020 52

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

# Hudební výchova

časopis



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA  
je vydáván za finanční spoluúčasti  
NČHF

## /Editorial/

Vážení čtenáři,  
otevíráte první číslo nového ročníku časopisu Hudební výchova. Můžete se k němu vyjadřovat a zasílat nám k uveřejnění i vaše hudebně pedagogické zkušenosti. Co jsme pro vás v předloženém čísle připravili?

Do **Původních vědeckých statí a výzkumných zpráv** jsme zařadili článek Stanislava Pecháčka *Dětské sbory Zdeňka Šestáka*. Autor přibližuje z uměleckého a obecně lidského pohledu osobnost skladatele Zdeňka Šestáka, jeho vztah k vesnici Citoliby nedaleko Loun, jeho rodinné zázemí, studia, společenské aktivity v dobových proměnách, muzikologickou práci zaměřenou na tzv. citolibskou skladatelskou školu, uměleckou i pedagogickou práci. Velmi cenné jsou informace o jeho sborové tvorbě. Díla jsou řazena chronologicky a obsahují vedle faktografických údajů také stručnou hudební charakteristiku. Domníváme se, že pro praxi školních i mimoškolních pěveckých souborů bude tento článek velmi přínosný. Do této rubriky jsme zařadili studii *Význam ukolébavek u dětí v předškolním věku* od Anny Skalické. Autorka poukazuje na velký význam ukolébavek pro zdravý osobnostní vývoj dětí, přibližuje jejich národní charakteristiku. Ukolébavky vytváří pocit sounáležitosti, který by měl být přirozenou vlastností každého lidského chování. V článku jsou prezentovány výsledky rozhovorů s matkami dětí předškolního věku, s učitelkami mateřských škol a s osobami pečujícími o děti v raném věku. Můžete se seznámit s názory sedmdesáti učitelek mateřských škol, vyjadřujících se k této problematice. Prostřednictvím uvedené webové stránky <http://chaloupsky.op.cz/anna.htm> si můžete přehrát desítky autorských ukolébavek z mnoha koutů naší planety. Anna Skalická je hudebně, jazykově a instrumentálně upravila. Některé z nich jsme zařadili do **notové přílohy** našeho časopisu. Věříme, že vás toto téma zaujme a že pro mnohé bude užitečnou inspirací pro hudebněvýchovnou práci s dětmi.

Jako **Původní didaktickou studii** jsme tentokrát zařadili článek Libuše Tiché *K aktuálním otázkám klavírního vyučování – 1. část*. Autorka se věnuje odborné a pedagogické péči o mladé klavíristy. Přemýšlí o současných aspektech výuky v komparaci s minulostí. Řeší problematiku citlivého uplatňování výrazových prostředků v klavírní hře, zabývá se její technickou složkou a rovněž uvažuje o možnostech tvořivého, kultivovaného a zároveň svobodného interpretačního projevu mladých pianistů. Zdůrazňuje, že umělecká i technická úroveň je přímo závislá na kvalitním počátečním vyučování.

V rubrice **Přehledových článků a studií** najdete *Seminář Metodologické problémy hudební pedagogiky (1968): k historii československé hudební pedagogiky* od Jiřího Lusky. Zavzpomínáme na hudebně pedagogický seminář v roce 1968, kterého se zúčastnili tehdy nejvýznamnější hudební odborníci: Vladimír Jůva, Ladislav Burlas, Jiří Fukač, Miloš Jůzl, Viliam Fedor a Libor Melkus. Konal se na Katedře hudební vědy a výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Následně vyšla stejnojmenná publikace. Seminář založil platformu pro vědecký náhled na pedagogický proces, který vycházel z dosažených výsledků pedagogického poznání z 50. a 60. let minulého století. V průběhu více jak padesáti let myšlenky uzrály, institucionalizovala se hudební pedagogika a hudební psychologie jako vědecké disciplíny, vyšly mnohé odborné publikace. Na počátku však byl tento olomoucký impuls. Věříme, že čtenáře zaujme. Do této kategorie článků nám Jaroslav Bláha poskytl *Několik poznámek k cyklu hudba a obraz, ročník 2020*. Letošní cyklus naváže na loňskou problematiku, která objasňovala období od klasicismu k subjektivnímu romantickému prožitku a do jisté míry zpochybňovala zažitá schematické pojetí. Letošní ročník plynule navazuje na tuto koncepci. První medailonek charakterizuje specifika na přelomu raného a vrcholného klasicismu a v dalších třech studiích se autor bude zabývat sonátovou formou. V obrazové příloze tohoto čísla najdete podrobné schéma sonátové formy. Jaroslav Bláha nazval svůj první letošní článek *Sturm und Drang jako projev preromantismu*. Za modelové příklady tohoto vývojového období zvolil 2. větu z Haydnovy Symfonie č. 49 f moll La Passione a obraz Vodopád od Huberta Roberta. Uvedená notová ukázka je ideálním příkladem pro gramatickou a morfologickou analýzu hudební řeči Haydnových symfonií spojovaných s hnutím Sturm und Drang. Věřím, že oceníte nový ročník odborně fundovaných pojednání s integrativitou hudebních a výtvarných obsahů, prezentované hudební ukázky a krásné obrazy. Do této rubriky zařazujeme také velmi zajímavý přehledový článek od Zbyňka Blechy *Oheň a hudba*. Na příkladech uměleckých děl hudby pocházejících již z dob předkřesťanských civilizací si uvědomíte kontinuitu představ a lidských hudebních projevů. Tematika ohně se nachází v lidových tradicích a v písních, včetně těch trampských. *Socializace umění v odstavu jednoho století* je společnou přehledovou studií Evy Vičarové a Petra Šrajera. Autoři vyhodnocují zajímavý experiment s poslechem hudby, který navazuje na teze Otakara Hostinského. Provedli výzkum hodnocení

vybraných skladeb vytvořených ve 2. polovině 20. století u budoucích hudebních pedagogů, studentů konzervatoří a vysokoškoláků studujících muzikologii. Dospěli k zajímavým výsledkům, se kterými se zde můžete seznámit.

Oblíbenou kategorií článků, jejichž obsahem jsou **Metodické náměty a inspirace**, tentokrát vyplňuje autor Lubor Bořek, který nazval svůj příspěvek *Charanga – moderní nástroj v rukou kreativního pedagoga aneb Šance, jak změnit hudební vzdělávání v naší zemi k lepšímu...* Charanga je nová digitální online platforma, která je určena aprobovaným i neaprobovaným učitelům hudební výchovy. Obsahuje hudební zdroje, aplikace, postupy a velké množství hudebního materiálu. Dokáže proměnit vaše hodiny hudební výchovy tak, aby se staly skutečně zajímavými a tvůrčími. Jak taková platforma prakticky funguje, se dozvíte od autora článku. Pokud budete mít nějaké další dotazy, či zkušenosti, napište nám, prosím, do redakce. Rádi autorovi vaše podněty pošleme. V této kategorii jsme přišli s novinkou a zajímá nás, jak ji přijmete. Myslím si, že *Osmisměrka na téma W. A. Mozarta s tajenkou* od Kateřiny Halbychové je rovněž výborným metodickým námětem a tvůrčí inspirací nejenom pro učitele ale rovněž také i pro žáky.

Do rubriky **Jubilea, zprávy, recenze, stále rubriky** jsme zařadili od Jiřiny Jiříčkové barvitou zprávu z její pracovní návštěvy Sibeliovy akademie v Helsinkách. Nazvala ji *Severské vzplanutí aneb Krátká exkurze tam, kde musí být radost studovat*. Letos v červenci se v tomto městě uskutečnila významná světová konference ISME. Pavel Burdych přispěl recenzí na sborník vydaný k 110. výročí od narození významného slovenského skladatele Jozefa Grešáka. Hana Váňová zase přiblížila monografii Milana Motla o naší dlouholeté spolupracovnici a člence redakční rady Evě Jenčkové. A poslední publikaci Zuzany Selčanové *Melodram jako živý umělecký druh* představil Stanislav Pecháček, který zároveň pro náš časopis pravidelně připravuje rubriku O hudbě anglicky. Tentokrát nese název „*Unknown*“ *Czech Music after 1945*. V cyklu O hudbě s úsměvem se pobavíte esejí Víta Gregora. Nazval ji *Změna*. V závěru otiskujeme jako obvykle jména hudebních osobností, která mají v těchto měsících významná výročí. Za tento přehled vděčíme Petře Bělohávkové. Přejeme vám pěkné chvíle s našim časopisem a věříme, že vás předložené první číslo skutečně osloví.

Za redakci  
Miloš Kodejška



## /Abstracts/

The content of the first journal *Music Education* in 2020 consists of valuable contributions by renowned Czech authors. We present the abstracts of their contributions.

### ORIGINAL RESEARCH ARTICLES AND RESEARCH REPORTS

#### PECHÁČEK, S. *Compositions for Children Choirs by Zdeněk Šesták*

**Abstract:** The text informs about the life of the contemporary Czech composer Zdeněk Šesták, his musicology activity concerning the composers of Citoliby village and brings the survey of his compositions for children's choruses. The pieces are arranged in a chronological order and besides, the basic factual data (the origin, the author of the verses, the titles of individual parts, edition) describe their musical characteristics.

**Key words:** Zdeněk Šesták, choral compositions, children's choruses.

#### SKALICKÁ, A. *The importance of a lullaby in pre-school children*

**Abstract:** The article is a follow-up to the bachelor thesis, which was devoted to the importance and effect of lullabies in preschool children. It summarizes the author's research and points out to the importance of lullabies singing to preschool children.

**Key words:** lullaby, child, teacher, singing, relationship.

### ORIGINAL STUDIES – MUSIC DIDACTICS

#### TICHÁ, L. *On current issues of piano teaching – part 1*

**Abstract:** The author reflects on the questions of piano teaching. It is necessary to develop students' understanding of music, freedom in movement, creativity and the desire to express themselves through piano interpretation. Art and technical issues should be solved at the highest possible level from the very beginning of the teaching process.

**Key words:** piano teaching, interpretation, musical idea, musical structure.

### SURVEY STUDIES

#### LUSKA, J. *Seminar Methodological Issues of Music Pedagogy (1968): On the History of Czechoslovak Music Pedagogy*

**Abstract:** The study provides a content analysis of six papers presented at the seminar To the Methodological Issues of Music Pedagogy. It assesses selected music pedagogy categories in the context of changes in music pedagogical thinking in the next five decades.

**Key words:** music pedagogy, methodology of music pedagogy.

#### BLÁHA, J. *Sturm und Drang as a manifestation of pre-romanticism*

**Abstract:** This year's first article from the cycle MUSIC AND PAINTING is thematically related to the conclusion of the first article of last year regarding the relationship between Classicism and Romanticism, focusing especially on the period connected to the Sturm und Drang movement, which finds its parallel in the expressive style of music and pre-romanticism in visual arts. The second movement of Hayden's symphony no. 49 f moll La Passione and the painting Waterfall by Hubert Robert will be used as model cases of this period.

**Key words:** Sturm und Drang, classicism, romanticism, pre-romanticism, expressive style, symphony, landscape painting, shape, space, form of music, composition.

#### BLECHA, Z. *Fire and music*

**Abstract:** The article provides a more detailed look at the topic People, Fire and Music. It accepts the ancient fusion of man's ideas and musical expressions with fire, from the primitive manifestations to the complicated works of the present. Examples include pre-Christian times, changes related to the advent of Christianity, folk traditions and songs. Mentioned is a tramp song associated with man's desire to return to nature and clean fire. There are mentioned works of artificial program music of various genres of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries up to our days.

**Klíčová slova:** people and fire, traditional folk ceremony, Celtic holidays, coming of Christianity, folk song, tramp song, artificial program music.

#### VIČAROVÁ, E., ŠRAJER, P. *Socialization of art at a distance of one century*

**Abstract:** The study presents the progress and results of a musically pedagogical experiment, conducted by students of musicology at Palacký University in Olomouc under the guidance of doc. Eva Vičarová. This experiment followed the ideas of a Czech scholar Otakar Hostinský, published in his lecture *On the Socialization of Arts*. This experiment aimed to popularize and thus improve the reception of contemporary classical music among secondary grammar school and university students.

**Key words:** Otakar Hostinský, Socialization of Arts, musically pedagogical experiment, musical preferences, musical tolerance, popularization, contemporary classical music, 15-20 years old youth.

### ANNEX OF SHEET MUSIC

Four Lullabies – supplement of the article A. Skalická

### METHODOLOGICAL THEMES AND INSPIRATION SOURCES

#### BOŘEK, L. *CHARANGA – modern tool in the hands of a creative teacher or Chance to change music education in our country for the better...*

**Abstract:** Charanga is a new digital online platform to support the work of music teachers in basic schools and the teachers of music theory in basic art schools. It brings extensive possibilities for creative teachers of the subjects of music (basic schools) and music theory (basic art schools) in providing a high-quality content which is entertaining and inspiring at the same time. It enables teachers to create their own interactive teaching resources and lessons, which can be then shared with other teachers as well as students. The presented Charanga platform opens new possibilities for sharing teaching practices and materials not only within individual schools but among the whole teacher community in the school network across the country.

**Key words:** digital platform, music education, music theory, basic school, basic art school, creative teaching, interactive teaching materials, sharing.

### JUBILEES, NEWS, REVIEWS, PERMANENT COLUMNS

#### JIRIČKOVÁ, J. *Northern flame – A short trip to a place where it is a joy to study*

**Abstract:** The paper describes the author's short but intense visit to the Sibelius Academy in Helsinki in autumn 2019. It summarizes the impressions of the lessons attended and recommends attending the upcoming ISME conference in Helsinki in July 2020.

**Key words:** Sibelius Academy, observation, activity approach in teaching.

#### BURDYCH, P. *Jozef Grešák – Review of collections from the academic conference*

**Abstract:** The collection Jozef Grešák from the international academic conference Composers' Heritage of Jozef Grešák in the Context of Social Conditions of the Time was created as the outcome of the Year of Grešák 2017, commemorating 110 years of birth and 30 years since the death of this Slovak composer. It deepens the knowledge of various consequences of his life and artistic creation.

**Key words:** Jozef Grešák, conference journal, Slovak composer, academic conference.

#### VÁŇOVÁ, H. *Multidimensionality, complexity and creativity in the work and life of Eva Jenčková*

**Abstract:** The review informs the wider music-pedagogical community about the publication of Milan Motl's monograph on the leading Czech music teacher Eva Jenčková. Biographical and bibliographic data are supplemented by a detailed analysis of the didactic conceptions of Eva Jenčková, the published work, the characteristics of her multilayered personality, and the summary of its importance for the formation of Czech music pedagogy. The work is supplemented with a rich text and picture attachment.

**Key words:** music pedagogy, didactics of music education, Eva Jenčková, integration, complexity, creativity, experiential education.

#### PECHÁČEK, S. *New publication about concert melodrama*

**Abstract:** Faculty of Education, Charles University published the monograph by Zuzana Selčanová *Melodrama as a living genre* of art in 2019 which brings a complete description of concert melodrama (its historical development, analysis of five melodramas by the contemporary Czech composers) and proposes a lot of impulses for its use in music education.

**Key words:** melodrama, concert melodrama, Zuzana Selčanová.

#### PECHÁČEK, S. *"Unknown" Czech Music after 1945 – from the cycle About music in English*

**Abstract:** The article deals with the situation and issues related to the Czechoslovak composers who did not achieve, for various reasons, such a great popularity as other European artists during the post-war period after 1945.

**Key words:** music festivals, Czechoslovakia, western culture, tradition.

#### GREGOR, V. *Change – from the cycle About music with a smile.*

#### BĚLOHLÁVKOVÁ, P. *From Music Anniversaries (January–March 2020)*

In our journal there is a regular column devoted to the anniversaries of musicians and music teachers from January to March 2020.

# Dětské sbory Zdeňka Šestáka

## /Anotace/

Článek seznamuje s životními osudy Zdeňka Šestáka, s jeho muzikologickou prací věnovanou tzv. citolibské skladatelské škole a se sborovou tvorbou pro děti. Skladby jsou řazeny chronologicky; kromě základních faktografických údajů (rok vzniku, autoři textových předloh, názvy jednotlivých částí, vydání) je podána jejich stručná hudební charakteristika.

## /Klíčová slova/

Zdeněk Šesták, sborová tvorba, dětské sbory.

## /Autor/

prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D. vyučuje na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Zdeněk Šesták se narodil roku 1925 ve vesnici Citoliby nedaleko Loun. Oba rodiče byli nadšení hudební amatéři. Matka Marie působila jako učitelka obecných škol v několika obcích na Lounsku; otec Jan byl po celý život zaměstnán u státních drah jako železniční úředník. Byl zdatným violoncellistou, od roku 1921 hrál v Železničářské filharmonii v Praze, kterou tehdy řídili později slavní dirigenti Karel Šejna a Jaroslav Vogel. Vedle toho byl členem amatérského orchestru Lounská filharmonie.

Základy hudebního vzdělání získal Šesták u hudebního pedagoga P. Čady, za nímž dojížděl do Slaného. Po ukončení obecné školy v rodné obci odešel na osmileté reálné gymnázium v Lounech. V té době pokračoval v soukromém studiu hry na klavír a vedle toho od deseti let zastával místo druhého varhaníka v citolibském kostele sv. Jakuba; jako flétnista získával i orchestrální zkušenosti v Lounské filharmonii. Se sborovým zpěvem přišel do kontaktu v citolibském mužském sboru Pěvecko-zábavního spolku, jež tehdy vedl řídící učitel místní obecné školy. I po odchodu na studia do Prahy se do Citolib často a rád vracel a spolupracoval na různých akcích sboru, školy a kostela.

Po maturitě v roce 1944 byl do konce války nasazen u tzv. Technische Nothilfe na letišti v pražské Ruzyni. Když válka skončila, nastoupil na Pražskou konzervatoř, kde studoval v letech 1945-1950 skladbu a dirigování. Protože měl v té době ukončené středoškolské vzdělání, mohl se současně zapsat na Filozofickou fakultu UK, obor hudební věda. Jako

přesvědčený demokrat a vyznavač mäsarykovských ideálů se mimo jiné zúčastnil v únorových dnech roku 1948 pochodu studentů na Hrad na podporu prezidenta Beneše. Po nástupu komunistů k moci neprošel fakultními prověrkami a těsně před ukončením byl ze studia vyloučen. Práci o citolibských hudebnících, na níž tehdy intenzivně pracoval, nemohl dokončit a přihlásit ji k rigoróznímu řízení. Příslušné zkoušky a obhajobu práce, na jejímž základě získal titul PhDr., tak mohl vykonat až v roce 1991.

Roku 1950 se Šesták oženil s Marií Žateckou, citolibskou rodačkou, s níž se znal od dětství; z manželství vzešly dvě děti, Marie a Jan. V tomtéž roce byl povolán na dvouletou základní vojenskou službu do Terezína, kde prodělal výcvik střelce těžkého kulometu. Na posádce našťastí existovala vojenská hudba, do níž nastoupil jako flétnista a také příležitostný klavírista. Když byla posádková hudba přemístěna do Slaného, přešel tam s ní i Šesták. Veden snahou materiálně zajistit rodinu našel po skončení vojny a přestěhování do Prahy zaměstnání v hudebním oddělení Ústředního domu lidové tvořivosti, v letech 1954-1957 pak v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého a v Ústředním domě armády. Náplní jeho práce bylo metodicky pomáhat uměleckým souborům, amatérským skladatelům a upravovatelům lidových písní.

Od té doby žije jako hudební skladatel a muzikolog ve svobodném povolání, pouze dvakrát vstoupil na krátkou dobu do zaměstnaneckého poměru. V roce 1968 přijal na jeden rok místo ústředního dramaturga symfonické, komorní

a vokální hudby v Československém rozhlasu; jeho spolupráce s rozhlasem poté pokračovala externí formou. Pedagogickou profesí si vyzkoušel ve školním roce 1991-1992. Po veřejné přednášce v rámci rigorózního řízení, na níž prezentoval své celoživotní zkoumání odkazu citolibských skladatelů, mu děkan filozofické fakulty nabídl spolupráci; Šesták pak po dva semestry vedl v ústavu hudební vědy přednášky a semináře z hudební regionalistiky.

Po roce 1989 pokračoval v aktivitách v rámci nové Společnosti českých skladatelů; dále je členem Sdružení pro soudobou hudbu Přítomnost, Umělecké besedy a sdružení Pondělíci. V roce 1992 založil s několika přáteli Nadaci Karla Blažeje Kopřivy s cílem podporovat kulturní život v Citolibech a prosazovat v koncertním provozu díla tamních mistrů. V roce 2006 udělila Šestákovi Nadace Dagmar a Václava Havlových Vize 97 uznání za přínos filozofii vzdělávání; dále obdržel cenu Ministerstva kultury České republiky za celoživotní přínos české kultury v oblasti hudby (2008) a cenu OSA za celoživotní dílo (2013). V roce 2004 mu bylo uděleno čestné občanství města Louny, je rovněž čestným občanem Citolib.

Zásadním momentem pro Šestákovu muzikologickou práci bylo, když za studií narazil v slovníku B. J. Dlabáče Allgemeines historisches Künstler-Lexikon na heslo Koprziwa. „A tu ke svému velkému údivu čtu: Karl Koprziwa, einer der besten Schüler des verewigten Segerts und berühmter Organist. Er war im Jahre 1756 am 9ten Februar zu Czitolib geboren. (Karel Kopřiva, jeden z nejlepších žáků zvěčnělého Segerta a slavný varhaník. Narodil se 9. února roku 1756 v Citolibech.“)<sup>1</sup> Okamžitě si to spojil s bohatou a dosud neprozkoumanou sbírkou not v citolibském kúru a rozhodl se ji zpracovat.

Postupně se ukázalo, že nešlo jen o hudebniny přímo z kúru citolibského

kostela, ale že bylo nutné podniknout důkladné heuristické pátrání v mnoha archivech, muzeích, na farách a kúrech doma i v zahraničí, kam díla citolibských skladatelů v minulosti pronikla. Výsledkem Šestákovy badatelské práce je jednak soubor 4 CD s nahrávkami skladeb citolibských autorů *Musica antiqua Citolibensis (Praha : Supraphon, 2007)*, jednak rozsáhlá studie o citolibském hudebním životě, včetně charakteristiky vybraných skladeb zdejších autorů *Musica antiqua Citolibensis (2009)*. Vedle tří členů rodiny Kopřivů, Václava Jana a jeho synů Karla Blažeje a Jana Jáchyma, Šesták odkryl a uvedl ve známost i skladby dalších příslušníků citolibské skladatelské školy, zejména Jana Adama Galliny, Jana Nepomuka Venta, Jakuba Lokaje a Jana Janouška. Díky výsledkům Šestákovy muzikologického bádání se Citoliby staly pojmem nejen v rámci české hudby 18. stol., ale v celoevropském prostoru té doby. V práci Česká sborová tvorba II jsem citolibské prostředí charakterizoval takto: „*Obec Citoliby na Lounsku se zapsala do dějin české hudby mimořádně vyspělou úrovní hudebního života v 18. století. Citoliby, dnes městys s přibližně tisíci obyvateli, byly od 17. století centrem rozlehlého panství, které r. 1720 připadlo hraběcímu rodu Pachtů z Rájova. Pachtové patřili k umělecky založené šlechtě, která na svých pražských i venkovských sídlech pěstovala bohatý hudební život. Především za panování hraběte Arnošta Karla Pachtu (1718-1803) došlo přímo k explozi talentu místních hudebníků (...). V tehdejší době měla obec pouhých šedesát popisných čísel, a přesto se zde vytvořila tři hudební centra (zámek, škola a kostel sv. Jakuba), v nichž se provozovala hudba mimořádné úrovně.*“<sup>2</sup>

Rozsáhlá skladatelská tvorba Zdeňka Šestáka, čítající přes 170 opusů, zahrnuje s výjimkou děl scénických téměř všechny hudební obory. Je autorem rozměrných symfonických skladeb,

koncertů, 9 smyčcových kvartet a dalších komorních děl s preferencí dechových nástrojů. Obsáhlou vokální tvorbu zastupuje 10 písňových cyklů, tvorba sborová, kantátová a duchovní.

O charakteru Šestákovy tvorby se Karel Mlejnek<sup>3</sup> vyjádřil v tom smyslu, že inspiraci našel tvorbě klasiků 20. stol.; její těžiště spatřuje ve velkých orchestrálních a komorních skladbách, většinou s vážným filozofickým podtextem. Častou inspirací mu byly i pro instrumentální skladby básnické texty. Dále vyzdvihuje skladatelův důraz na pevný tvar hudebního díla, jeho skladby mívají promyšlenou stavební strukturu. Pravděpodobně nejlépe se o styl své hudby vyslovil sám skladatel: „*Jestliže bych měl charakterizovat svůj hudební jazyk, je to víceméně úsilí o jistou věcnost v rámci osobní slohové syntézy. V žádném případě se pak nechci vzdát pokud možno výrazné melodiky, nikoli však ve smyslu tradicionalistickém, postromantickém (...). Současně s tím usiluji o hledání novotvarů, ať již jde o novotvary harmonicko-polyfonní struktury, tak i ve smyslu formotvorném. Jsem příznivcem volné, obsahově často konfliktní atonality. Vidím v tomto způsobu práce ještě mnoho netušených a zvukově překvapivých možností. Ostatně hudba je vždy velké dobrodružství a hledání. Proto je mi cizí jakýkoli takzvaný správně se tváříci akademismus, to znamená nepohyb a pohodlnost v tvorbě, jež musí být vždy navíc bytostně živá a znepokojivá, i za cenu počátečního velkého rizika ze strany vnímatele. Svoji hudební tvorbu si neumím představit bez permanentní zápasivosti o víceméně pevný a koncísni tvar. V řadě skladeb jsem pak použil dodekafonní metodu. Tento způsob práce však chápu především jako citlivé obohacení celkového výraziva. V rámci hudebních obrazů neměl by se však stát samoučelný. Proto usiluji o jeho subtilní a posluchačovu vnímání*

1 Cit. dle HURNÍK, I. ed. *Pondělíci*. Praha : Karolinum, 2002, s. 50.

2 PECHÁČEK, S. Česká sborová tvorba II (baroko a klasicismus), s. 67.

3 In MARTÍNKOVÁ, A. (ed.) *Čeští skladatelé současnosti*. Praha : Panton, 1985. 325 s.



blízké, jakoby samozřejmé, uchopení, zvláště pokud jde o vokální tvorbu.“<sup>4</sup>

Sborové tvorbě se Šesták věnuje celoživotně. V 50. a 60. letech začínal úpravami lidových písní, od 70. let se pak skladby pro smíšené, ženské a dětské sbory staly vedle převažujících děl symfonických a komorních třetí zásadní složkou jeho díla. Na rané zkušenosti sborového zpěváka v citolibském chrámu navázal v roce 1969 založením Pěveckého sboru Osvětové besedy. Po čtyři roky pak dojížděl každý pátek do Citolib na zkoušky tělesa, které v brzké době dosáhlo počtu šedesáti členů. Sbor pravidelně vystupoval nejen v Citolibech, ale i okolí. Šestákovo rozhodnutí ukončit v roce 1973 spolupráci s tímto tělesem, což současně znamenalo jeho rozpuštění, bylo důsledkem několikaleté šikany a pronásledování jeho osoby i členů sboru ze strany bezpečnostních a stranických orgánů.

Šestákovu sborovou tvorbu lze rozdělit do několika skupin. Jedná se o úpravy lidových písní, dále pak série smíšených sborů na verše básníků 19. a 20. stol. a řady kantát na biblické texty pro smíšené sbory a capella. Další skupinu představují kantáty pro dívčí sbory s klavírem, tři velká vokálně-instrumentální díla – Čtyři dramatické fragmenty podle Manon Lescaut Vítězslava Nezvala, Fatum a Královna Dagmar. V našem článku se budeme věnovat tvorbě pro děti.

Na jejím počátku stojí cyklus písní s doprovodem klavíru *Co to zvoní, co to cinká* (1959. 1. *Májový deštík*, 2. *Květ*, 3. *Na rybníčku*, 4. *Automobil*, 5. *Zimní ukolébavka*, 6. *Křivatec*, 7. *Doktor pulec*, 8. *Kukla*, 9. *Děťátko*) na texty klasika dětské poezie Jana Čarka. Převažující jednohlasy (č. 1, 3, 6, 7, 8) jsou rozsahem i vedením melodie poměrně náročné, písně s trojhlasou sazbu (2, 5, 9) jsou naopak velmi jednoduché. Významnou roli svěřil

<sup>4</sup> Přepis z pořadu Českého rozhlasu Rondo, vysílaného v repríze 26. 2. 2017. Pořad připravil a uváděl Tomislav Volek. Přístupné na adrese <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3362511>. Cit. dne 24. 11. 2017.

autor klavírnímu doprovodu, který zásadním způsobem dotváří atmosféru písní. Většinou je nezávislý na melodické lince vokálu; harmonicky je bohatý, s různou mírou disonancí, která je pravidelně ostřejší u písní rychlých a veselých, a naopak jemnější u písní lyrických. Hlubší umělecký i pedagogický smysl objevil v těchto skladbičkách Bezdiček: „*Vychází z reflexe otázky, jakým způsobem lze dětskému posluchači a zejména interpretovi zprostředkovat moderní zvuk a kompoziční postupy. Jejich zastoupení v jednotlivých číslech skladatel přísně odvažuje a postupně, nenásilně přidává kamínek ke kamínku, až dětský sbor obsáhne širší komplex těchto postupů.*“<sup>5</sup> Cyklus získal r. 1958 druhou cenu na soutěži sborové tvorby v Jihlavě. Ed. Praha : SHV, 1961.

Podobnou charakteristiku lze vztáhnout i na cyklus jednohlasých písní s klavírem *Za sluníčkem s podtitulem Písně pro děti do školy* (1962. 1. *Už je ráno, bílý den*, 2. *Písnička pro maminku*, 3. *Do školy*, 4. *Let, naše holubičko bílá*) na texty Jiřího V. Svobody (1), Kristy Bendové (2), Františka Hrubína (3) a Františka Branislava (4). *Písnička pro maminku*<sup>6</sup> se díky opakovanému zařazení do učebnic hudební výchovy pro 1. stupeň základní školy stala Šestákovou nejznámější dětskou písní.

K tvorbě pro děti se autor vrátil po deseti letech, naplněných intelektuálně náročnými kompozicemi instrumentálními i vokálními. Do roku 1973 je datován vznik dvou cyklů. První z nich, *U studánky, s podtitulem Písničky pro malé školáčky a jejich zobáčky, zhudebňuje verše Oldřicha Syrovátky* (1. *Potůček*, 2. *Na slepou bábu*, 3. *Vláček*, 4. *Pohádka*, 5. *Houpačka*, 6. *Barvičky*, 7. *Ukolébavka pro panenku*, 8. *Kostky*, 9. *Mamince k svátku*, 10. *Modrý míček*). Jedná se vesměs o jednohlasé písně, tónovým rozsahem, říkadlově vedenou melodií,

<sup>5</sup> BEZDÍČEK, V. *Zdeněk Šesták. Zrození symfonika*, s. 39.

<sup>6</sup> Text: Letí, letí písnička, k mámě zaletí, poslyš, drahá maminko, pozdrav od děti...

jednoduchým pravidelným rytmem i přehlednou strofickou formou přiměřené dětem předškolního nebo mladšího školního věku. Významnou úlohu hraje opět klavírní doprovod. Zatímco pravá ruka důsledně podporuje vokální melodii, harmonie je maximálně vzdálená běžným akordickým postupům a kadencím. Vnáší do hudby disonance, zahuštěné akordy, tonálně je rozvolněná. Tento charakter klavírního partu vrcholí v rozsáhlých instrumentálních plochách, jež jsou zásadně netematické, tonálně nestabilní se spoustou chromatiky a disonancí. Ed. Praha : Editio Supraphon, 1976.

Druhý cyklus z téhož roku *Písničky o zvířátkách* (1973. 1. *Pejsek*, 2. *Kočka*, 3. *Ptáček*, 4. *Ježek*, 5. *Klokánek*, 6. *Jelen*, 7. *Zvířátka na bále*) na texty Karla Konráda (1, 2, 4, 5, 7) a Miroslava Floriana (3, 6) charakterizoval Bezdiček: „*V autorově přístupu k poezii pro děti cítíme stále totéž pedagogické uchopení i stejný předpoklad, že rané setkání s moderními vyjadřovacími prostředky může být pro dítě branou k hudební současnosti. Tento 'iniciační' plán ovládá (...) podobně jako v cyklu z 50. let klavírní doprovod, zatímco zpěvní intonace je charakteristická melodicky obohacenou říkadlovou dikcí.*“<sup>7</sup> Ed. Praha : Panton, 1977.

Poslední Šestákovu kompozici pro dětský sbor představuje pět písniček pro děti z mateřských škol *Poupátka, jež vznikla v letech 1977 a 1979* (1. *Kašička*, 2. *Koleda*, 3. *Vlaštovičky*, 4. *Hodiny*, 5. *Včelka*). Autory dětských veršů jsou Slávek Ostreží (č. 1, 4) a skladatelova manželka Marie Šestáková (č. 2, 3, 5). V písních určených tří- a čtyřletým dětem dosáhl skladatel maximálního zjednodušení výrazu. Písničky říkadlového typu se pohybují v rozsahu maximálně kvinty a jsou podpořeny jednoduchým doprovodem klavíru, který pouze v mezihrách naznačuje autorskou originalitu.

<sup>7</sup> BEZDÍČEK, V. *Zdeněk Šesták. Zrození symfonika*, s. 96-97.

Přestože Šestákovy dětské sbory vznikly již před padesáti či čtyřiceti lety, svou poetikou, zpěvností přiměřenou dětským interpretům a moderním jazykem klavírního doprovodu představují repertoár, který může oslovit i dnešní interprety a posluchače. Navíc je většina písní díky tiskovým vydáním dobře přístupná. Cykly, které vydány

nebyly, lze získat v archivu Českého rozhlasu.

#### Literatura:

BEZDÍČEK, V. Cesta ke svěbytnosti. Sborová tvorba Zdeňka Šestáka. *Hudební výchova* 13, 2005, č. 4, s. 58-60.

BEZDÍČEK, V. *Zdeněk Šesták. Zrození symfonika*. Disertační práce. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2003.

BEZDÍČEK, V. Zdeněk Šesták – Jubilejní ohlednutí. *Muzikologické fórum* 4, 2015, č. 1-2, s. 163-167.

KOLÁŘ, J. Co nového ve skladatelských dílnách. Zdeněk Šesták. *Cantus*, 1995, č. 4, s. 43-48.

MLEJNEK, K. Hudební svět Zdeňka Šestáka. *Hudební rozhledy* 28, 1975, s. 559-561.

Anna Skalická

## Význam ukolébavek u dětí v předškolním věku

### /Anotace/

Článek navazuje na bakalářskou práci, která se věnovala významu a působení ukolébavek u dětí v předškolním věku. Shrnuje její výzkum a poukazuje na důležitost zpěvu ukolébavek dětem v předškolním období.

### /Klíčová slova/

ukolébavka, dítě, učitel, zpěv, vztah.

### /Autorka/

Bc. Anna Skalická, studuje 1. ročník navazujícího magisterského studia, obor Předškolní pedagogika PedF UK.

Ráda bych přiblížila význam a důležitost ukolébavek v životě dítěte i osoby, která dítěti zpívá. Ukolébavky představují něžné pohlázení po duši, kterým lze předávat krásu hudby dětem v předškolním věku. Zprostředkovávají vztah mezi dítětem a pečujícím osobou, učitelkou/učitelem, která/který dítěti zpívá. Zušlechťují a rozvíjejí osobnost dítěte, vedou k uklidnění a uvolnění, jak po psychické, tak i fyzické stránce. Jsou dědictvím a pokladem každé kultury. Předávaly se a předávají ústní tradicí, která má historickou hodnotu jako uchování kulturního bohatství. Dítě se tak seznamuje s tradicí, zvyky a kulturou dané země. Skrze zpěv ukolébavek předáváme kulturní bohatství, ale i lásku, pochopení, uklidnění a zájem o dítě z generace na generaci. Ze zkušeností při uspávání dětí v mateřské škole jsem při zpěvu ukolébavek pocítovala, jak děti zpěv ukolébavek

uklidňuje, pozitivně je naladí, a jak po lásce a zpěvu touží. To mne přimělo se hlouběji zabývat ukolébavkami.

S ukolébavkami se setkáváme již od prenatálního období, kdy dítě v lůně matky cítí tlukot jejího srdce, vnímá její hlas a zpěv, její pocity. Prenatální zkušenost dítěte s určitými zvuky se promítá do jeho života po narození. Jako příklad bychom uvedli preferenci hlasu určité osoby, písně, skladby, úryvku, který matka dítěti v posledních třech měsících prenatálního života četla nebo zpívala. Prenatální hudební podněty mají velký význam pro vztah k hudbě a rozvoj emocionality dítěte v dalších etapách života (Franěk, 2005).

Pokud bychom se zamysleli nad historickým obdobím vzniku ukolébavek, již ve starověku lze nalézt píseň, kterou můžeme považovat za nejstarší dochovanou ukolébavku. Jedná se o sumerskou píseň *Usa šanu usa šanu neboli Ukolébavka pro syna*

*sumerského krále Šulgi. Sumerskou říši datujeme přibližně v období přelomu 4. a 3. tisíciletí př. n. l. až 2. tisíciletí př. n. l. Ukolébavku složila manželka krále Šulgi, vládnice třetí dynastie Ur, v době, když jeden z jejich synů onemocněl (Adams, 2010). V ukolébavce královna zpívá, že její syn vyroste jako strom, že bude zdravý. Ke konci písně mu přeje, aby mohl mít rodinu, jídlo, štěstí a dobrou vůli bohů. Sumerská ukolébavka evokuje ke spánku a slibu světlé budoucnosti pro dítě, v čemž vidíme podobnost s vývojem ukolébavek až po současnost. Matky každé rasy, národa zpívaly ukolébavky, které samy vytvářely tak, aby odpovídaly na potřeby jejich dítěte.*

Ráda bych zmínila několik argumentů, proč je zpěv matky, pečující osoby, učitele/učitelky tak cenným vkladem do jeho osobnostního rozvoje a budoucnosti. Dítě si přináší zkušenosti sluchového vnímání již z prenatálního období, proto dokáže diferencovat různé zvukové podněty postnatálně. Sedlák (1974) hovoří o tom, že od narození jsou hudební projevy spojeny s ostatními funkcemi psychiky. Nedostatek matčina kontaktu tak způsobuje nedostatky v citovém životě dítěte a brání ve vzniku pěveckého projevu (nápodobou). Jurkovič (2012) uvádí, že každodenním hudebním projevem po narození dítěte by měla být ukolébavka, která představuje tradiční hudební formu pěstovanou a uplatňovanou snad všemi národy na světě. Existují ukolébavky zaměřené především na uměleckou tvorbu, se kterými se setkáváme např. při návštěvě kulturních akcí. Blízké jsou nám však lidové ukolébavky, které s sebou přinášejí krásu a bohatství naší lidové kultury. I když dítě textu nerozumí, vnímá matčin hlas a výraz. Podstatná je i barva matčina hlasu, která dítě ujišťuje, že se není čeho bát, že ho miluje, že je s ním teď a tady, že je vše v pořádku.

V předškolním období probíhá psychofyziologický vývoj dětí, což představuje jednu z nejdůležitějších etap hudebního vývoje. Je tedy podstatné,

aby dítě vyrůstalo v podnětném prostředí. Zpěv matky je též témbrově příbuzný s hlasem dítěte. Vytváří se emociální situace, ovzduší naplněné láskou, což slouží k motivaci k pěveckým projevům dítěte. Zajímavostí je, že hudební vnímání a myšlení je spojeno s limbickým systémem, který ovlivňuje naše emoce a naše chování. Zpěvem ukolébavek se navozuje harmonická atmosféra, pocit bezpečí a dítě se tak rozvíjí po stránce fyzické, duševní i hudební. Ukolébavka je charakteristická svou jednoduchou, uklidňující melodií, jejím pomalým rytmem, který většinou doprovází kolébavý či jiný pohyb. Gerlichová (2017) uvádí, že rytmus houpaní naše tělo uklidňuje, harmonizuje, neboť je nám velmi blízký. Pochází z doby, kdy jsme ještě byli v mateřském lůně. Dále popisuje, že mozkové vlny se tímto pohybem ladí do hladiny alfa, což indikuje zklidněný stav. Ten je spojen s větší produkcí endorfinů, tzv. hormonů štěstí. Hovoří o tom, že ukolébavky působí relaxačně nejen na děti, ale i na dospělé, pro něž je taktéž doporučuje.

Sedlák a Váňová (2013) popisují kritické neboli senzitivní období, které probíhá v nejranějším období života dítěte a je zcela zásadní fází jeho osobnostního vývoje. V této době jeho organismus je mnohem citlivější na specifické vnější podněty. Objevuje se zde schopnost dítěte vytvořit si vazbu na jednu osobu, což představuje základ jeho sociálních vztahů. Tato citlivost je dána stabilními mechanismy nervového systému, jež doprovázejí různé reakce. Jedná se o období mezi druhým až sedmým měsícem života dítěte, kdy je plasticita mozku zvláště výrazná. V tomto období dochází k ranému, rychle probíhajícímu učení, kdy jsou do osobnosti dítěte vtisknuty různé vnější podněty, jako je i vzor dospělého, a především jeho citová vazba na matku. To vše ovlivňuje jeho život a umožňuje mu vypořádání se s různými životními situacemi, které ho čekají. Pro tuto fázi života se právě používá název imprinting stádium, tedy vpečetovací

období či attachment neboli sociální připoutání. Jedná se o náhlé vytvoření ireverzibilního, nezvratitelného pouta k jediné osobě, kterou je nejčastěji matka. Pokud dojde k jeho narušení nedostatkem podnětů, jak smyslových, tak sociálních, projeví se to nepříznivě v celém dalším vývoji dítěte (Sedlák a Váňová, 2013). Je tedy důležité, aby se matka dítěti věnovala, zpívala mu, vytvářela podnětné prostředí. Představuje pro něj artikulační vzor, který slouží k rozvoji hudebnosti dítěte a učení se mateřského jazyka. Kojenec mezi 2. a 5. měsícem reaguje dříve na mluvní hlas a zpěv matky než na zvuky hudebních nástrojů, což slouží k uklidnění plačícího dítěte. Dítě se učí nápodobou. Mocný vliv na dítě má dobré rodinné prostředí, dítě imituje chování dospělých, jejich řeč, zpěv, hru na hudební nástroje i jiné umělecké i mimoumělecké projevy (Kodejška, 2002).

Význam a funkce ukolébavek v předškolním věku se prolíná ve společném faktoru, v osobě učitelky/učitele v mateřské škole. Její/jeho osobnost ovlivňuje a motivuje děti do další činnosti, proto plní funkci motivační, výchovnou, kooperativní a socializační. Význam učitelčina/učitelova zpěvu spočívá v připomenutí dětem vlastní matku/otce, tedy osoby, ke které mají silný emocionální vztah. Proto zprostředkovává zpěv ukolébavek v uvedeném případě emocionální a sociální funkci.

Ukolébavka působí pozitivně nejen na dítě, ale i na osobu, která mu zpívá. Významnou funkcí ukolébavek je totiž komunikace. Jejich prostřednictvím vyjadřujeme naše pocity a myšlenky. Utváří se vzájemný vztah mezi dítětem a zpívající osobou, což vede ke sblížení, vztahu ke kultuře i k našemu národu. Osoba, která dítěti zpívá, se i může navrátit do svého dětství, kdy slýchala ukolébavky či je sama jako sourozenec zpívala, a touží tento poklad předávat dál. Zpěv ukolébavek rozvíjí i osobu, která dítěte zpívá, v oblasti hudebnosti. Zpěv představuje pocit sounáležitosti, přirozenou součást našeho lidského chování.

Ukolébavky se odrážejí i v rolové hře dítěte, kdy dítě doma či v mateřské škole napodobuje roli matky a panence či jiné hračky zpívá na dobrou noc ukolébavku. Zpěv ukolébavek v mateřské škole napomáhá zachování poznání tohoto žánru, kdy věříme, že ústní tradicí se bude zachovávat i nadále (Hudáková a Savková, 2015). To uvádějí i respondentky, kdy zájem a utkvění ukolébavek v paměti dětí lze prohlubovat a směřovat. Poté i samotné děti, kterým jsou zpívány ukolébavky v domácím prostředí či v mateřské škole, budou zpívat i v budoucnosti dětem v roli sourozenců, rodičů, učitelů či prarodičů.

Ráda bych přiblížila výzkum mé bakalářské práce. Stanovila jsem si cíle a k nim vztahující se hypotézy, které jsem ověřovala prostřednictvím výzkumných metod rozhovoru a dotazníku. Zjišťovala jsem názor respondentů na význam působení ukolébavky, zda respondenti zpívají ukolébavky dětem před spaním a jaké jiné způsoby uspávání pro děti volí. Též jsem zjišťovala návaznost z generace na generaci ohledně předávání zkušenosti se zpěvem ukolébavek, zda respondentům rodiče zpívali ukolébavky před spaním. Mým cílem bylo dále zjistit, zda respondenti považují dotek, pohlázení za důležitou součást vztahu mezi dítětem a pečující osobou (učitelem). Velice významným cílem bylo i zjištění názoru respondentů, zda by se v každé mateřské škole, předškolním zařízení či v zařízení pro děti raného věku měly zpívat ukolébavky.

Uvědomuji si, že výzkum prostřednictvím rozhovorů s matkami dětí v předškolním věku, 5 učitelkami mateřských škol a 6 pečujícími osobami o děti raného věku i dotazníkového šetření, kterého se zúčastnilo 70 učitelů mateřských škol, není dostatečným vzorkem pro vyvození obecných závěrů. Přestože mé výzkumné šetření bylo realizováno pouze v tomto rozsahu, bylo pro mne velice přínosné a mohla jsem tak o zpěvu ukolébavek v rodinách, v mateřských školách a zařízeních pro děti raného věku něco zjistit.

Matky, učitelky mateřských škol a pečující osoby o děti raného věku v kvalitativním výzkumu se zcela shodly na tom, že ukolébavka má jednoznačně pozitivní, uklidňující účinky na dítě. Uvádějí, že ukolébavka působí pozitivně nejen na dítě, ale i na osobu, která mu zpívá. Též zmínily, že jsou důležité pro utváření vztahu mezi dítětem a pečující osobou, učitelem. Jejich význam spočívá i v utváření vztahu k hudbě, rozvoji hudebnosti dítěte, a především i k předávání našeho kulturního bohatství dětem. To potvrdila i nadpoloviční většina respondentek z dotazníkového šetření, které považují ukolébavky za významné činitele v uklidnění dětí, navození pocitu bezpečí, příjemné atmosféry, utváření vzájemného vztahu mezi dítětem a učitelem, vztahu k hudbě, rozvoji řeči a hudebnosti dítěte a též k předávání kulturního bohatství.

Rodiče a pečující osoby o děti raného věku dětem zpívají před spaním ukolébavky. To se potvrdilo v kvalitativním výzkumu. Předpokládala jsem, že učitelky mateřských škol dětem před spaním nezpívají, avšak z výzkumu vyplývá, že i učitelky mateřských škol dětem zpívají před spaním ukolébavky. Jedná se o nadpoloviční většinu respondentek z dotazníkového šetření a menší polovinu respondentek z rozhovorů. Pozitivní zprávou je, že respondentky především z rozhovorů, ale i některé z dotazníkového šetření projevily zájem, že by ukolébavky mohly dětem začít zpívat. Což směřovalo k naplnění mého cíle, aby byl prohlouben význam zpěvu ukolébavek u dětí v předškolním věku, a respondenti byli přivedeni k zamyšlení se nad touto tematikou. Respondentky z kvalitativního i kvantitativního výzkumu volí více způsobů uspávání, především se jedná o četbu pohádky, zpěv ukolébavek a písní, dále vyprávění pohádek, přehrávání písní a relaxační hudby z audio záznamu apod. Předpokládala jsem návaznost předávání zpěvu ukolébavek z generace na generaci, což se potvrdilo částečně. U většiny respondentek zpívali jejich

rodiče před spaním ukolébavky a respondentky rovněž dětem zpívají. Též bylo zjištěno, že všechny respondentky z kvalitativního výzkumu považují dotek, pohlázení za významnou součást vztahu mezi dítětem a pečující osobou a přikládají mu důležitost v rozvoji dětské osobnosti.

Matky, učitelky mateřských škol a pečující osoby o děti raného věku se zcela shodly na tom, že je velice důležité dětem zpívat ukolébavky, popř. i jiné písně před spaním, jak mateřské škole, tak i v jiném předškolním zařízení a zařízení pro děti raného věku. To potvrdila i nadpoloviční většina respondentek z dotazníkového šetření. Zmínily, že prostřednictvím ukolébavek se děti uklidní, vytváří se příjemná atmosféra, navozuje se pocit bezpečí pro dítě, utváří se vzájemný vztah mezi dítětem a pečující osobou, učitelem. Zároveň se dítě rozvíjí v oblasti hudebnosti, rozvíjí se jeho řeč a utváří si vztah k hudbě. Významným přínosem ukolébavek je rovněž předávání kulturního bohatství dětem, na což respondentky taktéž kladly důraz.

Ve svém výzkumu jsem zjistila, že význam ukolébavek spočívá v utváření vztahu mezi dítětem a pečující osobou, mezi dítětem a učitelem, že ukolébavky přinášejí zklidnění, navození příjemné atmosféry, pocit bezpečí a lásky a relaxaci, jak pro děti, tak i pro osoby, které dětem zpívají. Též se děti rozvíjejí v oblasti hudebnosti, rozvíjí se jejich řeč a utváří se vztah k hudbě. Ukolébavky zároveň představují dědictví a poklad každé kultury, který můžeme prostřednictvím zpěvu ukolébavek dětem předávat. To vše potvrzuje teoretická východiska, ze kterých jsem vycházela ve své bakalářské práci a která se naplnila v mém výzkumném šetření. Pozitivním přínosem mého výzkumu je, že mnoho respondentek uvedlo, že do své práce s dětmi, jejich uspávání, zahrnou zpěv ukolébavek. Je důležité, aby každá osoba, jak matka, učitel či jiná pečující osoba o děti se cítila s dětmi dobře. Je na každém, jaké způsoby uspávání pro děti zvolí, ale je



důležité, aby „sebe, své srdce“ vložil do práce s dětmi. Má bakalářská práce slouží k zamýšlení a povzbuzení, že je zde způsob, jakým můžeme děti rozvíjet, jakým zprostředkováváme dětem lásku, pocit bezpečí, vzájemný vztah, který je tak důležitý mezi dítětem a pečující osobou, učitelem.

V rámci své bakalářské práce jsem realizovala i odbornou analýzu vybraných světových ukolébavek, které jsem podrobila formálnímu, genetickému a sémantickému rozboru z jednotlivých regionálních území. Přepsala jsem je do notové podoby a převzala jsem pouze melodii s textem původního jazyka dané země. Harmonizace je má vlastní, byla tvořena tak, aby byla použitelná, jak při hře na klávesový nástroj, tak při hře na kytaru. Melodii jsem většinou transponovala do jiné tóniny, aby odpovídala běžnému rozsahu hlasu a zároveň byla dobře hratelná na kytaru. Ukolébavky jsem přeložila vlastním volným překladem. Odborná analýza vybraných světových ukolébavek směřuje k mému umělecko-přezentačnímu cíli. Jehož prostřednictvím jsem chtěla zprostředkovat učitelům mateřských škol, rodičům, pečujícím osobám o děti raného věku a široké veřejnosti prostřednictvím bakalářské

práce sborník vybraných světových i českých ukolébavek. Součástí bakalářské práce je i zvuková příloha, která obsahuje vybrané světové analyzované ukolébavky, vybrané české a moravské ukolébavky, tři ukolébavky známých evropských skladatelů a vlastní ukolébavku, kterou jsem složila. Součástí zvukové přílohy jsou zahrnuty i čtyři ukolébavky se svolením autora, mého otce Petra Chaloupského, současného skladatele duchovní hudby, dále mnou složená skladba relaxační hudby. Sborník a zvuková příloha, jsou dostupné pro širokou veřejnost na webové stránce <http://chaloupsky.op.cz/anna.htm> mého otce Petra Chaloupského.

Ukolébavky nás provázejí po celý život, již v prenatálním životě se s nimi setkáváme až do našeho stáří, kdy jako prarodiče můžeme svým dětem zpívat ukolébavky. Je pro nás výzvou, abychom i v mateřské škole dětem zpívali ukolébavky před spaním, popřípadě je i zahrnuli do vzdělávacího programu, jako seznámení se s pokladem naší lidové kultury a tradice. Ukolébavky, lidové písně mají svou vzácnou hodnotu a historii, liší se jazykem, melodií apod. Dítě tak rozšiřuje obzory svého poznání a rozvíjí se celá jeho osobnost.

### Seznam použité literatury

- FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0965-7.
- GERLICHOVÁ, Markéta. *Hudba léčí: muzikoterapie pro každého*. Praha: [Markéta Gerlichová], 2017. ISBN 978-80-270-2843-6.
- HUDÁKOVÁ, Jana a Veronika SAVKOVÁ. *Uspávanka – folklórný žánr (až do školy)*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2015. ISBN 978-80-555-1463-5.
- JURKOVIČ, Pavel. *Od výkřiku k písničce*. Praha: Portál, 2012. ISBN 978-80-7367-750-3.
- KODEJŠKA, Miloš. *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2002. ISBN 80-7290-080-3.
- SEDLÁK, František. *Hudební vývoj dítěte: analytická studie*. Praha: Supraphon, 1974. Comenium musicum, sv. 12.
- SEDLÁK, František a Hana VÁŇOVÁ. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.
- SKALICKÁ, Anna. *Význam ukolébavek u dětí v předškolním věku* [online]. 2019 [cit. 2020-02-03]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/201041>. Vedoucí práce Miloš Kodejška.
- ADAMS, Gillian. *All kinds of writing: The First Children's Literature? The Case for Sumer* [online]. 2010 [cit. 2019-02-14]. Dostupné z: [http://www.syriacstudies.com/AFSS/Syriac\\_Articles\\_in\\_English/Entries/2010/6/13\\_The\\_First\\_Childrens\\_Literature\\_The\\_Case\\_for\\_Sumer\\_Gillian\\_Adams.html](http://www.syriacstudies.com/AFSS/Syriac_Articles_in_English/Entries/2010/6/13_The_First_Childrens_Literature_The_Case_for_Sumer_Gillian_Adams.html)

Libuše Tichá

# K aktuálním otázkám klavírního vyučování – 1. část

## /Anotace/

Autorka se zamýšlí nad otázkami klavírního vyučování. Při hře je u žáků nutné rozvíjet především porozumění hudbě, uvolněnost, tvořivost a chuť vyjadřovat se klavírní interpretací. Umělecká i technická problematika by měla být řešena na co nejvyšší možné úrovni už od samotných počátků vyučovacího procesu.

## /Klíčová slova/

klavírní vyučování, interpretace, hudební představa, hudební struktura.

## /Autor/

doc. Libuše Tichá, CSc. vyučuje hru na klavír na Katedře Hudební výchovy pedagogické fakulty UK, současně také mladé talenty na Gymnáziu a hudební škole hl. m. Prahy. Je autorkou monografie *Slyšet a myslet u klavíru*.

Mnohaleté zkušenosti klavírního pedagoga mě vedou k úvaze o otázce, které z aspektů klavírní hry jsou pro výuku mladých pianistů určující a které z těchto aspektů jsou nejvíce podceňovány a přehlíženy. V posledních letech mé pedagogické praxe pozoruji, že úroveň klavírní hry mladých pianistů výrazně stoupá. Zřetelný posun k vyšší úrovni spatřuji především v oblasti práce s výrazovými prostředky. Větší pozornost klavírních pedagogů je věnována už od prvopočátků hry tvorbě tónu, bohaté barevné škále a celkové kultivovanosti zvukového projevu. Žáci už v počátku vyučování disponují širokou paletou výrazových prostředků. Technická složka hry není vůbec opomíjena, slouží však i v případě nejmladších pianistů jako prostředek k vyjadřování, k interpretaci uměleckého díla. Děti jsou vedeny k porozumění dílu a k bohatému hudebnímu projevu.

Za jeden z nejpodstatnějších předpokladů pro svobodnou klavírní hru, umožňující přesvědčivou interpretaci, považuji přiměřenou volnost paží. Pianista s největší pravděpodobností nehraje dobře, necítí-li se u hraní přirozeně a pohodlně. Paže by mu měly v realizaci představ sloužit, nikoliv překážet, a v těle by měl cítit pružný tonus. K tomuto způsobu hry vedeme žáky už od samotného počátku.

Daniil Trifonov k tomu říká: „Vy cítíte, jako by nebyla žádná fyzická vzdálenost mezi vašimi prsty a vašim srdcem, trochu, jako by prsty vycházely

přímo z vašeho srdce.“<sup>1</sup> To, co je obtížné žákům předat, je pocit pevných, aktivních konečků prstů při současně uvolněnosti celých paží, ramen i trupu.<sup>2</sup> Dětem tuto dovednost můžeme názorně přiblížit konkrétním příkladem představy prádla, visícího připnutými kolíčky a vlajícího ve větru, naprosto nezbytné však je tuto dovednost u žáků neustále posilovat a rozvíjet. Ovládnutí této dovednosti přináší veliký kvalitativní posun k vyšší úrovni všech složek klavírní hry. Nejvíce se projeví v sytosti a barvě klavírního tónu. Široké spektrum alikvotních tónů se rozezná především při hře zcela uvolněnými pažemi. Tóny netvoříme jen prsty, ale celou paží a celým trupem, prsty jsou jen posledním nejcitlivějším článkem, který se na úhzu kláves podílí.<sup>3</sup> Rozhodující je v tomto procesu váha a součinnost paže, užití větší či menší tíhy. Téměř

1 TRIFONOV, D.: *Living the Classical Life* [online], [cit. 11.10.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7e-83KunPAM>

2 K řečenému viz: NEJGAUZ, Genrich. *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 69: „A tak je heslo: hrát soustředěně, pružně, silně s opřením a přesně – správným heslem. Při takové práci se musí dodržovat následující pravidla: sledovat, aby celá ruka od zápěstí až k ramennímu kloubu byla naprosto uvolněná, aby nikde netuhla, aby nebyla sevřená, netvrdlá, neztrácela svou potenciální (!) hbitost při dodržování úplného klidu a používání jen těch pohybů, které jsou nezbytně nutné; plně uskutečňovat princip ekonomie – jeden z nejdůležitějších principů v každé práci, hlavně však v práci psychofyzické.“

3 K řečenému viz FLEISHER, L.: *Master class, Prague music performance 1.11. 2013*.





vždy hrajeme do dna kláves, podle potřeby větší, či menší tíhou.<sup>4</sup>

Veškeré dění při procesu interpretace a stejně tak kvalitu vytvářeného klavírního tónu ovlivňují složité komplexy procesů v interpretově mozku, které nemůžeme v jejich bohatosti a složitosti jednoduše uchopit a pojmenovat. Pojmenovat můžeme pouze základní směry a rysy těchto procesů. Celý složitý komplex mozkových činností je řízen a funguje na základě zvukové hudební představy interpreta. Čím bohatší je interpretova představa, tím bohatší nuance prostředků k její realizaci může interpret ve svých možnostech nalézt. Tvorbu tónu je třeba odvozovat ze sluchové představy. Bez jasné představy, jejíž úroveň můžeme u mladých pianistů neustále zvyšovat, nebudou chápat, co po nich pedagog žádá, když jim radí „hrej měkčeji, plněji, citlivěji“. Sluchová představa je tím výchozím, od čeho se další konání odvíjí. Už u začátečníků může pedagog vytvářet smysl pro nejbohatší zvukové nuance jednoduše tím, že jim tyto bohaté zvukové nuance názorně předvede. Nabídne žákům široké spektrum zvukových možností a ti pak spolu s učitelem hledají a nalézají nejvhodnější způsoby hry pro konkrétní zvukové a výrazové charaktery. Už první tón by měl něco vyjadřovat. V procesu hledání způsobů tvoření tónů však žákům velmi pomohou i další rady, které je navedou na vhodnou fyzickou realizaci procesu tvoření tónu. O pevných špičkách prstů a volných pažích jsme už hovořili výše, jinou vhodnou radou pro žáky je zaměření pozornosti na dýchání. Volně,

4 K řečenému viz: NEJGAUZ, Genrich.: *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 65: „Při tvoření tónu na klavíru energie ruky (prstu, předloktí, celé paže atd.) přechází v energii zvuku. Energie úhozu, kterou převezme klávesa, je určena silou, „F“, působení naší ruky a výškou, „h“ zvednutím ruky před spuštěním na klávesu. Závisle na jednotkách, „F“ a „h“ má ruka v okamžiku úhozu různou rychlost. Právě tato veličina, „v“ a hmota, „m“ těla při úderu (prstu, předloktí, celé paže atd.) určuje energii, kterou dostává klávesa.“

přirozené dýchání je další podmínkou nutnou pro svobodné tvoření klavírního tónu. Dýchá-li pianista volně, mohou volně dýchat také hudební fráze, které vytváří. Pro klenutí přirozených hudebních frází je vhodné navodit u žáků pocit, že hudbu nehrají pouze prsty, ale hudba plyne z nitra těla. Už tvorbu jediného tónu je vhodné představovat si z nitra, odtud pak prostřednictvím volných a elastických paží proudí energie skrze konečky prstů a klávesy až ke klavíru a struně. Žákům velmi pomáhá představa paží, široce posazených na klaviatuře. Lokty žákům často zůstávají těsně přitisknuty k tělu a brání tak volnému zapojení svalstva celého těla do procesu tvoření tónu. V případě těsného přiléhání loktů k tělu jsou při hře aktivizovány především svaly prstů, dlaně a předloktí, tvořené skupinami drobnějších svalů, zatímco mohutnější svalové skupiny nadloktí, ramen a zad zůstávají nezapojeny. V případě hry s užitím širšího okruhu svalových skupin je výsledný zvuk přirozeně plnější, sytější a nosnější s bohatším spektrem alikvotních tónů.

Při hře frází je vhodné vést žáky k vnímání jejich plynutí, při němž se střídají plochy růstu, přibývání energie, nádechu, s plochami odcházení, odplývání, ubývání energie a výdechu. Jakmile si toto mladý pianista uvědomí a osvojí, začne jeho hra přirozeně dýchat a plynout. Zatímco stálou snahou být při hře aktivní, vyprávět, interpretovat, se hra může stát „upracovanou“, uplatněním principu napětí – povolení, nádech – výdech dostane hra přirozený rytmus a životnost. Někdy říkám žákům: nesnaž se tolik, nech hudbu plynout! – Paradoxně bude výsledek přirozenější a krásnější, než když se bude snažit příliš. Pro vytvoření lepší představy přirozeného dýchání může žákům pomoci zpěv. Žáci při zpěvu vycházejí z dýchání, a to jim pomůže vytvořit představu přirozených frází, nezávislou na technických obtížích a problémech klavírní hry. Hra na klavír může být problematická také proto, že komplikovanost přenosu představy přes

složitou klavírní mechaniku může právě bezprostřednost projevu znesnadňovat. Mladým pianistům může v tomto velmi pomoci představa hry na housle či jiný smyčcový nástroj. Zvuk je na smyčcových nástrojích tvořen prostřednictvím méně komplikovaného mechanismu, tedy bezprostřednějším způsobem. Pokud si klavírista vyzkouší pohyb pravé ruky, vedoucí smyčec pružným pohybem zápěstí jako by vedl smyky po strunách houslí, může mu to velmi pomoci v utváření představy přirozeného střídání napětí a povolení a dýchání hudebních frází. V technickém zvládnutí melodických frází žákům také pomáhá, představí-li si melodii jako jedolitou plochu. Celou tuto plochu pak hrají s pocitem těžkých paží, vrůstajících do kláves, a to i v případě, že je tato melodická linie členěna artikulací, pomlčkami, odtahy, či nádechy. Přes tato odsazení se pianista přenesení stále trvajícím pocitem těžkých paží, pocit tíhy při hře pomlky pouze přenesení na následující klávesu. Melodie tím získá celistvost a jedolitost i v případě bohatého artikulačního členění.

Samostatným problémem je hra legata, která je pro rychlé doznívání tónu na klavíru obtížnější a méně přirozená, než například na smyčcových či dechových nástrojích.<sup>5</sup> Pro hladké propojení legata je dobré vést eliptický pohyb zápěstí, který pianistovi pomůže propojit jednotlivé pohyby prstů a tím také propojit jednotlivé tóny do jedolitého celku. V tomto procesu jsou velmi nápomocny pohupovací pohyby od palce k malíku a zpět bez výrazné

5 Viz BARENBOIM, Daniel a SAID, Edward W.: *Parallels and Paradoxes*. New York: A Division of Random House. Inc., s. 31: „Umění vytvářet hudbu prostřednictvím zvuku je pro mne uměním iluze. Na klavíru můžete vytvářet iluzi narůstání zvuku jediného tónu, přestože toho klavír není fyzikálně schopen. Vy se tomu však můžete vzepřít. Tvoříte iluzi prostřednictvím frázování, užitím pedálu, mnoha dalšími způsoby. Vytváříte iluzi růstu tónu, přičemž tento růst neexistuje, a můžete také vytvářet iluzi zpomalování procesu poklesu síly zvuku... Umění iluze a umění vzdorovat fyzikálním zákonům je tím prvním, co mne zasáhne při interpretačním výkonu.“

aktivity jednotlivých prstů.<sup>6</sup> Výraznou roli v tomto pohybu hraje především zápěstní kloub, jehož pohyblivost je pro pianisty extrémně významná a určující. Bez volného a pohyblivého zápěstí není hladké legato vůbec proveditelné. Krásně tuto skutečnost popsal F. Chopin, který přirovnal roli zápěstí pro klavíristy roli dechu pro zpěváky.<sup>7</sup> Samozřejmostí při hře legata je fakt, že pianista musí aktivně poslouchat dlouhé doznívající tóny až do konce jejich trvání; je třeba udržet kontinuitu sluchu mezi jednotlivými tóny. V případě, že pianista poslouchá tón aktivně pouze v okamžiku jeho tvoření a následující znění tónu z aktivní pozornosti vypustí, samotný znějící tón tímto už nijak neovlivní a nepoškodí. Co však významně ovlivní, je navázání tónu následujícího. V případě aktivního poslechu dlouhého tónu až do konce napomáhá pianistovi představa vedení melodické linie jako jedolitého, soudržného celku, jako jedolité plochy. V případě, že interpret po vytvoření tónu aktivní pozornosti opustí, jeho představivost je při tvorbě následujícího tónu nucena nově hledat vhodnou intenzitu zvuku pro jeho vytvoření tak, aby návaznost na tón předchozí působila co nejvyrovnaněji. Místo jedné úrovně intenzity zvuku v případě nepřetržitého aktivního slyšení hledá pianista vždy znovu co nejlépe navazující sílu a barvu zvuku k tónům předchozím. Celý proces tvoření vyrovnané a hladké melodie je tím mnohonásobně zkomplikován a výsledek nemůže být nikdy tak přesvědčivý, jako v případě aktivního sluchového vnímání celistvé linie.

Při úhozu kláves je vhodné si představovat, že pohyb směřuje vzhůru oblým, pružným pohybem. Zvláště ve forte je tato oblast nesmírně důležitá, napomáhá tvorbě plného, obsažného tónu. Při prudkém a přímém pohybu se z klavíru ozve spíše ostrý a úzký tón, který můžeme v určitých specifických případech, jako jsou robustní

6 Viz FLEISHER, L.: *Master class, Prague music performance 1.11. 2013*.

7 Viz BÖHMOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha: Supraphon, 1973. s. 95.

plochy ve skladbách Bartókových či Prokofjevových, užít. Veliká většina skladeb od baroka přes klasicismus a romantismus až po 20. století však vyžaduje úhoz pružný, kulatý, široký, plný alikvotů. Leon Fleiher k tomu říká: „Usilujme o vytváření bohatých zvukových rejstříků, obsažné forte, zhoupnuté do dna klávesy, citlivé piano, jdoucí vzhůru ke hvězdám.“<sup>8</sup>

Obsah a výraz skladby je vždy tím určujícím hlediskem, od kterého odvíjíme výběr prostředků, jež pro interpretaci zvolíme. Žákům můžeme pomoci představou, že hudbou vyprávějí konkrétní příběh. Někdy je skladba psána jako dialog dvou nebo více osob. Jejich výrazné odlišení pak napomáhá plasticitému a přesvědčivému ztvárnění hudby. Klíčové je umění stále se aktivně poslouchat. U studentů často vidíme, jak vyjadřují usilovně prožívání hudby výrazným přikloněním těla ke klaviatuře a mnoha zbytečnými pohyby. Pianista je ale tímto usilováním natolik zaměstnán a zároveň uspokojen, že na samotné poslouchání mu už nezbude ani motivace, ani prostor, a jeho sluchová kontrola je jen málo aktivní. Proto je dobré při hře se od zbytečných pohybů odpoutat, sedět rovně a otevřít se zvuku a hudbě. Klíčové je naučit žáky poslouchat svou hru aktivně a kriticky. Naučit je rozumět slyšené zvukové struktuře a na základě tohoto porozumění tuto strukturu smysluplně modelovat. Častou chybou je, že učitel žákovi řekne: tady přidej, jinde uber, v tomhle místě počkej. Místo toho by jej měl nasměrovat k porozumění hudbě otázkami jako: která vrstva hudební struktury vyžaduje nejvýraznější zvuk, která bude hrát spíše podpůrnou roli, ke kterému bodu povedeme gradaci a kde nalezneme vrchol fráze, plochy a celé skladby? Těmito otázkami směřujeme žáka k aktivnímu přemýšlení o studovaných skladbách a dialogem na tato témata jej aktivně vtáhneme do dobrodružství poznávání hudby a jejích zákonitostí.

8 FLEISHER, L.: *Master class, Prague music performance 1. 11. 2013*.

Při podrobném pohledu na notový zápis je nutné si uvědomit, že ten je vždy pouze rámcovým zachycením skladatelovy vize,<sup>9</sup> zatímco detailní volba prostředků pro realizaci závisí jen na interpretovi, jeho představě, názoru, technických dovednostech, osobnosti, citlivosti, intuici, zkušenostech, znalostech, momentálním rozpoložením, akustice atd. Pianista zaujímá při interpretaci podobnou úlohu jako dirigent, avšak s tím rozdílem, že současně s rolí dirigenta hraje i roli všech hráčů orchestru.<sup>10</sup> Jsou na něj tedy kladeny jiné nároky než na hráče většiny ostatních nástrojů. Jak se s tímto úkolem vypořádat u malých pianistů? Jedním ze specifíků klavírní hry je, že klavírista, na rozdíl od většiny ostatních hudebníků, velmi často vede dvě i více relativně samostatných pásem. V tomto případě nemůže vyváženě věnovat stejnou pozornost oběma (všem) paralelně probíhajícím pásmům. Je třeba zvolit hlas vůdčí, tomu věnovat maximum sluchové pozornosti a druhý hlas k němu připojit, poslouchat jej v souvislosti s hlasem prvním. Ještě důležitější je toto rozlišení při hře polyrytmie. Známé případy, kdy pedagog řešil realizaci simultánního průběhu dvou rytmických pásem v poměru 3:4, daném průběhem osminových triol proti šestnáctinám, volbou společného jmenovatele vyplývajícího z tohoto poměru, tedy 1/12 základní čítací doby. Takto odvozená časoměrná jednotka,

9 K řečenému viz BARENBOIM, Daniel a SAID, Edward W.: *Parallels and Paradoxes*. New York: A Division of Random House. Inc., s. 33: „Skladatelův zápis je po jisté stránce mnohem přibližnější, než jsou lidé ochotni připustit – otázky pravdivosti zápisu reálně neexistují, protože partitura není pravdivá. Partitura není dílo. Skutečným děním se stává až přenesením zápisu do zvuku.“

10 Viz NEJGAUZ, Genrich. *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 51–52: „Klavírista a klavír, to je zároveň 1. dirigent (hlava, srdce, sluch), 2. hráči v orchestru (obě ruce s deseti prsty a obě nohy pro oba pedály) a 3. orchestrální nástroje (jeden jediný klavír nebo vyjádřím-li to po rubinsteinovsku – sto nástrojů, což je tolik, kolik bývá v symfonickém orchestru.“



vyplývající z popsané interference, je naprosto problematická již faktem, že svým drobným rozměrem překračuje antropologicky danou mez pohybové diference, tedy časový úsek v řádu 1/10 až 1/15 sekundy, který již lidský mozek nedokáže vnímat jako rytmický.<sup>11</sup> Hlavním problémem z hlediska interpretace kompozičního záměru je však fakt, že popsané pojetí ignoruje přirozený hierarchický charakter hudební struktury, zaměřujíc pozornost k nejdrobnějším mikrostrukturním útvarům a vztahům a odvádějíc ji od té hierarchické úrovně, jež je nositelem

<sup>11</sup> Viz JANEČEK, Karel. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Editio Supraphon, 1968, s. 25; TICHÝ, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky. K systematické hudebního rytmu, metra a tempa*. Praha: AMU, 1992, s. 37.

nejpodstatnější složky a z hlediska vlastního hudebního projevu určující a zásadní.

#### Literatura:

BARENBOIM, Daniel a SAID, Edward W., *Parallels and Paradoxes*. New York: A Division of Random House. Inc. 2004 ISBN: 1-4000-7575-7.  
BŮHMOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha: Supraphon, 1973.  
FORTE, Allen – GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1982.  
JANEČEK, Karel. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Editio Supraphon, 1968.  
NEJGAUZ, Genrich. *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.  
RISINGER, Karel. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969.  
SCHENKER, Heinrich. *Five Graphic Music*

*Analyses*. New York: Dover Publications, Inc., 1969.  
SPURNÝ, Lubomír. *Heinrich Schenker. Kapitoly z hudební teorie a analýzy*. Praha: Nakladatelství KLP, s.r.o., 2012.  
TICHÝ, Vladimír. *Chaos a hudba*. In: *Živá hudba XIV*. Str. 147–177. AMU, Praha, 2004.  
TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky. K systematické hudebního rytmu, metra a tempa*. Praha: AMU, 1992.  
ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1975.  
Další zdroje  
Česká filharmonie: Katalog vzdělávacích programů [online], [cit. 11.10.2019]. Dostupné z: [https://www.ceskafilharmonie.cz/media/2586/cf\\_edu\\_kat\\_web\\_cfi19.pdf](https://www.ceskafilharmonie.cz/media/2586/cf_edu_kat_web_cfi19.pdf)  
FLEISHER, Leon. Master class, Prague music performance. 1. 11. 2013  
TRIFONOV, Daniil. *Living the Classical Life* [online], [cit. 11.10.2019]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7e-83KunPAM>

#### Jiří Luska

# Seminář Metodologické problémy hudební pedagogiky (1968): k historii československé hudební pedagogiky

#### /Anotace/

Studie přináší obsahovou analýzu šesti příspěvků přednesených na semináři K metodologickým otázkám hudební pedagogiky. Posuzuje vybrané hudebně pedagogické kategorie vzhledem k jejich vývojovým posunům v kontextu proměn hudebně pedagogického myšlení v následujících pěti dekadách.

#### /Klíčová slova/

hudební pedagogika, metodologie hudební pedagogiky.

#### /Autor/

prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc. působí jako vysokoškolský profesor hudební teorie a pedagogiky na Univerzitě Palackého v Olomouci, kde vede Katedru hudební výchovy Pedagogické fakulty. Odborně se orientuje na otázky hudebně pedagogické, psychologické a problematiku teorie a dějin nonartifciální hudby.

jsou k dispozici ve sborníku materiálů z tohoto semináře, který vyšel v roce 1969. Od tohoto edičního počínání uplynulo v letošním roce již neuvěřitelných padesát let.

Seminář i sborník nejsou našim příspěvkem reflektovány poprvé, ale jsou zmiňovány v kontextu pojednání o historických a metodologických aspektech hudební pedagogiky I. Poledňákem,<sup>1</sup> J. Fukačem a J. Verešem.<sup>2</sup> Nejpodrobněji se jim věnuje L. Zenkl v příspěvku předneseném na konferenci Hudební pedagogika a výchova – minulost, přítomnost, budoucnost, která se konala ve dnech 21. a 22. listopadu 2002 v Olomouci.<sup>3</sup> Jeho svědectví má značnou informační hodnotu, neboť čerpá z pramenů, které nebyly mnohdy publikovány a zejména samotná osobnost L. Zenkla, přímého účastníka a organizátora semináře, je zárukou věcnosti, odbornosti a informační hodnověrnosti.<sup>4</sup> K problematice jsme se vyslovili také my ve stati z roku 2014, o kterou se opírá i náš článek.<sup>5</sup>

L. Zenkl ve svém příspěvku z roku 2002 nejprve zrekapituloval více či méně známé organizační a publikační

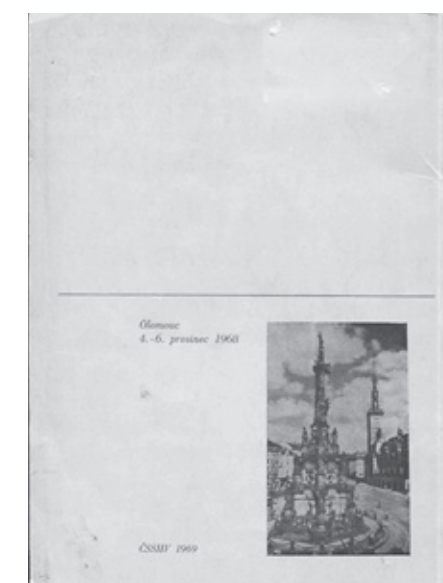
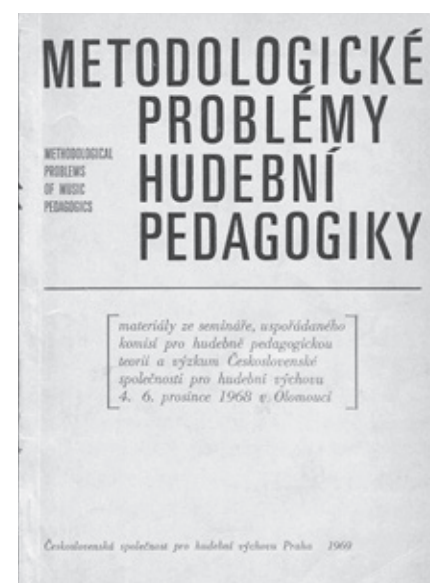
<sup>1</sup> LÉBL, V., POLEDŇÁK, I. (eds.) *Hudební věda II*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 563.

<sup>2</sup> FUKAČ, J., VEREŠ, J. *Hudobná pedagogika*. Nitra: Pedagogická fakulta Nitra, 1988, s. 26.

<sup>3</sup> Viz ZENKL, L. Olomoucký seminář o metodologických problémech hudební pedagogiky v roce 1968. In *Hudební pedagogika a výchova – minulost, přítomnost, budoucnost*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 179–182, nebo též In *E-pedagogium*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003, s. 240–244.

<sup>4</sup> Prof. PaedDr. L. Zenkl, CSc., působící nejprve v Praze, prožil převážnou část své vysokoškolské kariéry v Olomouci a zejména v Ostravě. Jeho všestranné publikační, organizační a pedagogické aktivity v oblasti hudební teorie a hudební pedagogiky však měly celorepublikové přesahy v česko-slovenském kontextu před i popřevratovém.

<sup>5</sup> LUSKA, J. K metodologickým problémům hudební pedagogiky a jejich genezi. In STEINMETZ, K., MAZUREK, J., MARKOVÁ, A. (eds.) *Hudební kultura ostravského a olomouckého regionu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 85–91. ISBN 978-80-244-4090-3.



Obr. 1 Obálka sborníku Metodologické problémy hudební pedagogiky

výstupy z oblasti hudební pedagogiky. Zejména pak nastínil obsahovou chronologii organizačních aktivit, které se v šedesátých letech 20. století vzedmuly obdobně spontánně a s optimistickou vírou, jako v jiných oblastech kulturního a politického života tehdejšího Československa, a to pod institucionální hlavičkou Svazu československých skladatelů a v roce 1967 založené Československé společnosti pro hudební výchovu. Z toho je zřejmé, že olomoucký seminář se neuskutečnil v myšlenkovém vzduchoprázdnu, ale znamenal jakýsi završující moment v řadě mnoha aktivit hudebně výchovné obce v Československu 50. a 60. let, zahrnující jak tzv. boje o hudební výchovu, tak normativní a legislativní počiny až po výzkumné aktivity, snažící se vědecky uchopit tak komplikovaný proces, jakým hudební edukace bezesporu je. Znamenal však také zahájení, resp. spektive na kvalitativně vyšší stupeň pokračování etapy explicitně pojmenovaných a vědeckou erudicí nasycených základních otázek a problémů hudební pedagogiky jako vědy, které byly v následujících letech důkladněji a systematictější publikace zpracovány buď samotnými protagonisty

olomouckého semináře, nebo jejich kolegy. V oblasti vědecko-organizační pak seminář zahájil proponovanou řadu akcí, z nichž se následně podařilo uskutečnit ještě další dvě. Jejich průběh ani referáty však bohužel již nebyly vydány tiskem.<sup>6</sup>

Sborník statí z olomouckého semináře obsahuje kromě úvodní Předmluvy a Závěrečných poznámek k průběhům a výsledkům semináře od Lud'ka Zenkla šest statí: Vladimír Jůva – Pojetí hudební pedagogiky; Ladislav Burlas<sup>7</sup> – Hudobná pedagogika v systému hudobnej vedy; Jiří Fukač – Hudební pedagogika a muzikologie; Miloš Jůzl – Estetika a hudební pedagogika; Viliam Fedor – Predmet hudobnej psychologie; Libor Melkus – Metody hudebně pedagogického výzkumu. Ze skladby autorů příspěvků je patrná účast tehdejších československých oborových špiček: univ. prof. PhDr. Vladimír Jůva, CSc. působil jako vedoucí Katedry pedagogiky na Filozofické fakultě Univerzity J. E. Purkyně

<sup>6</sup> O to cennější je Zenklova informace o jejich programu, kterou podává ve zmiňovaném příspěvku z roku 2002.

<sup>7</sup> Jak uvádí L. Zenkl, L. Burlas zaslal příspěvek, ale osobně se semináře nezúčastnil.



v Brně,<sup>8</sup> docent L. Burlas, CSc. byl ředitelem Ústavu pro hudební vědu Slovenské akademie věd v Bratislavě a PhDr. Jiří Fukač byl členem brněnské Katedry hudební vědy. PhDr. Miloš Jůzl, CSc. byl členem Katedry estetiky Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, doc. PhDr. Viliam Fedor, CSc. byl vedoucím Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty v Nitře a doc. PhDr. Libor Melkus, CSc. působil na Katedře hudební vědy a výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, na jejíž půdě se seminář konal.

V prvním příspěvku vymezil pedagog V. Jůva hudební pedagogiku jako jednu z dílčích disciplín pedagogiky, formuloval cíl metodologie hudební pedagogiky, tj. řešit koncepci hudební pedagogiky jako vědy, a nastínil přístupy k jejím hlavním problémům. Z jeho myšlenek k předmětu hudební pedagogiky je dobově pozoruhodné zvýraznění *hudební andragogiky, jako přirozené a organické součásti celého věkového spektra, v němž proces hudební edukace probíhá. Stále platné jsou i teze o intencionální a funkcionální výchově, jejichž vymežující atributy nalezly svoji aplikovatelnost i v edukační oblasti hudby jako intencionální a funkcionální hudební výchova ve statích I. Poledňáka.*<sup>9</sup> Toto pojetí ještě nebylo aplikováno v dobově zásadním materiálu I. Poledňáka a J. Budíka *Hudba-škola-zitřek*<sup>10</sup>, byť mnohé jevy a tendence v materiálu reflektované lze v jejich funkční dynamičnosti adekvátně vysvětlit právě za pomoci těchto pojmů. Bohužel ani v podstatně mladším titulu M. Holase *Hudební pedagogika* z roku 2004<sup>11</sup> se s touto polarizační pojmo-

vou dichotomií nijak nepracuje, byť v obecné a hudební pedagogice je dnes přijímána jako jedno ze stěžejních oborových paradigmat.<sup>12</sup>

Z dalších obecných pedagogických principů aplikovatelných v oblasti hudební edukace se Jůvovi jeví jako aktuální problematika *materiálního a formativního, kde pozitivní formativní vliv hudebních činností na nehudební oblasti lidských aktivit je permanentně potvrzován ve výsledcích výzkumů, soustředujících se na toto téma.*<sup>13</sup>

I další problém, adaptace stávajícímu a anticipace perspektivnímu, se jeví na současném dynamickém a mnohvrstevnatém terénu hudební kultury jako jeden z permanentních podnětů k edukačním tvůrčím řešením.

I když by se mohla další autorova poznámka, o tom, že by se měla hudební pedagogika, pokud se chce stát vědou, soustředit na exaktní popis všech hudebně edukačních jevů a činitelů, s odstupem času jevit jako téměř bezpředmětná, není tomu tak zcela. Stačí jen analyzovat oborovou hudebně pedagogickou písemnou produkci posledních desetiletí, abychom mohli konstatovat, že analytický, kritický a věcný přístup vedoucí k dílčím či obecněji platným zobecněním je stále ještě částečně suplován spíše subjektivními zkušenostmi doprovázenými polemikami a soudy s dílčí platností a uplatnitelností. Na druhé

straně je pozitivní, že se vznikem trojstupňového systému vysokoškolského vzdělávání a doktorských studijních programů na drtivé většině pedagogických fakult i s dostupností standardních i elektronických informačních zdrojů je tento Jůvův požadavek již reálně naplňován.

Poměrně značný prostor byl na olomouckém semináři věnován analýze struktury hudební pedagogiky a jejímu vztahu k nejbližším „mateřským“ disciplínám – muzikologii a pedagogice i dalším disciplínám zejména psychologii a sociologii. Kromě příspěvku V. Jůvy, který tímto problémem svůj příspěvek uzavírá, se jím zabývají L. Burlas a J. Fukač, v jejichž statích tvoří tato tematika jádro.

L. Burlas navázal svým příspěvkem na stejnojmenný článek z roku 1964.<sup>14</sup> Podstatně jej rozšířil a rozčlenil na tři části – *Charakteristika disciplíny, Delimitácia a interdisciplinárne vzťahy a Aktuálne badateľské úkoly.* V úvodu článku postuluje, že „Ciele a úlohy hudobnej pedagogiky sa dotýkajú predovšetkým hudobnej praxe a sú teda odlišné od poznávací funkcie vedy“ (s. 10), a vymezuje ji šesti disciplínami: filozofie hudební výchovy, hudební didaktika a metodika, hudební pedopsychologie, hudební pedosociologie,<sup>15</sup> srovnávací hudební pedagogika a dějiny hudební výchovy (s. 14–15). Pracuje také s termínem *teorie hudební pedagogiky*, který je ekvivalentem pojmu *metodologie hudební pedagogiky* v *Poledňákové pojetí*.<sup>16</sup> Systém muzikologie (hudební vědy) modeluje do dvojrozměrného schématu, kde na horizontální osu umísťuje čtyři základní vrstvy muzikologie: základní hudební výzkum, dějiny hudby, hudební etnologii

a aplikovanou hudební vědu, na vertikální osu pak jednotlivé muzikologické disciplíny.

Ty je možno chápat v kontextu hudební vědy za předpokladu, že se bude zabývat základními koncepcemi hudební výchovy, metodami, základními hudebně pedagogickými kategoriemi a terminologickými otázkami. Své pojetí Burlas po přestávce čítající několik desetiletí opět rozpracoval ve větší šíři v posledním deceniu 20. století, přičemž pojem *teorie hudební pedagogiky se zde objevuje přímo v titulu vysokoškolského skriptu vydaného Prešovskou univerzitou v roce 1997.*<sup>17</sup>

Burlas také načrtl čtyři vrstvy předmětného bádání, které také více či méně korespondují s předmětným bádáním jednotlivých muzikologických disciplín. Pro hudební pedagogiku považuje za determinantní zejména dvě nejvyšší vrstvy: *kulturně společenský základ jako variabilní kánon norem a antropologický základ kreativních a receptivních schopností.*

Pro stanovení základních pedagogických strategií je pak podnětná poznámka týkající se nalezení vztahu mezi mírou konvencionality a stupněm hudební edukace. Zatímco na nižším elementárním edukačním stupni by mělo převažovat předávání konvencionalizovaného kulturního dědictví, na nejvyšším stupni s převahou tvůrčích výbojů by mělo být přítomno dynamické napětí, jehož zdrojem je překračování již zakořeněných, resp. konvencionalizovaných kánonů zpracování hudebního materiálu.

Ve Fukačově příspěvku *Hudební pedagogika a muzikologie* jsou prezentovány tři alternativy vztahu mezi hudební pedagogikou a muzikologií. Fukač preferuje pojetí, kdy „*hudební pedagogika není pouhou speciální muzikologickou disciplínou, ale přímo funkcí a jednou ze základních metod muzikologie.*“ Tato teze

<sup>17</sup> BURLAS, L. *Teoria hudobnej pedagogiky. Prešov: Prešovská univerzita, 1997. ISBN 9788088885061*

je J. Fukačem rozpracovaná v sedmdesátých a osmdesátých letech a dostala se i jako stěžejní oborové paradigma hudební pedagogiky do již výše zmiňovaného základního českého spisu o hudební vědě.<sup>18</sup>

Další tři příspěvky, týkající se problematiky estetiky, hudební psychologie a výzkumných metod v hudební pedagogice, reflektují významná oborová teritoria přehledovou formou. Nejvýrazněji je uplatněna v pojednání V. Fedora *Predmet hudobnej psychológie*, v němž stručně reflektuje převážně německy psané hudebně psychologické tituly. Zakladatelské spisy Helmholtzovy a Stumpfovy, Kurthovu a Wellekovu publikaci doplňuje dílčími názory z prací T. Billrotha, M. Meyera, G. Révesze, W. Köhlera, B. M. Těplove, L. B. Meyera a S. Bimberga. Z významných, a v té době již známých, knih zde chybí např. C. E. Seashore, R. Francés, M. Schoen, R. Lundin a P. Farnsworth, což lze zřejmě přičíst na vrub nedostupnosti těchto titulů v tehdejší Československu. I tak znamenal Fedorův text jedno z prvních historicky a neideologicky pojatých pojednání o hudební psychologii. Na další, už velkorysejší, co do rozsahu i kvality, pojatý text, musela odborná veřejnost počkat až do osmdesátých let, kdy vyšel Poledňákův *Stručný slovník hudební psychologie.*<sup>19</sup>

Závěrečná stat' sborníku L. Melkuse měla oporu v autorově hluboké zkušenosti s řízením hudebně pedagogických experimentů, kterou nabyt ve výzkumu utváření hudební představitivosti při nácviu písní a ověřování učebních osnov na půdě Výzkumného ústavu pedagogického v 60. letech. Jeho publikace<sup>20</sup> byla jedna z mála skutečně standardně vedených výzkumných aktivit na poli

<sup>18</sup> LÉBL, V., POLEDŇÁK, I., cit. d., s. 540 an.  
<sup>19</sup> POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie.* Praha, Editio Supraphon, 1984.

<sup>20</sup> MELKUS, L. *Rozvoj dětské hudební představitivosti při nácviu písní.* Praha: Supraphon, 1970.

hudebně pedagogickém a Melkusem doporučená struktura výzkumného projektu je v současnosti zcela nezbytnou podmínkou pro publikování v renomovaných odborných časopisech. I této oblasti se dostalo rozsáhlejší publikační pozornosti poměrně pozdě, v podobě titulu příslušnice další badatelské generace H. Váňové (společně s J. Skopalem ml.) na počátku prvního decenia 21. století.<sup>21</sup>

Jak je patrné, význam olomouckého semináře je pro hudební pedagogiku hmatatelný v mnoha aspektech. Založil novou platformu pro objektivní vědecké reflexe hudebně edukačního procesu. Mnohé oblasti, které jím byly sledovány, byly v průběhu následujících dekád finalizovány do ucelených myšlenkových a publikačních výstupů i institucionálních platform a postupně tak přiblížily českou hudební pedagogiku evropskému a světovému standardu.

<sup>8</sup> Brněnská univerzita byla přejmenovaná v roce 1991 na Masarykovu univerzitu.

<sup>9</sup> Namátkou viz LÉBL, V., POLEDŇÁK, I. *ibid.*, s. 544–545 nebo POLEDŇÁK, I., FUKAČ, J. Úvod do studia hudební vědy.<sup>3</sup> Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 193–194.

<sup>10</sup> POLEDŇÁK, I., BUDÍK, J. *Hudba-škola-zitřek.* Praha: Editio Supraphon, 1969.

<sup>11</sup> Viz HOLAS, M. *Hudební pedagogika.* Praha: AMU, 2004.

<sup>12</sup> Srov. BLÍŽKOVSKÝ, B. *Systémová pedagogika.* Ostrava: Amosium servis, 1992, s. 32–36, nebo PRŮCHA, J. *Moderní pedagogika.* Praha: Portál, 2013, s. 77–80.

<sup>13</sup> Viz například přehledové texty současných hudebně psychologických encyklopedií: SCHELLENBERG, E. G. *Music Training and Nonmusical Abilities.* In Hallam, S., Cross, I., Thaut, M. (eds.) *The Oxford Handbook of Music Psychology.* 2. vyd. Oxford: Oxford University Press, 2016, s. 435–429. ISBN 978-0-19-872-294-6. TRAINOR, L. J., HANNON, E. E. *Interactions between Music Experience and Nonmusical Abilities.* In DEUTCH, D. (ed.) *The Psychology of Music.* 3. vyd. London: Academic Press, 2013, s. 459–473. ISBN 978-0-12-381460-9.

<sup>14</sup> BURLAS, L. *Hudobná pedagogika v systéme hudobnej vedy.* Slovenská hudba, 1964, roč. 8, č. 3, s. 71–72.

<sup>15</sup> Burlasovy pojmy pedopsychologie a pedosociologie nenalezly v českém odborném jazykovém prostředí uplatnění.

<sup>16</sup> LÉBL, V., POLEDŇÁK, I. *ibid.*, s. 543.

# NĚKOLIK POZNÁMEK K CYKLU HUDBA A OBRAZ, ROČNÍK 2020

Remiérový ročník (2019) nového cyklu Od objektivního řádu klasicismu k subjektivnímu prožitku romantismu mapoval společensko-historické kořeny s důrazem na zpochybnění schematického pojetí vyhocené polarity klasicismu a romantismu a na charakteristiku klasicismu jako umění „třetího stavu“ s akcentací role jeho středních vrstev. Další dva medailonky navázaly na tradici komparační analýzy autorských dvojic, ovšem v širší a rozmanitosti spojené s koherentním přístupem sledujícím složitou strukturální síť souvislostí.

Na tuto koncepci plynule navazuje letošní ročník, a to jak ve skladbě medailonků v kombinaci dvou průřezových témat – Sturm und Drang jako projev preromantismu a Osobá vyváženost sonátové formy a kompozice do trojúhelníku – a dvou medailonků postavených na komparační analýze autorských dvojic. Kromě prvního medailonku, který sleduje specifickou tendenci na přelomu raného a vrcholného klasicismu, budou zbývající tři komparační studie soustředěné na sonátovou formu a kompozici do trojúhelníku jako klíčová tektonická schémata klasicismu a jejich proměny v romantismu. Příčinou mimořádné pozornosti, kterou této hudební formě a kompozici věnujeme, není jen dokonalý, důsledně promyšlený řád v citlivé komplementární vyváženosti identity a kontrastu, ale i frekvence uplatnění v bohaté

žánrové struktuře. Vždyť sonátová forma se uplatňuje v 1. větě (někdy i ve 4. větě) symfonie, komorních cyklických skladeb, koncertu pro sólový nástroj a orchestr či v sonátě pro klavír či jiné nástroje atd. Stejně dominantní postavení má v druhé polovině 18. století a v 19. století i osobá vyváženost kompozice do trojúhelníku.

Na poslední komparační medailonky ročníku 2019 sledující genezi a ranou fázi klasicismu navazuje průřezové téma, které v hrubých obrysech analyzuje příčiny a typické znaky vzpoury proti výrazové neutralitě a objektivnímu řádu klasicismu, která se prosadila nejen v hudbě a výtvarném umění, ale především v literatuře, kde hnutí známé pod názvem Sturm und Drang začalo. Třídílná studie věnovaná sonátové formě a kompozici do trojúhelníku se v prvním medailonku soustředuje na charakteristické znaky obou tektonických schémat na modelových příkladech děl protagonistů vrcholného klasicismu s důrazem na dokonale promyšlenou vyváženost řádu a napětí. Důležitým východiskem je podrobné schéma sonátové formy v obrazové příloze Hudební výchovy 1/2020 a kompoziční analýza Davidova obrazu Sokratova smrt. Druhý díl této tektonické studie je postaven na konfrontaci tektonických aspektů formového schématu v klasicismu a romantismu. Dověšením tohoto procesu od striktnosti objektivního řádu klasicismu

k tektonické uvolněnosti sonátové formy v klasicko-romantické syntéze je její razantní formální, obsahová a výrazová proměna v programních symfoniích Hectora Berlioze a adekvátní proměně kompozice v obrazech Eugena Delacroixe.

## /Autor/

doc. PhDr. Jaroslav Bláha vyučuje na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UK. Je autorem několika monografií, mj. Křížovatka geneze moderního malířství a hudby: Picasso, Stravinskij, Kandinskij, Schönberg (2007) a Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas I/1 (2012) a I/2 (2013).

# Sturm und Drang jako projev preromantismu

## /Anotace/

První článek ročníku 2020 cyklu HUDBA A OBRAZ tematicky navazuje na závěr úvodního článku loňského ročníku z hlediska relativity vztahu mezi klasicismem a romantismem s konkrétním zaměřením vývojovou epizodu spojenou s hnutím Sturm und Drang, jehož obdobou je citový (expresivní) sloh v hudbě a preromantismus ve výtvarném umění. Modelovými příklady této vývojové epizody je 2. věta Haydnovy Symfonie č. 49 f moll La Passione a obraz Vodopád od Huberta Roberta.

## /Klíčová slova/

Sturm und Drang, klasicismus, romantismus, preromantismus, citový (expresivní) sloh, symfonie, krajínomalba, tvar, prostor, hudebně strukturní čas, hudební forma, kompozice.

## /Autor/

doc. PhDr. Jaroslav Bláha vyučuje na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UK. Je autorem několika monografií, mj. Křížovatka geneze moderního malířství a hudby: Picasso, Stravinskij, Kandinskij, Schönberg (2007) a Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas I/1 (2012) a I/2 (2013).

V závěru průřezového tématu Od objektivního řádu k subjektivnímu prožitku jako úvodního medailonku ročníku 2019 jsem záměrně zpochybnil tradiční interpretační schéma vyhocené polarity klasicismu a romantismu na konkrétních příkladech expresivní naléhavosti Mozartova Adagia c moll K 546 (obrazová příloha, Hudební výchova 2019/č. 1, nu. 3) a obrazů Heinricha Füssliho (obrazová příloha, Hudební výchova 2019/č. 1, obr. 3) a Williama Blakea (obrazová příloha, Hudební výchova 2019/č. 1, obr. 4). Jestliže v periodizaci výtvarného umění na přelomu 18. a 19. století vymysleli milovníci „starých pořádků“ pro tuto „výjimku z pravidla“ název preromantismus, v periodizaci hudby této vývojové periody pro tento „paranormální jev“ zdánlivě žádné podobné označení neexistuje. Opravdu zdánlivě. Adekvátní tendence jako ve výtvarném preromantismu jsou v hudbě skryty pod názvem Sturm und Drang (Bouře a vzor), tedy hnutí, které jako projev vzpoury proti striktnímu řádu a výrazové neutralitě klasicismu rozpoutali němečtí dramatici a spisovatelé a filozofové – především Johann W. Goethe, Friedrich Schiller, Johann Georg Herder a Friederich Maxmilian Klinger, podle jehož dramatu Sturm und Drang z roku 1776 bylo hnutí pojmenováno. Časově se toto hnutí obvykle vymezuje od roku 1770 do začátku osmdesátých let 18. století. „Filozofickým patronem“

hnutí byl francouzský myslitel Jean Jacques Rousseau. Proti striktní racionalitě Françoise Voltaira a encyklopedistů prosazuje Rousseau nejen návrat k přírodě, ale i pudy, vášně a lidskou přirozenost.

Jakousi předehrou hnutí Sturm und Drang v hudbě byl citový neboli expresivní sloh (Empfindsamkeit), za jehož průkopníka a nejtypičtějšího představitele je považován Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), druhý syn Johanna Sebastiana Bacha. Zejména v jeho klavírní tvorbě, ale i v symfoniích konce padesátých a v šedesátých letech 18. století se prosazuje důraz na výrazovou naléhavost. Ta se prosazuje ve všech hudebně výrazových prostředcích: v intervalově rozeklané melodice neklidného ambitu, v impulzivní rytmicke často využívající synkopy a dramatické pomlky či přeryvy, v komplikovanější harmonii jako jednoho ze zdrojů napětí, ve vyhocených dynamických kontrastech (ff – pp) v náhle se střídajících krátkých úsecích, v častých modulacích do jiných tónin atd. Citový sloh je často kladen do protikladu s galantním stylem spojovaným s rokokem a protoklasicismem. Přitom v řadě klavírních sonát C. Ph. E. Bacha se v jednotlivých větách cyklu oba styly setkávají. Totéž lze konstatovat i u některých symfonií nejmladšího syna J. S. Bacha Johanna Christiana, zvaného „londýnský Bach“. Ten byl – na rozdíl od svého staršího bratra – považován



za ideálního představitele elegantního stylu čerpacího z italské kantábilní melodie a neapolské ariózní melodiky. Přesto v mollových symfoniích začátku sedmdesátých let, např. v Symfonii g moll op. 6, č. 6, se prosazují znaky, které opravňují k zařazení mezi představitele hnutí Sturm und Drang. Notová ukázka č. 1 – začátek 3. věty Symfonie g moll op. 6, č. 6 – demonstruje expresivní charakter hlavního tématu dramatickým odlišením hlavy tématu od figuračního pokračování. Napětí hlavy tématu je postaveno především na intervalových skocích rozeklané melodické linie v čtvrtových hodnotách, jejichž pravidelná pulzace je narušena nepravidelnými pomlkami a umocněna synkopickými pauzami v ostinátním rytmu osminových triol v doprovodu.

Další interpretační problém je spojen s označením citového slohu jako romantické (preromantické) krize. V této souvislosti se zdůrazňuje typologická odlišnost expresivního slohu raného klasicismu a afektové teorie vrcholného a pozdního baroka s argumentačním akcentem na patetickou a okázalou dramaturgii okázalých až extatických afektů barokní hudby v konfrontaci s niterným subjektivním prožitkem expresivního slohu konce padesátých a šedesátých let 18. století. Důsledná analýza skladeb C. Ph. E. Bacha z uvedených let odhalí řadu charakteristických znaků výrazové naléhavosti, které jsou zakotveny v tradici pozdně barokní hudby. Jednak nelze podceňovat odkaz Johanna Sebastiana Bacha, který byl jednoznačným východiskem rané fáze tvorby jeho druhorozeného syna. Jedním z důležitých faktorů byl fugový půdorys tématu s důrazem na dominantní roli hlavy tématu v dlouhých rytmických hodnotách a následné fráze v podstatně hbitější a pestřejší rytmické pulzaci. V lyrické poloze výrazu C. Ph. E. Bach často využíval dramatické polohy arióza pozdně barokních oper neapolské školy.

Spojení citového slohu raného baroka s preromantickou krizí navozuje asociace na preromantismus ve výtvarném umění, který je také specifickým projevem druhé poloviny 18. století a začátku



Obr. 1 Johann Christian Bach: Symfonie g moll, op. 6, No. 6, 3. věta Allegro molto, začátek

19. století. Tuto vývojovou epizodu, zdánlivě narušující jednotu klasicismu, jsme v souvislosti vzájemného vztahu klasicismu a romantismu uvedli v závěru medailonku „Od objektivní řádu k subjektivitě prožitku“ v ročníku 2019 s důrazem na komplikovanost paralelních tendencí v poslední třetině 18. století a začátku století následujícího. Typické znaky preromantismu jsme demonstrovali na obrazech jeho dominantních představitelů HEINRICHA FÜSSLIOHO (1741-1825) zastoupeného obrazem Noční můra z let 1780-81 (obrazová příloha, Hudební výchova 2019/č. 1, obr. 3) a WILLIAMA BLAKEA (1757-1827), jehož specifický, obtížně zařaditelný malířský projev demonstroval jeden z jeho nejproslulejších obrazů Červený drak a žena do slunce oděná (obrazová příloha, Hudební výchova 2019/č. 1, obr. 4) z let 1803-1805. Obdobné tendence v hudbě představovaly adekvátní modelové příklady generačních soupeřníků Füssliho a Blakea: Adagio c moll K 546 (1788) WOLFGANGA AMADEA MOZARTA

(1734-1789) a předehra k opeře Fidelio (1806) od LUDWIGA VAN BEETHOVENA (1770-1827).

Z hlediska časových souřadnic nespádají uvedená díla jak Füssliho a Mozarta na jedné straně, tak i Blakea a Beethovena na straně druhé ani do periody hnutí Sturm und Drang (sedmdesátá léta až začátek osmdesátých let 18. století), natož pak do expresivního slohu konce padesátých a šedesátých let. To ale svědčí o dvou důležitých okolnostech:

V hudbě klasicismu expresivní tendence nekončí citovým slohem ani hnutím Sturm und Drang, ale naopak graduují ve vrcholných dílech W. A. Mozarta a L. van Beethovena. Ta však zároveň vycházejí jak z odkazu Carla Philippa Emanuela Bacha i jeho mladšího bratra Johanna Christiana, tak i z Haydnových symfonií přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.

Geneze klasicismu ve výtvarném umění je spojena s padesátými lety 18. století – tedy nastupuje asi o deset

let později než v hudbě a prochází poněkud odlišnějšími peripetemiemi.

Po stručném exkurzu do citového slohu konce padesátých a šedesátých let se zaměříme na stěžejní téma tohoto medailonku: na uplatnění tendencí hnutí Sturm und Drang v hudbě a preromantismu ve výtvarném umění na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 18. století. Jestliže za průkopníka a protagonistu expresivního slohu je jednoznačně považován Carl Philipp Emanuel Bach, tak v souvislosti s hnutím Sturm und Drang to v obdobné míře platí pro JOSEPHA HAYDNA (1732-1809), konkrétně pro část jeho tvorby na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 18. století. Typické znaky jak v gramatice a morfologii, tak i v tektonice Haydnových skladeb spojovaných s hnutím Sturm und Drang budeme demonstrovat na Symfonii č. 49 f moll La Passione z roku 1768. Tato symfonie patří do skupiny dalších symfonií středního období Haydnovy tvorby, jejichž společným jmenovatelem je mollový tónorod a mimohudební program. V případě symfonie č. 49, kterou jsme zvolili jako modelový příklad, jde o tóninu f moll a název La Passione, česky Vášeň.

Notová ukázka z 2. věty této symfonie je ideálním příkladem pro gramatickou a morfologickou analýzu hudební řeči Haydnových symfonií spojovaných s hnutím Sturm und Drang. Představuje část hlavního tématu 2. věty Allegro di molto, která je v sonátové formě. Poměrně komplikované téma se skládá ze tří nepravidelně strukturovaných frází, z nichž notový příklad představuje dvě výrazně kontrastní fráze – třítaktovou a dvoutaktovou a část (tři takty) třetí fráze. Pro nás jsou jak z hlediska tvarosloví, tak i gramatiky důležité první dvě fráze. Ty totiž vůbec neodpovídají typologii stereotypní periodicity vzájemně si odpovídajícího předvěti a závěti s pravidelným ambitem, tak typické pro téma klasicistní sonátové formy, ale naopak výrazným odlišením hlavy tématu v dlouhých rytmických hodnotách od figuračního pokračování nesouměrné druhé fráze v krátkých a rytmicky pestřejších hodnotách připomínají téma barokní

fugy. Ještě zřetelnější rozdíl je v intervalové výstavbě ambitu melodie obou frází. Expresivně rozmáchlý pohyb velkých intervalových skoků rytmicky akcentovaných rozvázným pravidelným pohybem půlových not (vyznačeny rámečkem) s vypjatým kontrastem rytmického ostinata krátkých intervalových kroků stupnicových pasáží v doprovodu u hlavy tématu ostře kontrastuje s celkem pravidelně klenutou melodií se synkopickým rytmem houslí ve vztahu k pravidelným rytmickým krokům doprovodu v druhé frází. Výsledkem je patetický, vášnivý výraz odpovídající obsahovému zaměření symfonie.

Poněkud odlišnou situaci adekvátních tendencí ve výtvarném umění druhé poloviny 18. století a její příčiny jsme naznačili v odkazu na závěrečnou část posledního medailonku ročníku 2019, kde modelovými příklady preromantismu byly vybrané obrazy Füssliho a Blakea. Pro komparaci s 2. větou Haydnovy Symfonie č. 49 f moll La Passione z roku 1768 jsme vybrali francouzského malíře HUBERTA ROBERTA (1733-1808), generačního soupeřníka Josepha Haydna. I on – obdobně jako Füssli či Blake – se zařazuje k představitelům preromantismu. Nikoliv ovšem kvůli obsahovému zaměření fantastní, vizionářské tematiky, ale pro jeho romanticky dramatické krajiny, jejímž konkrétním příkladem je Vodopád (obrazová příloha, Hudební výchova 2020/č. 1, obr. 1). Počátky krajinomalby jako samostatného žánru jsou spojeny s barokem. Dokonalým projevem striktního řádu důsledně promyšlené kompozice je tzv. ideální krajina barokního klasicismu, jak ji demonstrovají především krajiny Annibala Carracciho a Nicolase Poussina. V 18. století zájem o krajinu – až na vzácné výjimky – značně opadl, zejména pak v jeho druhé polovině. O rehabilitaci krajinomalby v poslední třetině 18. století se zasloužil právě Hubert Robert. Nevrátil se však k odkazu A. Carracciho a Poussina, jak by se u klasicistního malíře slušelo, ale k dramatické, často až expresivní krajině, která jak celkovou náladou, tak i tvaroslovím a uvolněnou tektonikou předjímá krajinomalbu romantismu. To je

jeden z hlavních důvodů, proč je Hubert Robert právem uváděn jako jeden z klíčových představitelů preromantismu. Aprávě Vodopád je pádným vizuálním argumentem opravňujícím i k zařazení jeho autora k ideálům hnutí Sturm und Drang. To dokazují všechny úrovně struktury obrazu od tvaru jako základního prvku struktury k prostorovým vztahům a kompozici jako celkovému uspořádání jednotlivých částí obrazové plochy ve vztahu k celku. K expresivnímu tvarosloví předjímajícímu romantismus patří jak dynamicky „rozevlátý“ diagonálně nakloněný pahýl stromu se vzrušenými křivkami kořenů, tak i rozeklaná skaliska s dramatickým vyvrcholením v peřejích vodopádu s volně rozesetými balvany. Obdobně dynamicky a dramaticky je pojatý prostor, kde místo jasně oddělených plánů konstruovaného prostoru „ideální krajiny“ jednotlivé prostorové plány plynule přecházejí mezi sebou bez náznaku zřetelného odlišení. Důsledkem je uvolněná kompozice zbařená racionálního schématu krajin barokního klasicismu.

Tak jako u Haydnových symfonií spojovaných s hnutím Sturm und Drang je obtížné rozlišit přežívající pozůstatky pozdního baroka (např. struktura tématu se zřetelně odlišenou a kontrastní hlavou a celkem nenápadným figuračním pokračováním) od znaků předjímajících romantismus, tak podobně je tomu i v krajinách Huberta Roberta. Obdobně dramatické krajiny s rozeklanými skalisky a rozevlátými stromy najdeme i v heroických krajinách radikálního baroka, především pak u P. P. Rubense, stejně jako postavy pojaté jako figurální stafáž. Přesto však dojem z Rubensových heroických krajin je jiný než z preromantických krajin Robertových. A to se týká i figurální stafáže, kde v barokních krajinách se jedná o biblické či mytologické příběhy, kdežto v Robertově krajině jde o všední žánrový výjev. Přesto nebo právě proto mají Robertovy preromantické krajiny blíž k anglickému krajináři první poloviny 19. století Johnu Constablowi či ke krajinám německého romantika Caspara Davida Friedricha.



# Oheň a hudba

## /Anotace/

Článek přináší podrobnější pohled na téma Lidé, oheň a hudba. Akceptuje dávné spojení představ a hudebních projevů člověka s ohněm, a to od projevů původně primitivních, až po komplikovaná díla současnosti. K tomu jsou uvedeny příklady zahrnující dobu předkřesťanskou, změny související s příchodem křesťanství, lidové tradice a písně. Zmíněna je tramská píseň spojená s touhou člověka vrátit se k přírodě a čistému ohni. Jmenována jsou díla umělecká programní hudby různých žánrů 19. a 20. století do našich dnů.

## /Klíčová slova/

lidé a oheň, tradiční lidová obřadnost, keltské svátky, příchod křesťanství, lidová píseň, tramská píseň, umělecká programní hudba.

## /Autorka/

RNDr. Zbyněk Blecha, CSc. je původním vzděláním chemik. Následně vystudoval pěvecké oddělení AMU v Praze, věnoval se opernímu zpěvu v divadle v Ústí nad Labem a řadu let práci hlasového pedagoga na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Dávní předkové člověka v třetíhorách, hominidi, antropoidi, byli obklopeni divokou krajinou plnou zvěře a nebezpečí, přírodními úkazy a živly. Jistě dobře vnímali materiální svět a jevy ohrožující jejich každodenní existenci v boji o život. Instinktivně poznávali základní přírodní zákony a hromadili praktické zkušenosti předávané z generace na generaci. Poznané se naučili užívat ke svému prospěchu a cesta k lidství se otevřela.

Záhy přišla znalost ohně a také zvuků a rytmů okolního světa. Trvalo ale dlouho, než se tito tvorové vymanili z bázně před nevladatelným jevem, dokázali oheň založit, chránit a využívat k praktickému prospěchu. Zároveň jej uctívali jako živel, ukaz magické síly neznámých mocných bytostí. K jejich vzývání a usmíření konali obřady svěřené do rukou vybraných jedinců – mágů, kterým se připisovaly zvláštní schopnosti. K těmto událostem se záhy přidružil pohybový, rytmický a zvukový doprovod, tanec, primitivní zpěv, základ budoucího kultivovaného hudebního projevu, koncentrovaného kolem ohně a ve spojení s ním.

Jak dokládají studie současných dožívajících primitivních kultur (Amazonie, Papua, Austrálie), tj. lidí přecházejících přímo z paleolitu do naší doby digitální, oheň a hudba byly vždy ve spojení. Od doby před dvěma miliony let musel však ještě uběhnout dlouhý čas, než z úst pravěké matky zaznělo něco jako ukolébavka a z úst divokého lovce cosi jako píseň. Píseň vítězná, truchlivá, prosebná nebo dokonce píseň radosti

ze života. To je asi 200 000 let a tomu jistě předcházely divoké tance a křepčení kolem ohňů, než u neandrtalců vznikla jakási víra v posmrtný život, uctívání a vzpomínky na předky, pohřby a také obřadní projevy, zpěvy a písně. Ty byly provázeny rytmickými údery a zvuky prvních nástrojů vzniklých z předmětů každodenních potřeb. Jistě by bylo zajímavé sledovat jejich nálezy staré až 80 000 let. Jsou to jednoduché signální pišťaly, flétny s dírkami nebo např. australský dechový nástroj didgeridoo (na ten se dosud hraje – bývá zhotoven z tvrdého eukalyptového dřeva, jehož opracování obstarávají termiti).

Dávný původ našich a evropských lidových zvyků a tradic s velkou pravděpodobností pochází z dob předkřesťanských, kdy naše území bylo osídleno keltskými kmeny s rozvinutou materiální a duchovní kulturou. Jejich přírodní filozofie znala dva základní elementy – oheň a vodu. Starověký zeměpisec Strabón zaznamenal představy druidů o nepomíjivosti lidské duše a o konečné vládě ohně a vody. Podle nich život a celé tvorstvo vzniklo ze společného zápasu těchto dvou prapůvodních elementů, kde oheň je vesmírná světelná a tepelná energie, sluneční síla. Síla, která vytváří nový život, zachovává jej i ničí. Obřadní oheň byl součástí skoro každého posvátného konání, velkých slavností ročních období, slunovratů. Nejznámější keltské svátky byly čtyři a vázaly se na úplněk. V nové tradici mají pevné datum. Samhain byl začátek keltského roku (31. 10.–1. 11). Čarovná noc, kdy ohně ukazovaly cestu bloudícím duším předků. Mezi

nimi ale byly i temné síly a strašidla (odtud dnes máme Halloween). Svátek světla byl Imbolc 2. 2. (Hromnice). Jméno třetího svátku Beltain se odvozuje od jména slunečního boha Belena a druhá část „teine“ znamenala oheň. Byl to svátek radosti (30. 4.–1. 5.), začátek období tepla, vegetace, plodnosti. Začínal večerem – dnes Filipojakubská, také Valpuržina noc, spojená s „pálením čarodějnic“.

V evropských lidových tradicích se od věků udržuje zvyk na vyvýšených místech a vrcholcích kopců v určité dny zapalovat vatry, připravovat se dlouho na tuto událost a pak se až do rána kolem ohně veselit. Je to oslava příchodu jara a příležitost setkat se kolem ohně, utužit přátelství a lásku zamilovaných. Doložená tradice sahá hluboko do 17. století jako pálení čarodějnic, ale známá je dalších tisíc roků zpět do minulosti. Podle jména anglické misionářky, abatyše Walburgy, pochází název noci a slavnosti provozovaných z 30. dubna na 1. květen, Valpuržina noc. V Německu devět dní před tím zněly zvony k ochraně před reji čarodějnic. Dny se nazývaly Walpurgistage. Známe je z 15.–16. století místo Hexenplatz na hoře Brochen. Turisticky atraktivní tam jsou stopy chodidel čarodějnic „zachované“ na kamenech. Věřilo se, že této noci mají velkou moc zlé síly a je třeba před nimi chránit sebe, domov, zvířectvo. Čarodějnice mají svůj sabat, slétají se k setkání s ďáblem a je možné zahubit je ohněm. Zvyky s tím spojené známe dodnes, ale představa čerta u Keltů byla jiná než křesťanská. Máme mnoho míst jako Čertovy hory, Pekelné kopce ap. Čert v keltské komunitě byla postava spjatá s ovládním živelných sil a ohnivých jevů. Pro život Keltů byl oheň skutečně nejdůležitější a kdokoliv, stejně jako čert, musel umět zažehnout plamen za každé situace a počasí.

Podoba výročních obyčejů se přizpůsobovala s příchodem křesťanství, původní svátky se volně spojily s liturgickým kalendářem. Vítání jara

a vynášení smrti a Valpuržina noc, pálení čarodějnic, jsou bezesporu archaického původu, svatojánská noc je slavena v předvečer svátku Jana Křtitele 24. 6. Tyto tradice znovu ožívají, oheň a bujaré veselí, muzika a zpěv kolem něho jsou i pro moderního člověka vítanou změnou z denních starostí a stresu.

K poznání starých obyčejů přispívají některé pořady České televize a Českého rozhlasu, např. *Dobrodružné příběhy o zrodu svátků a zvyků našich předků, které dodnes slavíme*. Průvodcem dokumentu je Miroslav Táborský. Skvělý komentář ke Špalíčku lidových písní v plzeňském rozhlasu s názvem *Oheň v tradiční lidové obřadnosti* připravil Zdeněk Vejvoda. Na řadě míst jsou pořádány festivaly a přehlídky, např. festival Polná v plamenech, slavnosti v Bystřici pod Hostýnem. Tam vystoupil Vladimír Mišík, skupina Ardor Viridis – ohniváci aj. Píseň *Filipojakubská noc* má v repertoáru skupina Abraxas. Filipojakubská noc, aneb pálení čarodějnic se letos konalo na mnoha místech republiky.

Oheň se stal námětem mnoha lidových písní o řemesle kovářském. Kovárny bývaly po staletí v každé vesnici, kováři byli velmi vážení, ovládali oheň a nebáli se žhavého železa. Zpívalo se o nich, např.: *...kováři jsou švarní hoši, časně vstávají a než oheň rozdělají, tak si zpívají ... železo si hřeje ve vohni, ve vohni, přibíjejí podkověny...* Nádherná je i píseň Petra Spáleného *Kdybych já byl kovářem*. Z interpretů tradiční lidové písně uveďme skupinu Kantoři (www.kantori-folk.cz), mnohé lidové písně jsou dohledatelné na adrese www.hutka.cz. Zmíňme též známé rozhlasové pořady Zdeňka Bláhy.

Ze současné doby nelze v asociaci s ohněm nezmínit mimořádný fenomén českého folku – tramskou hudbu. Tramské hnutí má svůj počátek v první polovině minulého století (20.–30. léta). Mezi trampy se pěstovaly hodnoty jako přátelství, čest,

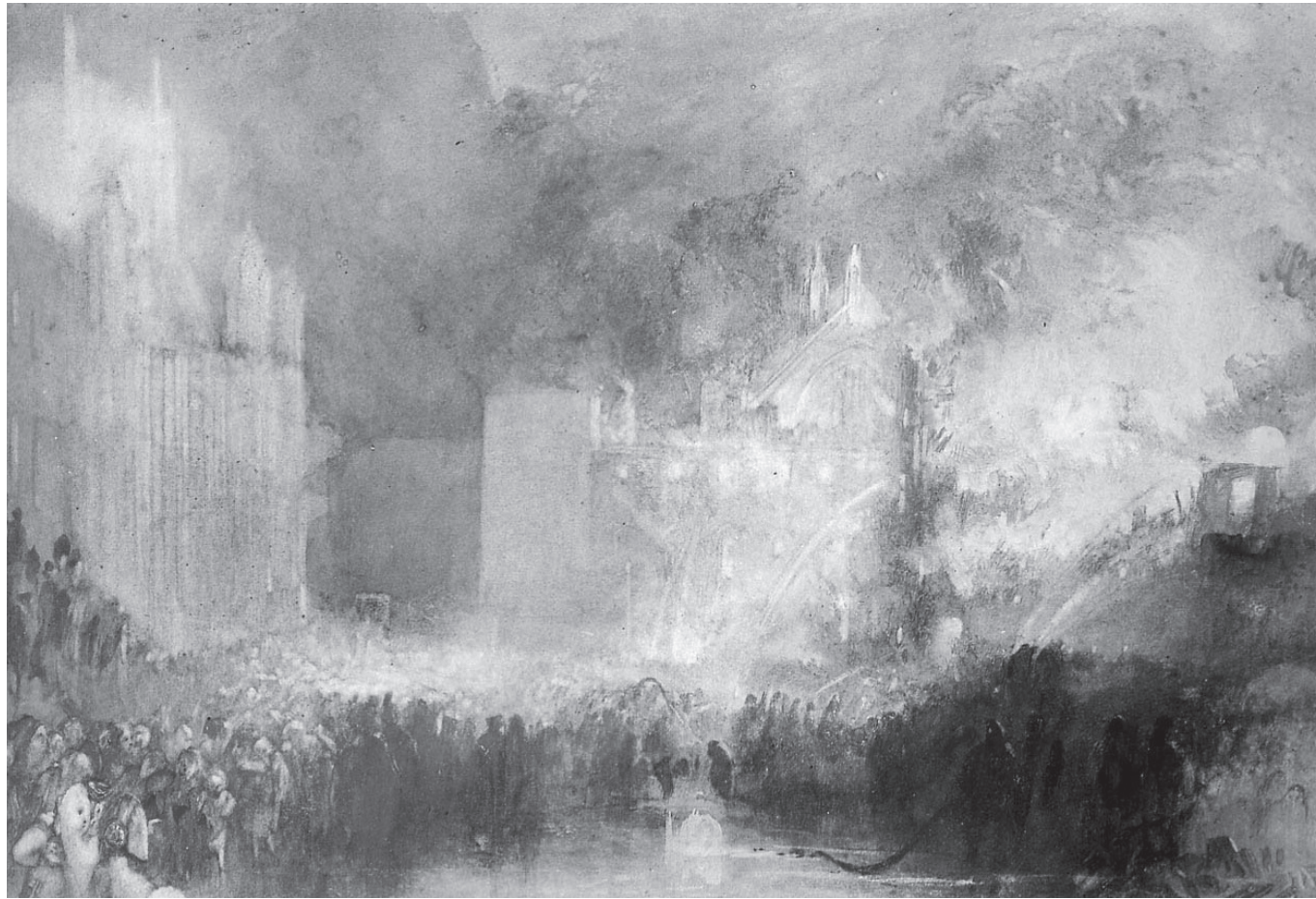
svoboda – nádherné lidské vlastnosti trvale platné, klasickým doprovodným nástrojem ke zpěvu byla kytara. Kolem táborového ohně se zpívaly dodnes oceňované písničky (*Stará stezka, Ascalona, Když ohně zaplanou, Když v Desperádu osadní oheň vzplál, Vlajka, Bílé skály, Tramský oltář* a mnoho jiných). Nejznámějšími autory tramských písní byli zejména Jarka Mottl, Eda Fořt, Jenda Korda, Eduard Ingriš, Mirko Vostrý, interpretačně ve své době proslula vokální skupina Settleři. Celou historii tramské hudby včetně literatury, nahrávek a zpěvníků najdeme snadno na internetu, tiskem vyšly mnohé zpěvníčky, zejména ve vydavatelství Panton (*Písničky do kapsy, Tramská romance* apod.).

Nová doba proměnila tradiční tramskou píseň – obohatila ji žánrově (americká country music – Greenhorni), tematicky, rytmicky i harmonicky, paletou hudebních nástrojů, originální českou tvorbou (Wabi a Miky Ryvolovi, Rangers, Pacifik, Brontosauři, bratři Nedvědovi, Wabi Daněk a další). Reprezentativními skladbami novodobého písničkářství jsou např. Žalmanův *Zmoklej oheň*, tvorba skupiny Lucie *Oheň* a další píseň *Dotkni se ohně*, Antonína Linharta *Oheň v dubu* a jeho pořady rádia Country, *Ozvěny osadních ohňů*.

Závěrem ještě zmínka o všem známé táborové písni Červená se line záře. Zpívá se i na anglický text *London's burning*, ale není to lidová píseň o velkém požáru Londýna (1666), nýbrž je známá už z roku 1580, kdy došlo k požáru Skotska. Dá se zpívat jako kánon a notové zápisy lze nalézt ve 3/4 nebo 2/4 taktu nebo dokonce v tečkovaném rytmu. Tak je to u nás obvyklé a zpívají ji děti i dospělí.

Co se týče stopy ohně v hudbě umělecké, je třeba hledat prameny v kultuře antického Řecka (ve filozofii, vědě, umění a bájesloví), jež vstřebala vše podstatné ze starších okolních civilizací. Zkoumány jsou pozůstatky keltské periody a její hudební odraz





William Turner: Požár londýnského parlamentu 1835

v Evropě, důležité je dlouhé období evropského středověku s dominancí katolické církve a jejím učením o ohni pekelném. To vše v hudbě posledních staletí našlo svůj odraz. Téma ohně nalézáme v názvech skladeb, v jejich mimohudebním programu, týkajícím se jak ohně samého, tak pohádkových, bájných či legendárních postav s ohněm spjatých, a nalezneme je zejména v hudbě programní (předehry ke scénickým dílům, samostatné programní koncertní předehry, programní symfonie, symfonické básně apod.), zmínit lze i některé opery, oratoria, balety apod. Neklademe si ale za cíl podat ucelený přehled inspirace ohněm a živly v hudebních skladbách posledních staletí, uvádíme spíše podněty k poslechu těchto děl. Většinou nemusíme za nimi do koncertních síní, stačí „sednout k počítači a chvilku hledat“.

Již u představitelů vrcholného baroka G. F. Händela nacházíme skladbu, kterou v roce 1748 zkomponoval na objednávku anglického dvora – *Music for the Royal Firework*. Tato svita se sestává z částí Overture, Bourrée, La Paix, La Réjouissance, Menuett 1 a 2 a je zamýšlena pro 100 hráčů dechových nástrojů. Je prototypem radostné hudby k oslavě vítězství ve válce, leč tematicky s ohněm nemá nic společného – není to tedy skladba programní v pozdějším slova smyslu. Má-li být použita k zamýšlenému účelu, musí se světelné efekty ohňostroje přizpůsobit kompozici. Lepší příklad bychom našli v současnosti u nás v Praze, kdy slavnostní ohňostroj a obrazy přesně zapadají do hudebního díla a dotváří jej.

První programní prvky se v hudbě projeví v předklasické a klasické písňové tvorbě i v koncertních áriích či arietách na texty starších i tehdy

současných autorů. Příkladem je skladba W. A. Mozarta *La bella mia Fiamma* (Můj krásný plameni), napsaná v Praze pro Josefínu Duškovou. Skutečně hudebně dramatické počiny nacházíme v díle L. van Beethovena. Jsou to jeho orchestrální předehry a scénická hudba. K tematice zde sledované se vztahuje balet *Stvoření Prometheova* z přelomu 18. a 19. století a příslušná předehra Op. 43, C dur. Takových děl autor vytvořil celkem dvanáct. Literární předlohy byly pro něho důležité, avšak hudba se neomezila na pouhé podkreslení děje. Hudební vědec Luděk Zenkl Beethovenův přístup nazval „symfonické básně na námět jevištního díla“. Beethoven tak vytvořil nový hudební útvar – koncertní předehru.

Prometheovské téma bylo později námětem např. i symfonické básně F. Liszta (*Prometheus*) a rovněž 5. symfonie A. N. Skrjabinina

## Der Mond ist aufgegangen / Měsíček s bledou tváří

Německo, úprava a harm. Anna Skalická

♩=85 D A D G D A7 D f#mi D G D A7 D

Der Mond ist auf - ge - gan - gen, Die gold-nen Stern-lein pran - gen  
Mě - si - ček s ble-dou tvá - ří, hvě - zdy s ním zla - tem zá - ří,

hmi D emi D A D A D G D A7 D

Am Him-mel hell und klar: Der Wald steht schwarz und schwei-get,  
na ob - lo - ze jas - né. Les tem - no - tou se ha - lí,

f#mi D G D A7 D hmi D emi D A A7 D

Und aus den Wie-sen stei - get Der wei-ße Ne-bel wun-der-bar.  
jen ti - še ml - ha pra - ví, vše na svě-tě jest ú - žas-né.

## Dandini dandini dastana / Spi, dítě

Turecko, úprava a harm. Anna Skalická

♩=70 ami2 Fdim ami F Fdim

Dan-di-ni dan-di-ni das - ta - na Da-na-lar gir - miş bos - ta - na  
Spi, dí - tě, spi, dí - tě, kvít - ku můj. Bo-že ce - lou noc při něm stůj,

dmi E7

Kov bos - tanc-i da - na - yi Ye - me - sin la - ha - na - yi  
ce - lou noc ho och-ra - ňuj, vše-mu zlé - mu za - bra - ňuj.

ami C+ ami2 ami

em, em, em, em, ps, ps, ps, ps.

(ami2=ami add h)



Čína / úprava a harm. Anna Skalická

♩=76 C      ami      C      ami      ami      Fmaj7      G

From the bam - boo moth - er makes a flu - te,      bam - boo flute for ba - by small.  
Flét - nu z bam - bu - su mat - ka vy - ro - bí,      flét - nu pro dě - tát - ko své.

ami      emi      Fmaj7      emi      C      ami

Held in lit - tle hands,      Pressed to ro - sy lips,      Lilt - ing mel - o - dies  
Dí - tě ji dr - ží,      svi - rá svý - mi rty,      něž - ná pí - sni za -

G      ami      C      G      ami

rise and fall.      Lu - lu - lu lu,      mel - o - dies  
- zeň vše zlé.      Lu - lu - lu - lu,      ta pí - seň

dmi F      G      C      G      Fmaj7      dmi      emi

rise and fall.      Lu - lu - lu lu,      sleep - y heads      nod and fall.  
krás - ně zní.      Lu - lu - lu - lu,      ko - lí - bá,      dí - tě spí.

## Kehto Laua / Houpi hou

Finsko, úprava a harm. Anna Skalická

♩=65 emi      ami      H7      emi      (G)      H7

Pium paum,      keh-to heil-ah-taä,      Ja lap-si vi - a - toin-na nuk-ah-taä.  
Hou, hou,      hou-pi, hou-pi - hou,      já roz-hou-pám ko-léb-ku dře-vě-nou.

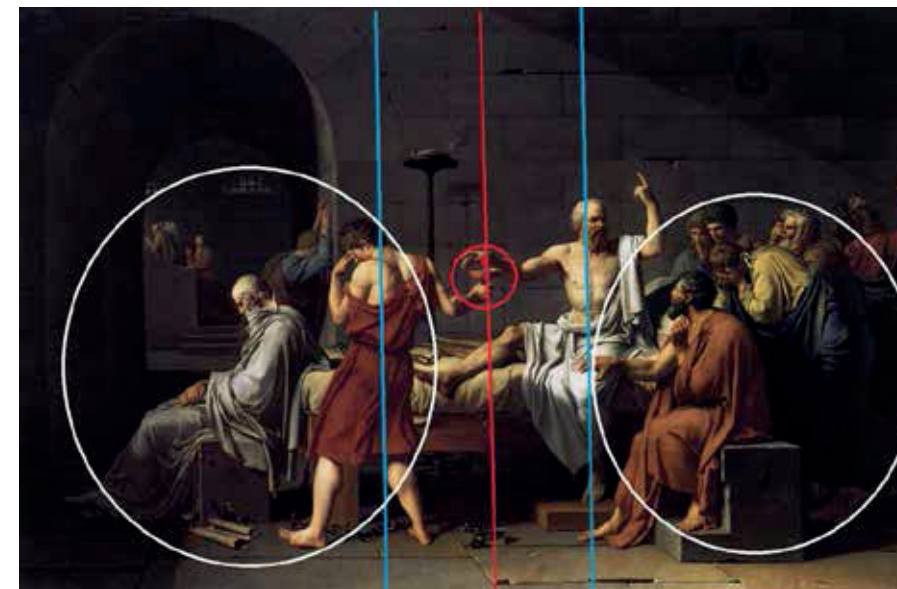
emi      (C)      ami      emi      ami7      H7      emi

Pium paum, Äi - ti      lau - laa vain,      Kun sy-dän káp-yän-sä      tun - dit - taä.  
Hou, hou,      hou-pi,      hou-pi - hou,      ko - lé - bám dě - tāt - ko      s lás - kou svou.

Jaroslav Bláha      Obrazová příloha k cyklu

HUDBA A OBRAZ  
ROČNÍK 2020

1. Hubert Robert, **Vodopád**,  
olej na plátně, 91,5 × 145,4 cm,  
soukromá sbírka



2. Jacques Louis David, **Sokratova smrt**,  
1787, olej na plátně, 130 × 196 cm,  
Metropolitan Museum of Art,  
New York, kompoziční analýza

Allegro vivace.

2. Wolfgang Amadeus Mozart,  
**Symfonie C dur Jupiter K 551**,  
1. věta, hlavní téma



## SCHÉMA SONÁTOVÉ FORMY

SCHÉMA	A			B	A		
Názvy částí	EXPOZICE			PROVEDENÍ	REPRÍZA		
Tematický plán	T1 M1 Hl.t. mv	T2 M2 v.t. mv	T3 M3 z.t. mv	MTP motivická či tematická práce	T1 M1 Hl.t. mv	T2 M2 v.t. mv	T3 M3 z.t. mv
Modulační plán	C dur T	G dur D	G dur D	Modulace z tóniny do tóniny	C dur T	C dur T	C dur T

### Vysvětlivky

**Červená barva** je spojena s evoluční hudbou. **Zelená barva** označuje harmonické funkce (model je postaven na základní tónině C dur).

### Tematický plán

T1 hl. t. = hlavní téma  
T2 v. t. = vedlejší téma  
T3 z.t. = závěrečné téma

M1 = mezivěta hlavního tématu  
M2 = mezivěta vedlejšího tématu  
M3 = mezivěta závěrečného tématu  
MTP = motivická či tematická práce

Modulační plán = schéma přechodu z tóniny do tóniny

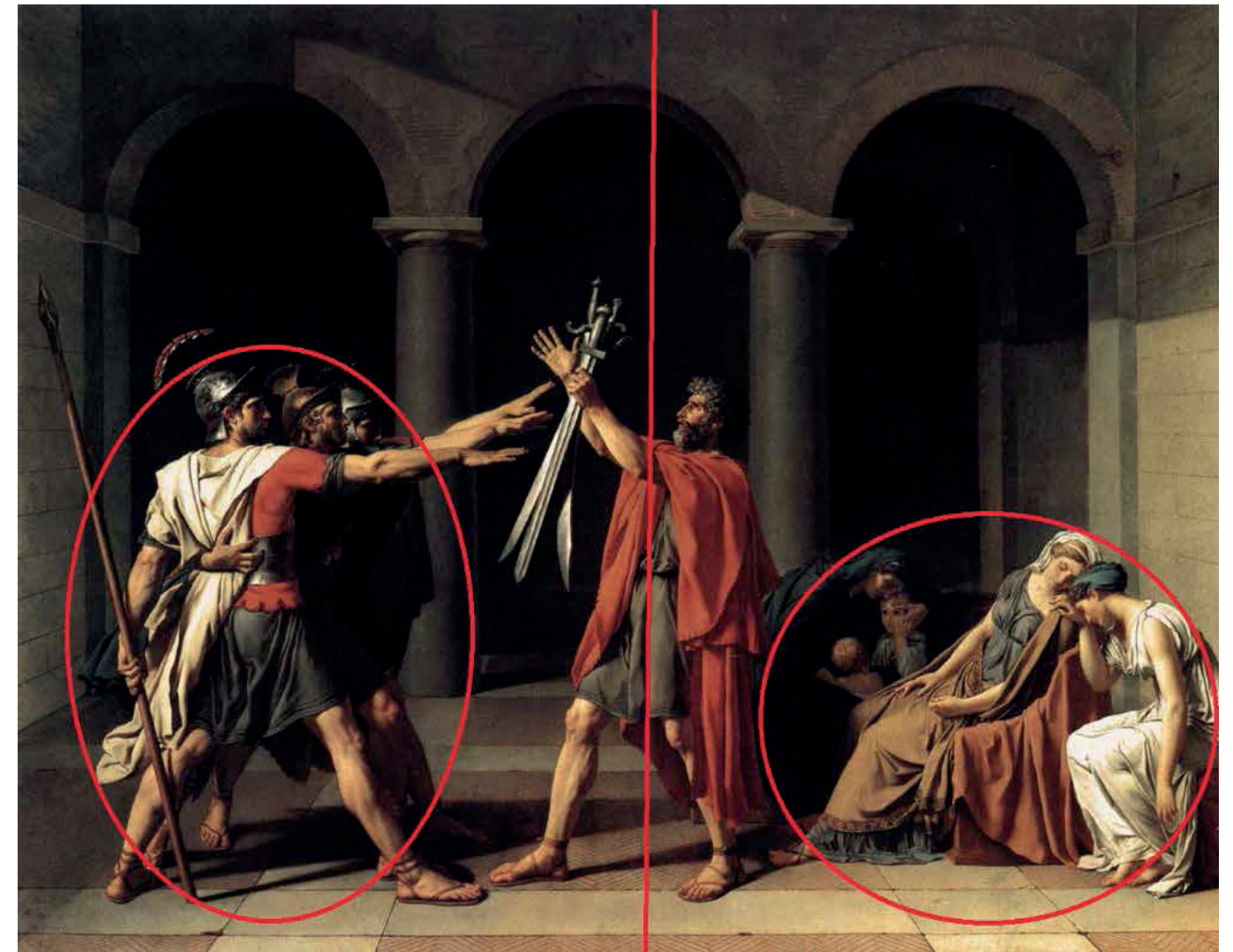
T = základní tónina  
D = dominantní tónina

3. Wolfgang Amadeus Mozart,  
**Symfonie C dur Jupiter K 551**,  
1. věta, vedlejší téma

4. Wolfgang Amadeus Mozart,  
**Symfonie C dur Jupiter K 551**,  
1. věta, závěrečné téma

### Témata 1. věty

5. Antonín Dvořák,  
**Symfonie e moll Z Nového světa**,  
č. 9, 1. věta, témata



4. Jacques Louis David, **Přísaha Horatiů**, 1785, olej na plátně, 330 x 425 cm, Musée du Louvre, Paříž, kompoziční analýza

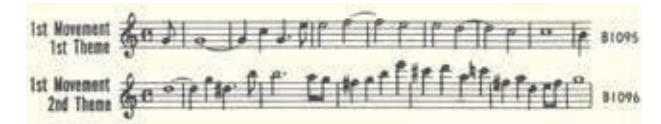


5. Eugen Delacroix,  
**Svoboda vedoucí lid**  
(28. 7. 1830), 1830, olej na plátně,  
260 x 325 cm,  
Musée du Louvre, Paříž,  
kompoziční analýza





6. Caspar David Friedrich, **Skalnatá rokle**, 1822–23, olej na plátně, 94 x 74 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň



6. Hector Berlioz, **Fantastická symfonie**, 1. věta., 1. a 2. téma



6. Hubert Robert, **Dobyti Bastily**, 1789



6. Hubert Robert, **Fontaine-de-Vaucluse**, 1783

Austrálie / úprava a harm. Anna Skalická

♩=70 C

ami Fmaj7 C

Mam-ma wa-ru-no Mur-ra wa-thu-no Mam-ma wa-ru-no Mur-ra wa-thu-no  
Má - ma už tu je, te - be mi-lu - je. Má - ma dr-ží tě, ne - o - pus-tí tě.

C ami Fmaj7 C

Mam-ma wa-ru-no Mur-ra wa-thu-no Mam-ma wa-ru-no Mur-ra wa-thu-no.  
Má - ma ko-lí - bá, též se u - smí - vá, na tě dě - tát - ko, spin - kej ro - bát - ko.

**Guten Abend, Gute Nacht**

Johannes Brahms / úprava a harm. Anna Skalická

♩=75 D

Dmaj7 D6 emi A A7

Gu - ten A - bend, gut Nacht, mit Ro - sen be - dacht, mit  
Do - brý ve - čer i noc, at rů - že již má i

emi emi7 emi6 A A7 F#7 hmi D7

Näg - lein be - steckt, schlupf un - ter die Deck: Mör - gen  
kou - zel - nou moc skrýt tě pláš - těm svým. Rá - no

G emi D hmi emi A7 D D7 G emi

früh, wenn Gott will, wirst du wie - der ge - weckt, mor - gen trüh, wenn Gott  
dá - li snad Bůh zno - vu se pro - bu - dit, rá - no dá - li snad

D hmi emi A7 D

will, wirst du wie - der ge - weckt.  
Bůh zno - vu se pro - bu - dit



## Čína / úprava a harm. Anna Skalická

♩=76 C      ami      C      ami      ami      Fmaj7      G

From the bam - boo moth - er makes a flu - te,      bam-boo flute for ba - by small.  
Flét - nu z bam - bu - su mat - ka vy - ro - bí,      flét - nu pro dě - tát - ko své.

ami      emi      Fmaj7      emi      C      ami

Held in lit - tle hands,      Pressed to ro - sy lips,      Lilt - ing mel - o - dies  
Dí - tě ji dr - ží,      svi - rá svý - mi rty,      něž - ná pí - sni za -

G      ami      C      G      ami

rise and fall.      Lu - lu - lu - lu,      mel - o - dies  
- zeň a vše zlé.      Lu - lu - lu - lu,      ta pí - seň

dmi F      G      C      G      Fmaj7      dmi      emi

rise and fall.      Lu - lu - lu - lu,      sleep - y heads      nod and fall.  
krás - ně zní.      Lu - lu - lu - lu,      ko - lí - bá,      dí - tě spí.

## Kehto Laua / Houpi hou

## Finsko, úprava a harm. Anna Skalická

♩=65 emi      ami      H7      emi      (G)      H7

Pium paum,      keh-to heil-ah-taä,      Ja lap-si vi - a - toin-na nuk-ah-taä.  
Hou, hou,      hou-pi, hou-pi - hou,      já roz-hou-pám ko-léb-ku dře-vě-nou.

emi      (C)      ami      emi      ami7      H7      emi

Pium paum, Äi - ti      lau - laa vain,      Kun sy-dän káp-yän-sä      tun - dit - taä.  
Hou, hou,      hou-pi,      hou-pi - hou,      ko - lé - bäm dě - tát - ko      s lás - kou svou.



William Turner: Požár londýnského parlamentu 1835

Prometheus – *Báseň ohně* (op. 60), komponované pro klavír, velký orchestr, sbor a světla. Nejsou to jen efekty, každá tónina má svou barvu a k provozování byl vytvořen zvláštní “klavír”, nástroj nazvaný “luce”. Dle záměrů autora je synesteticky světlý umocněn zvukový proud hudby v jediný smysly vnímaný komplex.

Ale vraťme se do dávnější historie. J. Haydn zanechal rozsáhlé dílo, kde zejména symfonie představují stěžejní část. Nejsou programní, ale řada z nich nese pozdější přídomek podle charakteristického motivu, často zvýrazněného použitou instrumentací. Méně známou je symfonie A dur, zvaná *Oheň*.

Skutečným průkopníkem programní hudby byl H. Berlioz svou pětivětou *Fantastickou symfonií*, kde pátá věta nese název *Sabat čarodějnic*. Obdobným námětem se inspiroval též N. Rimskij-Korsakov a svůj čarodějnický sabat situoval na 2862 m vysokou, nejvyšší slovanskou, horu Triglav, bájně sídlo slovanského boha války. M. P. Musorgskij nám zanechal symfonickou báseň *Noc na Lysé hoře*, charakterizovanou jako protějšek Berliozovy *Fantastické symfonie*. Musorgského dílo se ale váže k jinému

datu než k poslední dubnové noci. Je to Svatojánská noc na 24. 6. s významem slovanského vrcholu léta. Skladba se dotýká několika slovanských kultur, má regionální a historické souvislosti. Je také první ruskou symfonickou básní, Musorgským zkomponovanou roku 1867.

Do pojednávaného „ohněvého okruhu“ patří zajisté i pověsti o donu Juanovi a faustovská tematika – oba protagonisté měli co do činění s ohněm a peklem, jemuž propadli. Tato témata se dočkala mnohého hudebního zpracování, např. *Faustovská symfonie*. F. Liszta. G. Mahler ve své monumentální 8. symfonii Es dur (1906–7), jež nese přídomek *Symfonie tisíců*, kombinuje orchestrální zvuk a lidský hlas v symfonickém kontextu. Dílo sestává ze dvou částí, ve druhé jsou zpívána slova z Goethova Fausta.

Téma ohně nalezneme i v orchestrálním díle Leoše Janáčka – v třídílne *Slovanské rapsodii – Taras Bulba*. Třetí část je hudební apoteózou smrti Tarase Bulby na hranici. Ze soudobé tvorby uvedme např. hudební báseň *Morava V. Franze*, která má čtyři části, odpovídající čtyřem základním živlům. Poslední část připadá ohni. V recenzích byla skladba vysoce ohodnocena

jako zásadní krok ve vývoji české programní hudby. Morava je jméno řeky, ale nejde o hudební popis toku, ale o něco jako její portrét. Čtyři základní živly a syntéza – mocnost vodního toku a lidé kolem, kteří žijí a zpívají. O záměru autora přesvědčují použité lidové motivy.

Co se týče tvorby scénické, C. M. Weber, zakladatel romantické opery, má ve svém *Čarostřelci* jevištně a hudebně velmi silnou scénu odlévání kulí. Pekelné scény a upalování hudebně provázené najdeme na několika dalších příkladech širšího časového rozpětí. U R. Wagnera např. je to *Prsten Nibelungův*, kde v závěru *Valkýry* je hora obklopená plameny a blesky, v *Siegfriedovi* hrdina v závěru prochází plameny k Brünhildě (ostatně taková scéná plamenné cesty je už u W. A. Mozarta v opeře *Kouzelná flétna*). I Wagnerův *Soumrak bohů* obsahuje ohnivou scénu – pálení mrtvého na hranici a vlastní smrt hrdinky (Brünhilda), která na koni vjede do plamenů. V opeře *Trubadúr* G. Verdiho ve druhém dějství vypravuje stará cikánka Azucena Manricovi o smrti své matky na hranici. Ve čtvrtém dějství Azucena nařiká nad svým osudem ve vězení a děsí se smrti v plamenech. P. I. Čajkovského *Panna Orleánská* je dílo o čtyřech dějstvích, kde je Jana na konci obžalována z čarodějnictví a odsouzena k smrti na hranici. Smrt podstupuje s důvěrou v boží milosrdenství. Ve výčtu autorů a děl dále zmiňme operu CH. Gounoda *Faust*, operu A. Boita *Mefistofeles*, Berliozovo oratorium *Faustovo prokletí*, A. Honeggera oratorium *Johanka z Arcu na hranici*. I náš Antonín Dvořák vylíčil odlehčeně plameny a „české“ peklo v opeře *Čert a Káča*. Ale vážně se plamenné tematiky dotkl v první z Biblických písni *Oblak a mrákota je vůkol Něho*. Matěj Brouček měl být také v závěru druhé části dvoudílné opery L. Janáčka *Výlety páně Broučkovy* za hudebního doprovodu upálen. K tomu sice nedošlo, ale velmi zajímavá je před tím



použitá hudební stylizace husitských nápěvů po vítězné bitvě.

Další postavou v hudebních dílech i ve filmu vzpomínanou a oslavenou je Mistr Jan Hus. Jemu patří kantáta J. Jeremiáše pro sóla, sbor a orchestr. Nedávno byl uvedený film *Jan Hus* J. Svobody v hudební režii L. Sommera. Herecké výkony jsou umocněny skvělou hudbou M. Kocába – ta je zejména v závěru svébytnou složkou a mohla by být podkladem k samostatnému uvedení.

Frekventovaným tématem v lidové slovesnosti, výtvarném umění, filmu

i hudbě je též legenda o Jánošíkovi. Často byla využita slova rozsáhlého eposu básníka J. Bottu „*Hori ohník, horí, na Královej holi...*“. Cyklus mužských sborů na toto téma pochází z roku 1984. Byl inspirován lidovým textem ze sbírky *Horní chlapci* L. Nezdařila a zhudebněn ostravským E. Schiffauerem. Dalším autorem mužského sboru na text J. Bottu je jihočeský F. Chodura. Operu *Jánošík* (1934) napsal A. Hába. Slovenský skladatel A. Očenáš vytvořil scénickou hudbu k zmíněnému literárnímu dílu

J. Bottu *Smrt Jánošíkova*. Titulní píseň *Láska a smrt* nazpíval P. Habera.

Závěrem je možné konstatovat, že hudba ve spojení s ohněm nás provází věky, ať v hudebních lidových kulturách či uměleckých skladbách různých žánrů a zaměření. Lze jen doufat, že moderní technické možnosti nezredukuje tuto tradici na kouřové a barevné světelné efekty při show různých populárních skupin a zpěváků, ale že bude nadále archetyp tohoto žvilu prolínat sémantickým sdělením hudby všech žánrů.

•

významného estetika a uměno- vědce Otakara Hostinského.<sup>2</sup> Podle Hostinského znamená socializace umění jeho zpřístupňování širokým vrstvám. Tedy nejen školní mládeži, ale (a to především) také dospělé populaci. Jedná se o dlouhodobý proces, jehož cílem je zvýšení hodnoty života dostupnými uměleckými prostředky.

Pětice „socializátorů“ ve svém snažení nenavazovala jen na Otakara Hostinského, ale také na výsledky předchozích výzkumů, které v uplynulých letech katedra muzikologie FF UP v Olomouci uskutečnila. Jedná se především o průzkum hudebních preferencí starší školní mládeže, provedený v roce 2016.<sup>3</sup> V něm se na samém konci pomyslného žebříčku oblíbenosti umístily hudební ukázky reprezentující operu a hudbu 20. století.<sup>4</sup>

Tato a mnohé další studie a výzkumy<sup>5</sup> ukazují dlouhodobý trend

<sup>2</sup> HOSTINSKÝ, Otakar, 1903. *O socialisaci umění*. 1. Praha: Dr. Ed. Grégr a syn.

<sup>3</sup> Výzkum provedli v červnu 2016 studenti olomoucké katedry muzikologie opět pod vedením doc. Evy Vičarové. Prostřednictvím poslechového dotazníku s 26 ukázkami různých stylově žánrových druhů sledovali výzkumníci hudební preference celkem 841 žáků 6. a 9. tříd. (Termínem hudební preference je v tomto i dalších užitích v textu označována stabilní obliba hudebních žánrů či konkrétních interpretů, kterou si jedinec utváří v průběhu adolescence a rané dospělosti.) Více viz: VIČAROVÁ, Eva. Musical Preferences amongst Older School Age Youth. *Czech and Slovak Journal of Humanities*. 2017, vol. 2, s. 93–111; BALČÁRKOVÁ, Eva. Hudební preference žáků druhého stupně základních škol. *Hudební výchova*. 2017, roč. 25, č. 3, s. 4–6.

<sup>4</sup> Ta byla ve zvukovém dotazníku zastoupena třemi příklady: Carl Orff: *Veni, veni, venias* (1937, hudební neoklasicismus 20. století), Olivier Messiaen: *Chronochromie* (1960, hudební avantgarda 20. století), Arvo Pärt: *Tabula rasa* (1977, hudební postmodernita). Nejlépe si u žáků vedl minimalismus Arvo Pärta (1,92 z možných 5 bodů), který se z celkových 26 skladeb zvukového dotazníku umístil na 19. místě. Skladby Oliviera Messiaena (1,76) a Carla Orffa (1,70) potom patřily ke třem vůbec nejhůře hodnoceným ukázkám celého výzkumu.

<sup>5</sup> Minimálně zmínit je nutné práce Mikuláše Beka (BEK, Mikuláš, 2003. *Konzervatoř Evropy?: k sociologii české hudebnosti*. Praha:

negativního postoje k vážné hudbě 20. století a současnosti. Ten je částečně vysvětlitelný tím, že množství děl z tohoto období nemá nejmenší ambice budit v posluchači pocity libosti. Avšak je třeba se ptát, zda žáci vůbec byli v minulosti s touto hudbou a jejími principy alespoň na elementární bázi seznámeni, nebo zda je toto seznámení čeká. Vzhledem k postavení předmětu hudební výchova v reálné hierarchii základního i středního vzdělání totiž není výjimkou, že probírané učivo ne vždy odpovídá platným osnovám. Při pohledu do učebnic hudební výchovy sice už od šesté třídy narážíme na jména jako Stravinskij, Penderecki, později Boulez, Stockhausen nebo Schönberg, tato jména a hudba s nimi spojená nejspíš ale pouze v minimu případů opravdu opustí stránky učebnice a stane se tématem některé z hodin.

Oprávněné pochybnosti může v tomto ohledu budit také zjištění, že budoucí hudební pedagogové mají zejména k hudbě 2. poloviny 20. století daleko negativější vztah než jejich kolegové z muzikologií a konzervatoří, které vyplývá z dalšího výzkumu olomoucké katedry muzikologie.<sup>6</sup>

KLP. Musicologica.cz.) a v posledních letech především Romana Bačuvčíka (BAČUVČÍK, Radim, 2016. *Hudba a my: nákupní chování na trzích kulturních produktů 2015*. Zlín: Radim Bačuvčík – VerBuM.) a týmu Bedřicha Crhy (v kontextu představovaného experimentu zejména publikace CRHA, Bedřich, 2016. *Postoje vysokoškolských studentů v České republice k umělecké hudbě poslední třetiny 20. století*. Brno: Masarykova univerzita.).

<sup>6</sup> Výzkum budoucích hudebních profesionálů (tedy aktuálně vysokoškolských studentů hudebních oborů na pedagogických a filozofických fakultách nebo konzervatořích) proběhl na olomoucké katedře muzikologie v roce 2017. Z jeho výsledků vyplývá, že nejméně preferovaná hudba studentů pedagogického zaměření je opera (2,5 z 5 možných bodů), klasická hudba 2. poloviny 20. století (2,99) a hudba před rokem 1600 (3,13). Více viz: BOREK, Jan, 2019. *Výzkum budoucích hudebních profesionálů: hudební preference, nová média. Hudební výchova*. 27(1), 6–10.

## Metodologie, postup experimentu

Výzkum probíhal v období od 9. března do 4. dubna 2019 a zúčastnilo se ho 78 středoškoláků a 19 vysokoškoláků.<sup>7</sup> Zacielení na gymnazisty bylo zvoleno z toho důvodu, že se jedná o nejstarší, tudíž posluchačsky nejvyspělejší kategorii mládeže se všeobecnou hudební výchovou. Vysokoškolská studenta pak tvořili srovnávací vzorek.

Každý z pěti „socializátorů“ měl za cíl přiblížit účastníkům experimentu v průběhu necelých třiceti minut jednu kompozici z druhé poloviny dvacátého století, případně i z nového tisíciletí.

Seznam skladeb a jejich popularizátorů je následující (řazeno chronologicky):

- Olivier Messiaen: *Exotiční ptáci* (1955/56, modalita, serialismus) – Iva Strakerlová
- Krzysztof Penderecki: *Polymorfia* (1961, řízená aleatorika, témbrová hudba) – Petr Šrajger
- Karel Husa: *Hudba pro Prahu 1968* (1968, volná dodekafonie) – Eva Vičarová
- Vít Zouhar: *Blízká setkání zběsilosti srdce* (2004, neobarokní minimalismus) – Erika Capová
- Robert Hejnar: *Elysium* (2010, neoklasicismus a spirituální minimalismus) – Štěpánka Vybíralová

Každý socializátor absolvoval v rámci hudebně pedagogického experimentu šest výstupů, které měly vždy obdobný průběh. Na úvod výstupu

<sup>7</sup> Konkrétně se jednalo o studenty 1. a 2. ročníku čtyřletého gymnázia (15–17 let) a studenty 3. a 4. ročníku Semináře hudební výchovy připravujícího studenty k maturitě z Estetické výchovy (18–19 let) na Gymnáziu Olomouc–Hejčín a studenty 2. ročníku čtyřletého a 6. ročníku osmiletého Církevního gymnázia Německého řádu Olomouc (15–17 let). Srovnávací vzorek potom tvořili studenti 1. ročníku Muzikologie a Uměnovědných studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (19–20 let).

Eva Vičarová, Petr Šrajger

# Socializace umění v odstupu jednoho století

## /Anotace/

Studie představuje průběh a výsledky hudebně pedagogického experimentu, prováděného studenty katedry muzikologie na Univerzitě Palackého v Olomouci pod vedením doc. Evy Vičarové. Experiment navazuje na teze uměnovědce Otakara Hostinského a v souladu s jeho přednáškou *O socialisaci umění* se snaží o popularizaci vybraných skladeb obvykle negativně přijímané vážné hudby 2. poloviny 20. století a současnosti u středoškolské a vysokoškolské mládeže.

## /Klíčová slova/

Otakar Hostinský, socializace umění, hudebně pedagogický experiment, hudební preference, hudební tolerance, popularizace, soudobá vážná hudba, mládež ve věku 15–20 let.

## /Autoři/

doc. PhDr. Eva Vičarová, Ph.D. vystudovala muzikologii a žurnalistiku na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kde se rovněž habilitovala. Od roku 2000 působí na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kde vyučuje hudební historiografii, hudební a uměleckou kritiku a disciplínu hudební pedagogiky.

Bc. Petr Šrajger je studentem magisterské formy muzikologie na Filozofické fakultě Univerzity palackého v Olomouci.

## Válka, bombardéry, popravy“, „Zvuk havěti“ nebo „Slátanina bez řádu“.

**T**o jsou jen některé z mnoha vyjádření žáků olomouckých středních škol na adresu vybraných ukázek soudobé vážné hudby. Ty jim byly představeny v rámci hudebně pedagogického experimentu s názvem *Socializace umění v odstupu jednoho století*, prováděného studenty muzikologie při Univerzitě Palackého v Olomouci pod vedením doc. Evy Vičarové.<sup>1</sup>

Projekt svým názvem vědomě odkazuje na text *O socialisaci umění*

<sup>1</sup> Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci v roce 2019 (IGA\_FF\_2019\_006).



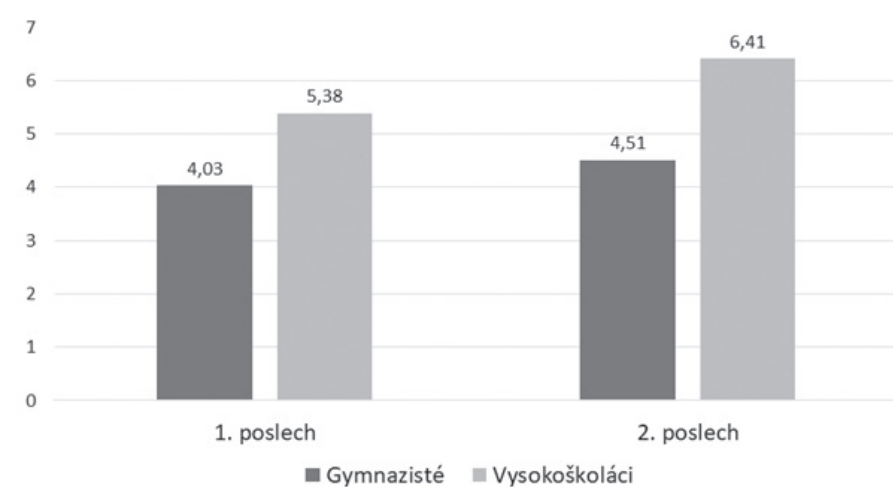
byla žákům přehrána maximálně pěti-minutová samostatně působící ukázka z představovaného díla. Po ukončení intuitivního poslechu respondenti svůj vztah k reprodukované hudbě ohodnotili číselně na škále od 1 (vůbec se mi nelíbí) po 10 (velmi se mi líbí) na hodnotící listy. Následoval brainstorming, vedený jednotlivými přednášejícími. V jeho rámci žáci projevovali především své emoce, které při poslechu pocítovali, nebo představy, které v nich hudba budila. Až poté socializátor „odhalil“ totožnost a stručný životopis autora a název díla. V následujících minutách se věnoval konkrétní skladbě: možným inspiračním zdrojům, kompozičním specifikům, zvláštnostem partitury, dobovému kontextu, možnému mimohudebnímu významu skladby či přesahu do širší popkultury. Socializátor zde pracoval také s poznámkami a názory, které zazněly v průběhu brainstormingu. Využito přitom bylo nejen monologické, ale také dialogické metody výuky a socializátoři doplňovali výklad prezentacemi, reprodukovánými video- nebo audioukázkami nebo hrou na hudební nástroj. Na závěr proběhl druhý, tentokrát připravený, poslech totožné skladby s novým číselným hodnocením ze strany žáků. Právě dvojí číselné hodnocení mělo za cíl ověřit úspěch experimentu.

Členové výzkumného týmu předpokládali, že hodnocení jednotlivých skladeb se po druhém poslechu vlivem socializace zvýší. Největší „úspěch“ byl tušen v případě neobarokního minimalismu Víta Zouhara, který by měl být posluchačům blízký už jen výrazným podílem rytmické složky. Naopak negativní hodnocení bylo předpokládáno především u skladby *Polymorphia* z avantgardního období Krzystofa Pendereckého, které se pohybuje na hranici hluku a na neobeznámeného posluchače může působit velmi chaotickým dojmem.

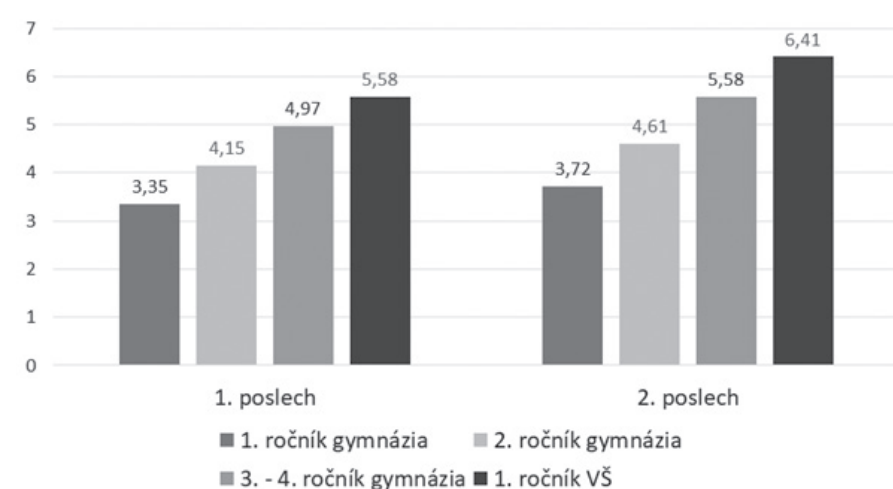
## Výsledky experimentu

Základní premisa socializátorů se po dokončení experimentu potvrdila: výsledky po druhém, socializačním

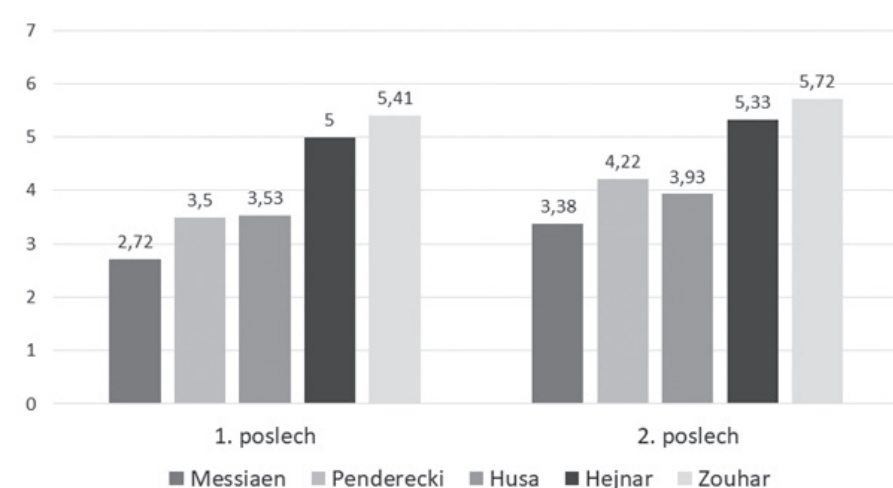
připraveném poslechu u všech pěti skladeb převyšovaly hodnocení po poslechu prvním. Zároveň je ale nutné dodat, že rozdíl byl ve většině případů nižší, než výzkumný tým očekával.



Graf 1



Graf 2



Graf 3

Jak již bylo uvedeno, hodnocení jednotlivých skladeb probíhalo na škále 1–10. Průměrné bodové ohodnocení všech pěti skladeb činí po prvním poslechu 4,03 bodů v případě gymnazistů a 5,38 u vysokoškoláků. Spontánní míra poslechových preferencí středoškolské mládeže je podle těchto výsledků v případě hudby 2. poloviny 20. století a současnosti lehce podprůměrná a u vysokoškoláků lehce nadprůměrná. Po druhém poslechu se bodování u gymnazistů zvýšilo na 4,51 bodů, u vysokoškoláků potom na 6,41. Z těchto výsledků je patrné, že socializace soudobé vážné hudby v případě vysokoškolských studentů byla 2,5krát úspěšnější než v případě gymnazistů. Tento rozdíl nebyl pro výzkumníky překvapivý. Právě u studentů oborů muzikologie a uměnovědná studia bylo možné očekávat vyšší míru dosavadní poslechové zkušenosti i hudební tolerance<sup>8</sup> a s tím také větší otevřenost novým a netradičním hudebním zážitkům. (viz graf 1)

Z podrobných výsledků experimentu je také evidentní, že míra hudební tolerance je úměrná věku žáků. V případě studentů prvního ročníku gymnázií činilo průměrné hodnocení po prvním poslechu 3,35 a po druhém 3,72 bodů, u druhého ročníku to bylo již 4,15 a 4,61, u třetího a čtvrtého ročníku pak 4,97 a 5,58 a u vysokoškoláků 5,38 a 6,41. Rozdíl mezi nejmladšími patnáctiletými a nejstaršími devatenáctiletými studenty tedy činil celé 2 body neboli jednu pětinu škály. Výmluvně o tomto růstu pozitivních preferencí svědčí také srovnávací graf. (viz graf 2)

Jak výzkumný tým předpokládal, nejpozitivněji respondenti reagovali na neobarokní minimalismus Víta Zouhara a neoklasicismus Roberta Hejnar. U dalších skladeb zůstávala míra poslechových preferencí podprůměrná, a to i po druhém poslechu. Přesto právě u skladeb Messiaena

(+0,66), Pendereckého (+0,72) a Husy (+0,40) je možné po absolvování procesu socializace sledovat výraznější bodový nárůst než u skladeb, ke kterým měli žáci už po prvním poslechu v podstatě pozitivní vztah. Na základě okamžitých reakcí v průběhu socializace je možné konstatovat, že například v konkrétním v případě skladby *Polymorphia* Krzystofa Pendereckého s nejvyšším bodovým nárůstem po druhém poslechu, mělo velký vliv na následné hodnocení poukázání na využití skladatelovy hudby v řadě snímků, spojené s promítnutím ukázky z filmu *Osvícení*. Potvrzuje se tím zjištění, že právě filmová hudba může účinně působit jako „most“ mezi vážnou a populární hudbou, jak naznačují také výsledky zmiňované studie budoucích hudebních profesionálů.<sup>9</sup> (viz graf 3)

Hudebně pedagogický experiment rovněž potvrdil existenci kvalitativního rozdílu mezi dopolední a odpolední výukou. Studenti gymnázií, kteří absolvovali socializaci v době 8–9:30, hodnotili ukázky po prvním poslechu průměrnou hodnotou 4,70 bodů, zatímco studenti stejných ročníků s odpolední výukou v čase 14–15:30, příp. 14.20–15:50 přidělovali hodnoty o celý bod nižší (3,67). Faktorů, které měly vliv na průběh i celkové výsledky hudebně pedagogického experimentu bylo samozřejmě ještě mnohem více, výzkumný tým se k nim ale rozhodl při vyhodnocování výsledků nepřihlížet. Zmínit je přesto možné pořadí příspěvků v rámci vyučovací hodiny (zejména poslední socializátor měl výrazně složitější pozici), osobnost, charisma a pedagogické zkušenosti přednášejícího nebo naopak dosavadní hudební zkušenost jednotlivých žáků a další sociologické charakteristiky respondentů.

## Závěr

Hudebně pedagogický experiment sice nedopadl zcela tak, jak výzkumný tým předpokládal, jeho základní hypotéza se přesto potvrdila. Zejména potom u těch nejhůře přijatých skladeb se následný proces socializace, postavený na rozboru díla a představení jeho kontextu, ukázal být poměrně účinný. „Socializační mise“ tímto hudebně pedagogickým experimentem samozřejmě není u konce. Jak zdůrazňoval i Otakar Hostinský, tento způsob umělecké výchovy není jednorázová, ale celoživotní aktivita.

## Přehled literatury

- BAČUVČÍK, Radim, 2016. Hudba a my: nákupní chování na trzích kulturních produktů 2015. Zlín: Radim Bačuvčík – VeRBuM. ISBN 978-80-875-0084-2
- BALCÁRKOVÁ, Eva. Hudební preference žáků druhého stupně základních škol. *Hudební výchova*. 2017, roč. 25, č. 3, s. 4–6. ISSN 1210-3683.
- BEK, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003. 280 s. ISBN 80-85917-99-8.
- BOREK, Jan, 2019. Výzkum budoucích hudebních profesionálů: hudební preference, nová média. *Hudební výchova*. 27(1), 6–10. ISSN 1210-3683.
- CRHA, Bedřich, 2016. Postoje vysokoškolských studentů v České republice k umělé hudbě poslední třetiny 20. století. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 978-80-210-8442-1.
- HOSTINSKÝ, Otakar, 1903. *O socialisaci umění*. 1. Praha: Dr. Ed. Grégr a syn.
- VIČAROVÁ, Eva. Musical Preferences amongst Older School Age Youth. *Czech and Slovak Journal of Humanities*. 2017, vol. 2, s. 93–111.

<sup>9</sup> BOREK, Jan, 2019. Výzkum budoucích hudebních profesionálů: hudební preference, nová média. *Hudební výchova*. 27(1), 6–10.

<sup>8</sup> Hudební tolerance se rozumí neutrální či pozitivní postoj člověka k hudbě.

# Melodram do školy 1. dubna 2020

Hudební  
výchova

časopis

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy pořádá ve spolupráci se Základní uměleckou školou E. Randové v Ústí nad Labem

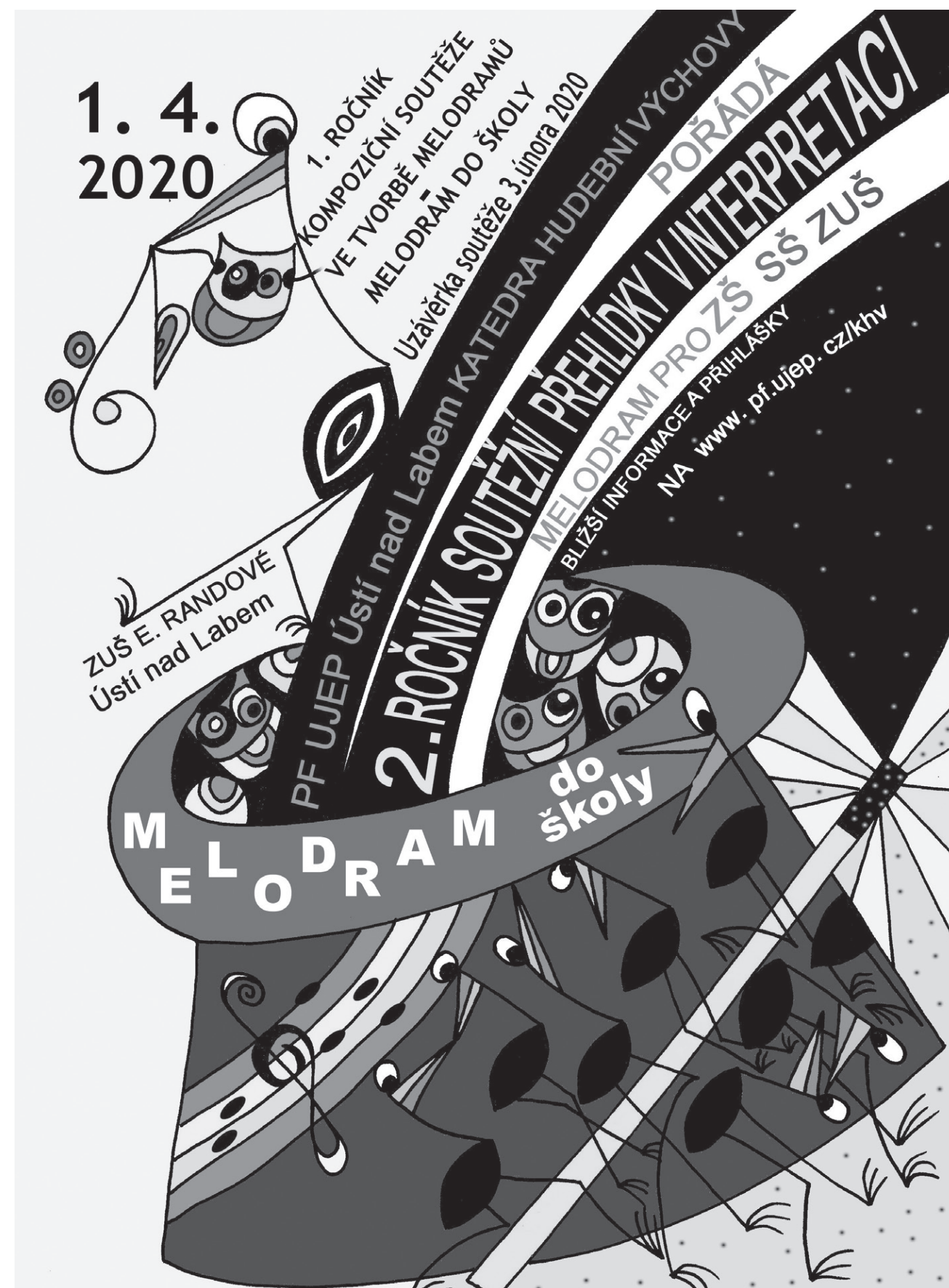
2. ročník soutěžní přehlídky v interpretaci melodramu pro žáky základních, středních a základních uměleckých škol. Přehlídka se uskuteční ve středu dne 1. dubna 2020 v koncertním sále ZUŠ E. Randové v Ústí nad Labem. Online přihlášky zasílejte do 2. března 2020.

Současně je pořádán 1. ročník kompoziční soutěže v oblasti Melodram do školy. Uzávěrka soutěže je v pondělí 3. února 2020.

Záměrem interpretační soutěžní přehlídky a rovněž kompoziční soutěže je rozšířit zájem o melodram a o jeho pravidelné zařazování do výuky hudební výchovy a literárně dramatické výchovy na různých typech škol.

Bližší informace a formuláře přihlášek jsou k dispozici na webové adrese: [www.pf.ujep.cz/katedra-hudebni-vychovy-aktuality](http://www.pf.ujep.cz/katedra-hudebni-vychovy-aktuality).

Mediálním partnerem projektu je časopis Hudební výchova.





# CHARANGA – moderní nástroj v rukou kreativního pedagoga

## aneb Šance, jak změnit hudební vzdělávání v naší zemi k lepšímu...

### /Anotace/

Charanga je nová digitální online platforma, jejímž cílem je podpora práce učitelů hudební výchovy na ZŠ a hudební nauky a výuky hudby na ZUŠ. Nabízí rozsáhlé možnosti kreativním pedagogům pro kvalitní, a přitom zábavnou a inspirativní náplň předmětů hudební výchova (ZŠ) a hudební nauka (ZUŠ). Umožňuje vytvářet své vlastní interaktivní výukové materiály a lekce, které je možné následně sdílet s ostatními učiteli ve škole i s žáky. Prezentovaná platforma Charanga otevírá nové možnosti pro sdílení pedagogických postupů a materiálů nejen v rámci školy, ale mezi celou komunitou pedagogů v síti škol napříč republikou.

### /Klíčová slova/

digitální platforma, hudební výchova, hudební nauka, ZŠ, ZUŠ, kreativní pedagogika, interaktivní výukové materiály, sdílení.

### /Autor/

Lubor Bořek je ředitelem Základní umělecké školy Police nad Metují, okres Náchod.

**D**íky mezinárodnímu projektu MECLA (*Music Education Cultural Learning Alliance – projekt podpory hudebního vzdělávání k rozvoji kulturní kompetence*) se otevřela možnost nabídnout i učitelům hudební výchovy na ZŠ a hudební nauky na ZUŠ v České republice skvělého pomocníka – digitální online vzdělávací platformu s názvem CHARANGA.

MECLA je tříletý projekt v rámci vzdělávacího programu Erasmus+ Evropské unie, kterého se účastní partneři z České republiky, Dánska a Spojeného království. V rámci projektu MECLA britská společnost Charanga Ltd. vytváří českou verzi světového interaktivního vzdělávacího software, která vychází z pedagogických postupů uplatňovaných v hodinách hudební nauky na Základní umělecké škole v Polici nad Metují a hodinách hudební výchovy v Základní škole Pavlišovská („Na Babí“) v Náchodě (partneři projektu za českou stranu).

Program Charanga je živá cloudová platforma nabízející množství hudebních zdrojů, výukových aplikací, postupů a materiálů zpracovaných na základě moderní metodiky a pedagogiky, a to vše zprostředkovává pomocí nejnovějších vzdělávacích technologií.

Poskytuje hloubkovou podporu mnoha aspektům hudební výchovy ve škole i mimo ni a její zajímavé digitální prezentace a atraktivní obsah

pomáhají aktivně zapojit děti a mladé lidi do výuky velmi moderním způsobem.

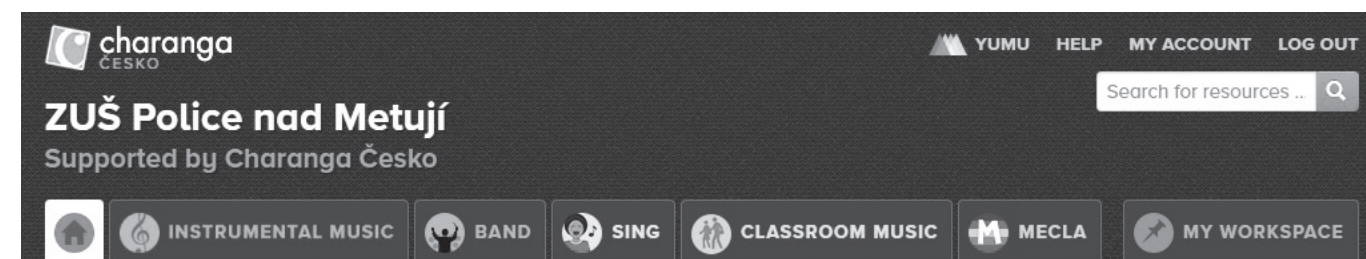
Je úžasnou pomocí nejen **aprobovaným pedagogům**, ale díky podrobnému metodickému rozpracování jednotlivých hodin nabízí i **neaprobovaným učitelům** šanci proměnit nezáživné hodiny hudební výchovy v oblíbený a zábavný předmět, který otevře žákům aktivní vstup k objevování hudebního světa.

### A jak to funguje?

Celý prostor Charangy se skládá z několika navzájem provázaných oblastí s konkrétním zaměřením na specifické oblasti hudebního vzdělávání.

První oblast se skrývá pod záložkou **NÁSTROJOVÁ HRA** a obsahuje množství interaktivních materiálů pro výuku hry na hudební nástroje. Pokud pracujete s malými dětmi a začátečníky, naleznete zde různé druhy interaktivních hudebních materiálů, které vám budou velkou pomocí. Děti totiž milují moderní přístup.

Na tuto oblast navazuje druhá záložka, **SOUBOROVÁ HRA**, která obsahuje zatím I. díl školy souborové hry pro začínající děti s názvem **Vzlétni!** Tento materiál je vhodný pro začínající hráče přípravných dechových souborů a orchestrů a je ideální pro individuální nebo celoškolskou výuku, pro dechové orchestry a soubory libovolné velikosti.



Ve společnosti Charanga s nadšením spolupracujeme s našimi českými partnery v oblasti hudebního vzdělávání na přizpůsobení oceňované mezinárodní platformy Charanga potřebám hudebních pedagogů a studentů v Česku. První plody českého obsahu platformy Charanga naleznete v části MECLA.

Průběžně pracujeme na dalším obsahu, ale zatím jsme zpřístupnili anglickou verzi platformy, abyste mohli získat představu o výukových materiálech a kreativních aplikacích, které budete mít k dispozici v dalších fázích vývoje.

Věříme, že se vám budou líbit!

Pod třetí záložkou s názvem **ZPĚV** se skrývá více než 500 písní všech možných žánrů od staré hudby až po současnost v úpravě pro dětské pěvecké sbory.

Následující záložka **HUDEBNÍ TŘÍDA** zahrnuje nejobsáhlejší materiál, proto se jí budeme věnovat jako poslední.

Další v pořadí je záložka MECLA, kde jsou soustředěny materiály, které vznikly jako výstup již zmíněného mezinárodního projektu MECLA.

Lištu záložek uzavírá **MŮJ PRACOVNÍ PROSTOR**, což je záložka, která slouží pedagogům k organizaci výukových materiálů a tvorbě vlastních lekcí. Kreativní pedagogové totiž nejsou odkázáni jen na připravené materiály a lekce, ale mohou si své hodiny strukturovat podle své představy. Mohou k tomu využít nejen nepřehledné množství materiálu, který poskytuje Charanga, ale mohou si do tohoto prostoru nahrát své vlastní zdroje a materiály, které mohou poskytnout ke sdílení i ostatním uživatelům platformy, a tím rozmnožovat a obohacovat databázi české Charangy o příklady dobré praxe z našeho kulturního a vzdělávacího prostředí. V tom tkví velká síla této platformy a uchováme si naději, že právě tímto způsobem díky otevřenosti a spolupráci aktivních a šikovných učitelů, ochotných sdílet své

osvědčené nápady a materiály, se česká Charanga zanedlouho stane bohatým zdrojem inspirace pro pedagogy napříč naší zemí.

Pod touto záložkou najdete také nástroje k vytvoření svých žákovských skupin a tříd, dále oblast hodnocení žáků s vypracovanými podklady pro hodnocení jak sumativní, tak především formativní, a to včetně možnosti ukládat digitální hodnotící důkazy a budovat portfolio úspěšnosti žáka.

S tím souvisí také speciální sekce pro žáky s názvem YUMU, což je bezpečný online prostor sdílený s vašimi žáky, kam mohou přistupovat ze svého domova a kde mohou zkoumat, procvičovat a rozvíjet své dovednosti v oblasti hudby. Jako učitel můžete se svými žáky sdílet širokou paletu hudebních aktivit probíraných ve výuce a děti tak mohou pracovat na zadaných úkolech zábavnou formou i ze svých domovů.

Nyní se tedy pojdme zaměřit na nejdůležitější záložku s názvem **HUDEBNÍ TŘÍDA**.

Pod touto záložkou se skrývají další tři podstránky: **STUDIJNÍ PLÁN**, **FREESTYLE** a **SVP** (Speciální vzdělávací potřeby). Tato třetí podstránka obsahuje materiály, dokumentaci a videa pro práci s dětmi se speciálními vzdělávacími potřebami.

Na stránce **FREESTYLE** najdeme oblast s názvem **Kreativní aplikace**.

To jsou interaktivní nástroje, obrázky a hry, které propojují a rozšiřují hudební poznání a také podporují děti v rozvíjení jejich originálních nápadů a hudební tvorby. Využití těchto kreativních aplikací slouží k prohloubení hudebních znalostí žáků a jejich porozumění učivu.

Druhá oblast nese název **Poslechové centrum**. Jedná se o digitální knihovnu audio nahrávek, jejímž prostřednictvím má být dětem představena vážná hudba. Do této hudební knihovny bylo vybráno 40 reprezentativních skladeb s faktografickým popisem i vizuálním zařazením do historických souvislostí.

Podstránka **STUDIJNÍ PLÁN** se věnuje vlastní koncepci výuky hudební výchovy a obsahuje strukturované týdenní výukové lekce pro děti ve věku od 5 do 11 let, což odpovídá dvěma ročníkům Přípravné hudební výchovy a pěti ročníkům Hudební nauky na ZUŠ, nebo I. stupni základních škol (v plánu je doplnit Studijní plán tak, aby obsahoval zpracované učivo nejen pro I. stupeň, ale i pro II. stupeň základních škol).

Studijní plán hudební školy Charanga poskytuje učitelům podporu týdenní výuky pro každý ročník ve škole. Je ideální pro specializované i nespécializované



učitele a poskytuje plány hodin, hodnocení, jasný průběh a poutavé materiály pro výuku na tabuli. Program podporuje všechny požadavky národního kurikula.

V souladu s učebními osnovami pro výuku hudby a s využitím moderních pedagogických poznatků tento studijní plán směřuje svou koncepcí k integrovanému, praktickému, průzkumnému a dětskému přístupu k hudebnímu vzdělávání. Logické propojení a vzájemné vazby mezi jednotlivými vzdělávacími oblastmi a činnostmi napomáhají rozvoji hudebních dovedností, protože je výuka realizována nasloucháním a hodnocením, různými hudebními aktivitami (včetně vlastní tvorby a zkoumání hudebního světa) a také vlastní prezentací – vystupováním.

### Jak je studijní plán strukturován

Každý výukový blok se skládá z částí hudební výuky, které odpovídají národnímu vzdělávacímu kurikulu:

1. **Poslech a hodnocení**
2. **Hudební aktivity**  
Všechny aktivity jsou založeny na probírané písni.
  - a. **Hudební hry** – umožňují upevnování poznatků a souvislostí v hudbě pomocí zábavného opakování.
  - b. **Zpěv** – je jádrem celé hudební výchovy.
  - c. **Hra na nástroje společně s probíranou písni** – je možné využít sady melodických i nemelodických perkusních nástrojů a také libovolné hudební nástroje, které máte k dispozici. Ke každému nástroji je k dispozici zvuková stopa, notový záznam i alternativní grafické symboly.
  - d. **Improvizace s písni pomocí zpěvu nebo hry na nástroje** – zařazení této aktivity umožní výrazný posun v některých oblastech výuky a vede žáka ke svobodnějšímu pohybu v hudebním světě.
  - e. **Komponování** – tvorba vlastních melodií s pomocí hudebních nástrojů v prostředí probírané písni

### 3. Předvedení / Sdílení

Je důležité učit se prezentovat své výsledky směrem k divákovi.

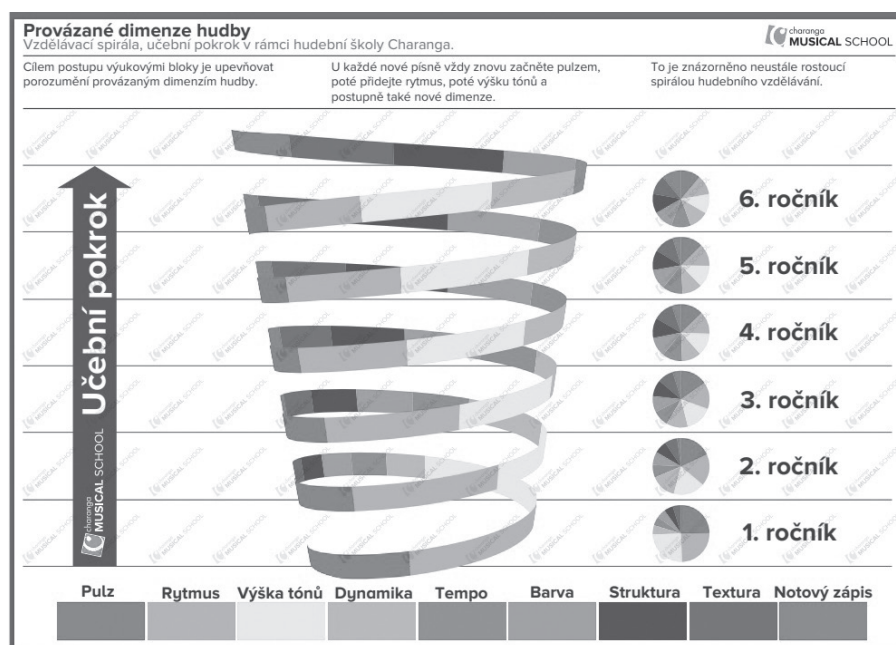
### Manuál aktivit

Tento manuál vám poskytne znalosti, porozumění a podporu při přípravě a realizaci vašich hodin. Vysvětlí podpůrné myšlenky a metodiku a to, jak každá část hudební výuky v rámci výukových bloků odpovídá národním osnovám.

Výukové bloky hudební školy Charanga umožňují dětem porozumět hudebním souvislostem prostřednictvím výuky založené na opakování. Učení o stejném hudebním konceptu prostřednictvím různých hudebních aktivit umožňuje jistější učení do větší hloubky a zvládnutí hudebních dovedností. Manuál aktivit vás provede každým úsekem hudební výuky

od přípravných ročníků až po vyšší ročníky prvního stupně, abyste si mohli lépe naplánovat výuku a vidět možnosti, jak rozšířit výuku do hloubky pro efektivnější rozvoj a upevnění znalostí, porozumění a dovedností.

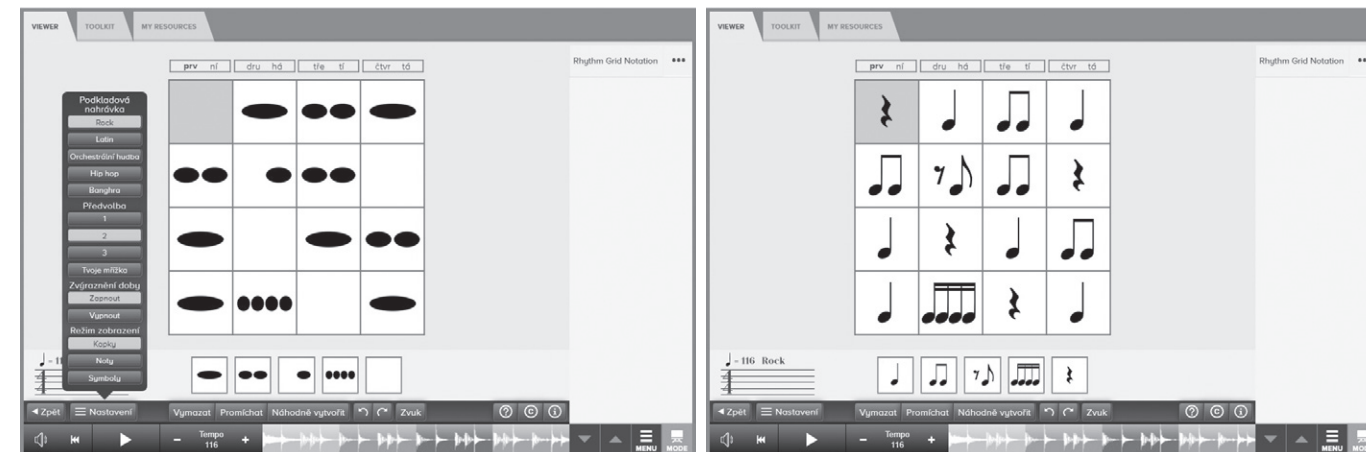
Hudební výuka a učení neprobíhá čistě lineárně. Části hudebního vzdělávání, prezentované v plánech lekcí a materiálech na obrazovce, jsou součástí vzdělávací spirály. Časem děti dokážou rozvíjet nové hudební dovednosti a koncepty a zároveň se vracet k již osvojeným dovednostem a konceptům. Opakování hudební dovednosti nemusí nutně znamenat, že jejich postup se zpomaluje nebo se jejich vývoj pohybuje dozadu! Je to jen posun uvnitř spirály. Efektivní osvojení učiva znamená hlouběji porozumět hudebním dovednostem a konceptům, a přitom objevovat vždy něco nového.



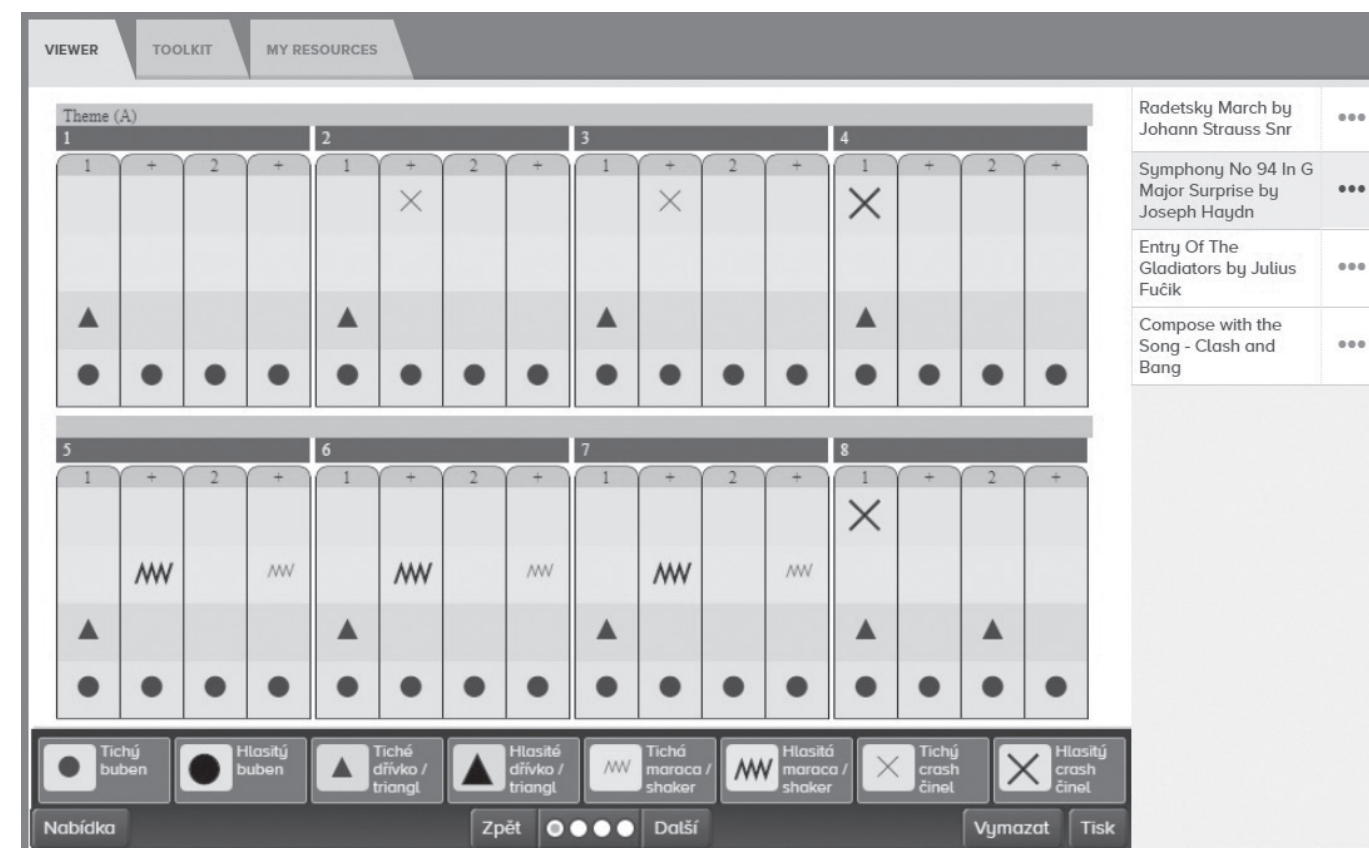
K dalšímu prohloubení hudebních dovedností slouží různé kreativní aplikace, např. **Hudební průzkumník**, což je výukový nástroj, který lze použít mnoha různými způsoby k podpoře hudebního vzdělávání, improvizace i kompozice:



Další velmi oblíbenou aplikací jsou **Rytmické mřížky**, které jsou výborným nástrojem pro podporu výuky rytmu. Mohou být použity jako rozehrávací aktivita, k uvedení nových pojmů jako je notace a metrum, nebo jako nástroj pro skládání rytmických vzorců:



Nástroj **Perkusista** umožňuje hrát rytmické vzorce společně s výňatky ze slavných děl nebo vytvořit vlastní jednoduché rytmické skladby na perkuse:



K dispozici je také sada videoanimací, které výstižnou a zábavnou formou přibližují význam pojmů, jako je např. puls, rytmus, dynamika a výška tónu. Další videa seznamují se základy hudební notace apod., to vše pomocí srozumitelných multimediálních nástrojů.

Součástí jsou i různé testy a hudební kvízy pro procvičování a upevnování znalostí. Platforma Charanga jednoduše představuje **moderní nástroj v ruce kreativního pedagoga**, který poskytuje nepřehledné množství materiálu pro kvalitní výuku hudební výchovy. Další

informace jsou k dispozici na [www.charanga.cz](http://www.charanga.cz). V každém kraji budou také v rámci Dalšího vzdělávání pedagogických pracovníků probíhat semináře pod hlavičkou NIDV (později NPI ČR) k bližšímu seznámení učitelů s platformou Charanga.



# Severské vzplanutí

## aneb Krátká exkurze tam, kde musí být radost studovat

### /Anotace/

Článek popisuje krátkou, ale intenzivní návštěvu autorky na Sibelius Academy v Helsinkách na podzim 2019. Shrnuje dojmy z navštívené výuky a motivuje k účasti na blížící se ISME konferenci v Helsinkách v červenci 2020.

### /Klíčová slova/

Sibelius Academy, hospice, činnostní přístup ve výuce.

### /Autorka/

PhDr. Jiřina Jiřičková, Ph.D. působí na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK a vyučuje na Gymnáziu a Hudební škole hl. m. Prahy.

### Osahat si hudbu

Je státní svátek, pondělí 28. října. Z okénka letadla sleduji chumelenici, která se honí na helsinském letišti. Je čas vystoupit. Za hodinu začíná seminář Soili Perkiö a jejích studentů na Katedře hudební výchovy na Sibelius Academy. Autobus z letiště se pomalu proplétá ulicemi, smráká se. Rychle vbíhám do hotelu, odhodím věci v pokoji a pospíchám se podívat, jak vypadá zkouška na střední koncert. V nevelkém tanečním sálku jedné z budov Sibelius Academy stojí se surdo bubny skupina chlapců. Děvčata právě secvičují jednoduchou choreografií k písni, a přitom si opakují text. Soili mě vřele vítá, ale hned pokračuje Myši písničkou, jak velí scénář k chystanému koncertu. Studenti zazpívají první sloku, začíná mezihra. Soili v mžiku rozdává koncovky. Z reakcí dívek usuzuji, že je vidí poprvé v životě. Hudba zní, studentky přikládají koncovky k ústům a – zkrátka hrají. Tak to je Soili...

Ještě několik písní, poslední domluva před koncertem, který se usku-teční pozítí. Soili mi říká, že koncert se studenty nacvičili za dvě setkání. Studenti jsou v prvním semestru. A jak se dozvídám o něco později, chystaný koncert nebude jejich první společný. Na úvod semestru, když se tato skupina 24 studentů sešla se Soili poprvé, je čekalo vystoupení hned druhý den na to. Jsem u vytržení.

Druhý den ráno jedu na základní školu Kruunuhaka v helsinské čtvrti Kallio. Tato základní škola je jednou

z pěti v šestisettisícových Helsinkách, která má navýšený počet hodin hudební výchovy. Dostávám se do hodin 7. třídy, která má čtyři hodiny hudební výchovy týdně ve dvouhodinových blocích. K tomu si někteří žáci mohou v odpoledních hodinách zvolit ještě sbor, orchestr nebo kapelu, a tak, jak mě upozorňuje Timo Pihkanen, nezřídka absolují děti v této škole šest hodin kolektivní hudební výchovy týdně. První dotaz dětí na mě je, na jaký hraji nástroj. Během jejich první hodiny sleduji nácvik tříhlasé písně. Jde to celkem dobře, jen někteří žáci zvládají při zpěvu ještě kontrolovat svůj mobil. Ve druhé hodině dostávají všichni kytaru nebo ukulele. Vyučující jim na tabuli kreslí hmaty. Na programu je popová píseň z 80. let. Kromě zpěvu a zmíněných nástrojů se za bicí soupravou a u baskytary vystřídá několik dětí. Ve třídě je také velké množství keyboardů a samozřejmostí je ozvučovací technika.

### Kdo chce vyučovat, musí umět zahrát

Přejíždím do centra Helsinek na Akademii na seminář Rhythm music instruments. Vyučující Lauri mě s předstihem upozornil, abych si s sebou nepamenovala vzít sluchátka. Učebna je nevelká, studenti čtyři. Zatímco v prvních dvou letech studia absolvovali povinně hru v kapele, nyní si zvolili tento předmět, aby si každý z nich mohl prakticky vyzkoušet všechny základní nástroje a „osahat“ různé možnosti doprovodu populárních písní.

Dnes se hraje pop 80. let. Během dvou hodin studenti absolvují nástrojové „kolečko“, které tvoří bicí souprava, keyboard, baskytara a elektrická kytara. Při výměně nástroje si vždy navzájem ukazují, co a jak hrát a na co si dát pozor. Lauri jim do toho zpívá. „Pop is pretty much about the sound. How could they teach this kind of music at school, when they don't know, how to play it?“ říká. Laurimu dávají zapravdu jeho studenti. Po skončení dvouhodinovky s ním ještě čile konverzují a vykládají své pocity. Z výuky odcházejí tito jinak výborní klasičtí instrumentalisté a zpěváci zpcení, zato ale dobře naladěni.

Přecházím na seminář Finská lidová hudba. Je jen o patro níž, v části helsinského Hudebního centra, kterou obývá Sibelius Academy. V úvodu hodiny, kterou vede Vilma Timonen, se hraje na tělo, po chvíli se přidává zpěv. Vše, co se děje, bude mít po chvíli vyústění ve finském lidovém tanci ripatska. Studenti dostávají kantelu. Kantel je mimochodem plná učebna. Může jich tu být padesát, šedesát, možná víc. Jsou různých velikostí a počtu strun. Někteří ze studentů dnes drží kantelu v ruce poprvé. Vilma stručně objasňuje způsob jejího správného držení. Rytmy, hrané na začátku hodiny na tělo, nyní znějí nejprve na prázdných strunách kantely, velmi rychle je pak poměrně snadná melodie secvičena všemi najednou, posléze doprovozena melodickými úryvky, které mohou studenti volně promíchávat a vytvářet tak nové a nové znění původního tance. Tady Vilma ponechává „hraní si s původní melodií“ poměrně velký prostor. Studenti mají nezřídka zavřené oči a užívají si měkký zvuk tradičního lidového nástroje. Osm studentů různých semestrů se v poslední čtvrtině dvouhodinového semináře rozděluje na dvě skupiny. Studenti vytahují své vlastní nástroje, nebo je Laura mžiku přináší: je tu klarinet, příčná flétna, koncovka, kontrabas, viola, někteří si ponechávají kantely. Obě skupiny mají chvilku na to, aby si na daný tanec připravili

krátkou improvizaci. Výsledkem je jedna jímavá a druhá vtipná kompozice – a prodloužení výuky o dobrých dvacet pět minut.

Utíkám na seminář o improvizaci a komunikaci Lira Tapira, tentokrát do další z budov Akademie. Ve ztluměném sále se starými malbami předchozích představených Akademie sedí skupinka tří studentek s lektorem. Přidávám se k nim. Seminář trvá více jak tři hodiny. Zpíváme s kytarou, bez slov, se slovy, volně na sebe navazujeme, nebo vůbec nenavazujeme, opakujeme si, nebo hledáme protipóly. A potom hrajeme tradiční improvizaci a komunikační hry, dnes obzvláště okouřeně mým elementem, neboť umím finsky jen tři slova. Improvizace tak dostává zcela specifický ráz, obzvláště když vytváříte situační scénku s někým, kdo na Vás záměrně hovoří pouze finsky. Všechny pět se nás královsky baví. Končíme po čtvrt na devět večer.

### 500 miminek ve skalním chrámu

Ve středu v osm hodin ráno jsem již spolu se studenty a Soili Perkiö na generálce před koncertem pro nejmenší helsinské děti ve skalním kostele na Tempelliaukio. Zkouší se především ozvučení, zajištění církvi, a pohyb studentů v prostoru, který je součástí provedení několika písní. Studenty čekají dva po sobě jdoucí koncerty, každý přibližně čtyřicetiminutový. Pozvánku na něj obdržely maminky, kterým se v letošním roce narodilo miminko – celkem jich byly asi tři tisíce. Ze zkušeností z minulých let Soili počítá dohromady s pěti sty miminky. Ty přivedou jejich maminky, někdy babičky či tatínkové, nezřídka dorazí další sourozenci. Nálada zkoušejících je před koncerty uvolněná, plná očekávání.

První koncert začíná v deset hodin. Tolik miminek pohromadě jsem ještě nikdy neviděla. Nelze je neslyšet, batolí se všude. Až se mírně lekám, když se pod židli zespoda pod nohami

plazí něčí odhadem pětíměsíční děťátko. Jeho maminka si jej našťástí rychle odnáší. Studenti začínají zpívat první písničku za pravidelných úderů bubnů. Část dětí se sklidňuje, ostatní se pak utišují během druhé písničky, u které jsou maminky vyzvány, aby své děti houpaly na klínech. Studenti se rytmicky pohupují do stran a dělají na děti velká gesta. Nad miminky a batolaty a všemi ostatními se chvíli vznáší netkaná textilie, chvíli je ovívají pera. Jindy zase maminky s dětmi poskakují, nebo s nimi dělají v písničce „bububu baf“. Dozajista největší pokoj v kostele, který může pojmut až tisíc lidí, přináší dětem společný zpěv lidové písničky všech přítomných dospělých za doprovodu varhan.

Po koncertě mají studenti se Soili připraveno zázemí v podzemí kostela. Svačí a přitom rozebírají, co se jim líbilo, co mohou ještě vylepšit. Z výrazů jejich tváří lze vyčíst, že se jim to líbilo. Jak mi Soili potvrzuje, všichni přítomní studenti umějí samozřejmě zpívat a hrát na nástroje, ale to, jak se tvářit, či jak elementární písně podat těm nejmenším dětem, to bylo třeba mnohým z nich vysvětlit, nebo dokonce předvést. Soili je spokojená. Její klid je obdivuhodný a uklidňující zároveň. Studenti Soili znají dva měsíce. Už nyní však na ní oceňují, jak účinně a zároveň s láskou jim umí předávat své znalosti.

Odpoledne trávím na Pitäjänmäki základní škole asi půl hodiny jízdy autobusem z centra. Pia Sandström mě pozvala k sobě na odpolední volitelný předmět „Školní band“. Účastní se ho děti 7. tříd, které mu daly přednost před dalšími výběrovými hodinami, jako je práce s ozvučením či výtvarná prezentace. Tady mám možnost vidět běžnou helsinskou základní školu. Časová dotace hudební výchovy zde byla od prvního do šestého ročníku jedna hodina týdně, než se Pia, absolventka Sibelius Academy a učitelka na této škole od doby jejího založení (r. 1991), rozhodla využít disponibilních šesti hodin k navýšení hudební

výchovy ve 4. a 6. ročníku a dvou hodin v ročníku sedmém. Věřící tomu, že dvě hodiny HV v 6. a 7. třídě motivují děti k výběru volitelné hudební výchovy i ve vyšších ročnících. Jak mi Pia vypráví, děti na této škole pocházejí z dvaceti různých zemí světa. Mnohé z nich neumějí dobře finsky a potřebují asistenta pedagoga, řada dětí má specifické poruchy učení. Sama Pia upřednostňuje ve svých hodinách výuku bez asistentů. Pia učí dvacet osm hodin hudební výchovy děti od 3. do 9. třídy ve své hudebně, která bezprostředně sousedí se školním sálem, a kterou si za léta praxe vybudovala k obrazu svému. Hudebna je na první pohled kvalitně vybavená: řada kytar, elektrických i akustických, ozvučení, několik keyboardů, zobcové flétny, kantely, bicí souprava a mnohé další nástroje. Kroužek je součástí projektu škol, kdy všechny sedmé třídy mají další dvě hodiny na zvolený předmět. Jeho výstupem bude školní akademie v den výročí vyhlášení nezávislosti Finska. Právě školní band pro tuto akci připravuje čtyři písně. V učebně je patnáct dětí.

Některé hrají na nástroje, jiné pouze zpívají. Polovina z těch, které hrají na nástroje, se vše naučila pouze díky Pie. Za dvouhodinovou děti zvládnou rámcově nacvičit dvě písničky. Pokračovat budou zase za týden.

### Umění dávat prostor

Poslední den svého krátkého helsinského pobytu mám možnost opět strávit se Soili. Aktivně se zapojuji do jejího semináře Hudba a pohyb pro studenty výměnných programů, který se koná v pěkném tanečním sále v podzemí Hudebního centra. Se sálkem sousedí sklad nástrojů. Nakukuji, co je zde vše k dispozici: velké množství bubínků a afrických bubnů. To je to, co mne upoutává na první pohled. Také my bubínky v jedné z aktivit se Soili použijeme. Kromě hudby a pohybu dává Soili v druhé části semináře prostor jedné ze studentek k reflexi její školní praxe, respektive k námětům ostatních, jak může studentka zaujmout své žáky v odpoledním kroužku. Sama je

spíše naslouchající, dávající prostor ostatním a usměřující jejich nápady.

Následuje stodvacetiminutový seminář Předškolní hudební pedagogiky. Jeho první část má obdobnou dramaturgii jako předchozí. Probouzíme tělo, společně zpíváme, rytmizujeme, hrajeme (si). V další části dnes studenty navštěvují zástupci asociace předškolních pedagogů a projektu věnujícímu se opeře a malým dětem.

Je čtvrtek, 31. října. Vracím se domů. Nejčastější slovo, které jsem v jinak mrazivých Helsinkách posledních dnů slyšela, bylo „joo“ („jo“) a „kiitos“ („děkuji“). Nic nebyl problémem a všude jsem měla dveře otevřené – a okolo usměvavé pedagogy a jejich studenty. Se Soili jsme jeden večer diskutovaly v Manale („podsvětí“). Ovšem nikoli halloweensky. Spíše zasvěceně. Vychází mi z toho jedině: v červenci 2020 hostí Sibelius Academy 34. konferenci ISME. Rozhodně stojí za to do Helsinek jet.

Pavel Burdych

## Jozef Grešák – recenze sborníku z vědecké konference

### /Anotace/

Sborník, s titulem Jozef Grešák, z mezinárodní vědecké konference Skladatelství odkaz Jozefa Grešáka v kontexte společenských poměrů doby vznikl jako vyústění Roku Grešáka 2017, který připomínal 110 let od narození a 30 let od úmrtí tohoto slovenského skladatele. Sborníkové příspěvky prohlubují poznání různých konsekvencí jeho života a tvorby.

### /Klíčová slova/

Jozef Grešák; sborník; slovenský skladatel; vědecká konference;

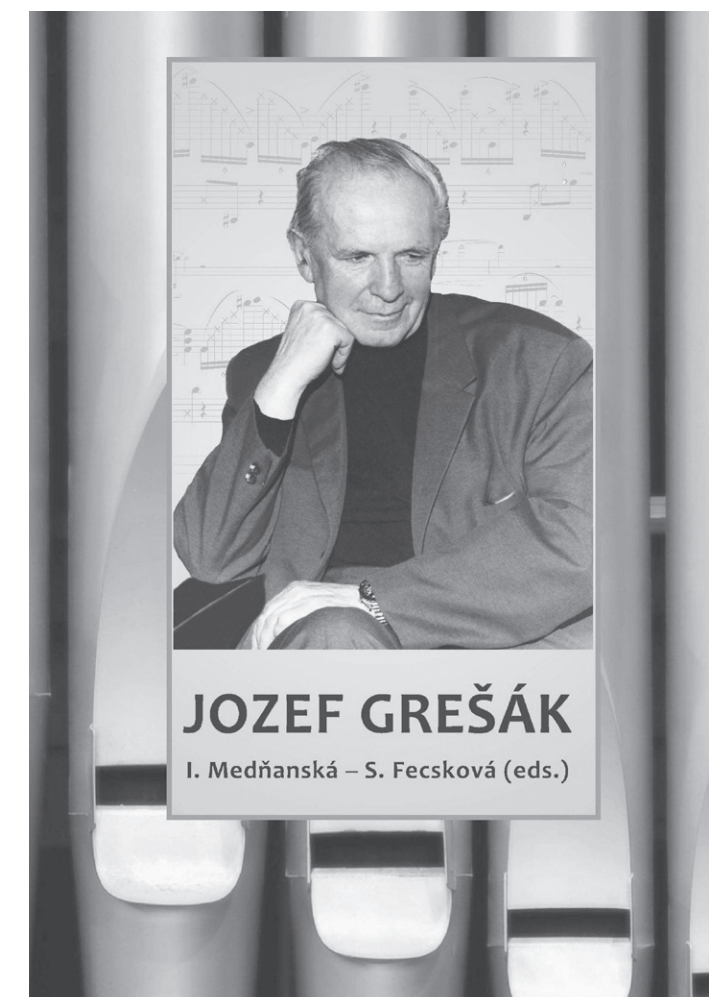
### /Autor/

MgA. Pavel Burdych je absolvent oboru hra na housle na JAMU v Brně. Od roku 2016 je doktorandem na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kde jsou tématem jeho disertační práce Idylické hudební obrazy Karpaty v kontextu tvorby Bély Kélera.

Slovenský skladatel, varhaník a klavírista Jozef Grešák (1907–1987) je autorem čtyř oper, pěti symfonií a dalších děl pro různá nástrojová obsazení. Byl ovlivněn východoslovenským folklórem, zejména tancem karička, přes který si razil cestu k individuálnímu pojetí metroritmického zápisu se specifickým buňkovým systémem a k přinášení nových zvukových efektů. Jeho dílo, přes mladické

začátky a vliv dodekafonie, spěje k amebickému období, ve kterém vznikají nejdůležitější díla.

Ředitel Šarišského muzea v Bardejově František Gutek se v příspěvku *Rezbár Pavol Grešák – najstarší predstaviteľ umeleckej rodiny z Bardejova* věnuje otci Jozefa Grešáka Pavlovi, který byl majitelem řezbářské dílny v Bardejově. Gutek, na podkladě životopisu Pavla Grešáka, přibližuje rodinné zázemí,





# Multidimenzionalita, komplexnost a kreativita v díle i v životě Evy Jenčkové

## /Anotace/

Recenze informuje širší hudebně pedagogickou veřejnost o vydání monografie Milana Motla o přední české hudební pedagožce Evě Jenčkové. Biografické a bibliografické údaje jsou doplněny podrobnou analýzou didaktických koncepcí Evy Jenčkové, publikovaného díla, charakteristikou její mnohovrstevné osobnosti a shrnutím jejího významu pro formování české hudební pedagogiky. Práce je doplněna bohatou textovou i obrazovou přílohou.

## /Klíčová slova/

hudební pedagogika, didaktika hudební výchovy, Eva Jenčková, integrace, komplexnost, kreativita, zážitkové vyučování.

## /Autorka/

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

ve kterém vyrůstal Jozef Grešák. Zmiňuje i aktivní účast Pavla Grešáka v občanském, náboženském i politickém životě.

Příspěvek muzikoložky Sylvie Fecskové *Jozef Grešák – Život a dielo vo svetle dobových dokumentov* popisuje Grešákovy životní etapy a jednotlivá tvůrčí období. Na podkladě primárních pramenů informuje o jeho učitelích hudby, studiích a o všech skladatelových zaměstnáních. Zmiňuje díla, která Grešák zkomponoval ještě během studií a vojenské služby. Poukazuje jeho kompoziční odmlku a častá střídání zaměstnání. Zmiňuje, že v roce 1957 nastupuje na místo tajemníka krajské pobočky Svazu slovenských skladatelů, kde pracuje až do odchodu do penze. Fecsková se dotýká i založení Státní filharmonie Košice (1968), jejíž koncertní praxe souvisela s interpretací Grešákových děl.

Příspěvek muzikologa a hudebního teoretika Lubomíra Chalupky má název *Osobnosť a dielo Jozefa Grešáka ako organická súčasť slovenskej hudobnej tvorby 20. storočia*. V něm zasazuje Grešáka do formující se profesionální slovenské hudební kultury, kterou datuje od 50 let skladatelova života. Na pozadí analyticko-hodnotících úvah deskribuje charakteristiku Grešákových děl, kterou je podle něj individuálně ztvárněná melodická invence, osobitá rázovitost rytmického cítění východoslovenského lidu, stručnost a novost hudební výpovědi vázané k příležitostným tématům, účinná emotivita a přesvědčivost zakotvená v originálním ztvárnění lidových inspirací a nekonvenčnost rytmicko-metrického ztvárnění hudebního pohybu. Chalupka dále zmiňuje interprety, kteří Grešákovu tvorbu prosazovali do programu koncertů, jimiž byli zejména varhaník Ivan Sokol a šéfdirigent Státní filharmonie Košice Bystrík Režucha.

Muzikolog a hudební historik Karol Medňanský v příspěvku *Komorná symfónia Jozefa Grešáka v kontexte jeho tvorby* označuje Grešáka za jednoho z neoriginálnějších slovenských

skladatelů 20. století. Analyzuje a rozebírá východoslovenským folklórem ovlivněnou Komorní symfonii, napsanou 16letým autorem. Medňanský poukazuje na předepsané posazení orchestru a analýzou zjišťuje, že se Grešák vyhýbá přímým citacím lidových nápěvů a spíše pracuje s modálním, melodickým a metrorytickým principem folklórní hudby. Přináší Grešákovy vyjádření z textu rukopisné partitury o folklórní inspiraci autora z poslechu svatebních písní na východním Slovensku.

Klavíristka Ljubov Gunder v příspěvku *Interpretačno-obsahová analýza vybraných klavírných skladieb* představuje Grešákovy cyklus 10 klavírních skladeb *Pre deti* (1955), ve kterém nachází spojitost se Schumannovým Albem pro mládež. Gunder upřesňuje Janáčkův vliv na Grešáka prostřednictvím Františka Dostálíka, který byl Janáčkovým žákem.

Lýdia Urbančíková, dlouholetá hudební redaktorka Slovenského rozhlasu v Košicích, v příspěvku *Tvorba Jozefa Grešáka v hudebním vysílání košického rozhlasu*, vytvořila dva samostatné seznamy nahraných Grešákových skladeb z fonoték RTVS v Košicích a Bratislavě a poukazuje na to, že Grešákovy hudby byla historicky často zaznamenávána. Urbančíková představuje nejen konkrétní díla ale i dosud nezveřejněné informace o nich.

Autorka dvou sborníkových příspěvků, manažerka pro vnější vztahy Státní filharmonie Košice Mariana Lechmanová, se v prvním z nich *Neprebudený – nezobudená opera Jozefa Grešáka* zabývá Grešákovou operou *Neprebudený* (1982). Lechmanová rozebírá obsah a způsob Grešákovy práce. V druhém příspěvku *Jozef Grešák na pulloch Štátnej filharmonie Košice* Lechmanová mapuje Grešákovy díla zařazená do dramaturgie ŠFK od jejího vzniku v roce 1968 až do roku 2017.

V příspěvku *Jozef Grešák – Morceau I. pro housle a klavír* se houslista a zároveň doktorand na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci Pavel Burdych zabývá analytickým

zhodnocením díla *Morceau I. (1963)*, které je dostupné pouze ve formě rukopisu. Pojednává o dodekafonickém způsobu Grešákovy kompoziční práce v této skladbě a také o jejím provedení Československým komorním duem, houslistou Pavlem Burdychem a pianistkou Zuzanou Berešovou na festivalu *Kultúrne leto Bélu Kélera* (2017).

Závěrečný příspěvek *Možnosti integrácie vybraných diel Jozefa Grešáka do hudobnej edukácie v regionálnom a vysokom školstve* je z pera Ireny Medňanské, dlouhodobé vědkyně v oblasti hudební pedagogiky na Slovensku. Medňanská hledá průniky ve výchově a vzdělávání na jednotlivých stupních uměleckého školství i v regionální výchově všeobecného školství. Připomíná, že malá opera *Zuzanka Hraškovie* (1973) i stejnojmenná veršovaná balada Pavla Országha-Hviezdoslava, na jejíž text je opera zkomponována, se nacházejí v osnovách příslušných předmětů na základní škole, čímž zasahují celou školní populaci. V závěru autorka zmiňuje nemožnost se potkat s živým provedením Grešákových skladeb. V roce 2017, při příležitosti jubilea 110 let od jeho narození, dvě slovenská symfonická tělesa, Slovenská filharmonie a Státní filharmonie Košice, zařadila do dramaturgického plánu Grešákovy díla, avšak v obou případech byla na poslední chvíli z koncertních programů stažena.

Přestože se některé informace v jednotlivých příspěvcích přespříliš vzájemně prolínají a na jiných místech spolu naopak nekorespondují, považují sborník *Jozef Grešák* jako celek za velmi přínosný. Nepochybně poslouží k prohloubení znalostí o tomto skladateli – experimentátorovi z Bardejova.

MEDŇANSKÁ, Irena a FECSKOVÁ, Silvia, ed. *Jozef Grešák: sborník příspěvků z konference. Bardejov*, 8. 2. 2018. Prešov: Bookman, 2019. ISBN 978-80-8165-348-3.

Když mne před více než dvěma lety požádal v rámci svého výzkumu tehdejší doktorand Ostravské univerzity Milan Motl o zodpovězení několika otázek k chystané disertační práci o přední české hudební pedagožce Evě Jenčkové, delší dobu jsem otálela s odpověďmi. Uvědomila jsem si, jak je těžké jednoznačně charakterizovat takový fenomén, jakým Eva Jenčková bezesporu je. Zejména na první otázku (*Co je charakteristické pro osobnost Evy Jenčkové?*) jsem ani po delší úvaze neuměla stručně odpovědět. Z jakého hlediska mám charakterizovat osobnost Evy Jenčkové? Odborného, společenského, osobnostního, osobního? Mám se pokusit provést něco jako faktorovou analýzu a snažit se postihnout její charakterové a povahové vlastnosti, nezdolný temperament, zdroje motivace a nezměrné aktivity, rysy její tvořivé osobnosti, schopnost empatie, sociální adaptability apod. nebo se zaměřit na obsahy jejího vědomí a charakteristiku výsledných produktů? Myslím, že i pro J. P. Guilforda a mnohé představitele psychologie osobnosti by byla Eva Jenčková tvrdý oříšek, neboť analyzovat jednoznačně tak velkou proměnnou lze jen stěží. Pokud přece jenom, tak s charakteristikou její osobnosti nejvíce korespondují takové pojmy, jako je multidimenzionalita, komplexnost, kreativita. Rovněž druhá otázka (*Co Vás zaujalo na její hudebně pedagogické činnosti?*) u mne evokovala širokou škálu představ. Hudebně pedagogická

činnost Evy Jenčkové mi připadla jako škála sémantického diferenciatu s velkou variabilitou jemných nuancí – od vysoké teoretické odbornosti k praktické zkušenosti, od logiky a racionality ke spontánnosti, emocionalitě a empatii, od poznatku k zážitku, od komplexnosti ke smyslu pro detail, od umění abstrahovat a zobecňovat k vysoké míře konkretizace, od integračního propojení uměleckých aktivit k metodické propracovanosti dílčích hudebních úkonů, od pedagogické kreativity k tvořivosti hudební a pohybové... od vážené paní profesorky zaštiťující akreditace a výchovu studentů a doktorandů k veselé a milé lektorce praktických dílen, oblíbené širokou učitelskou veřejností.

O to více mne potěšilo, že právě v této variabilitě a šíři projevů je osobnost Evy Jenčkové zachycena v disertačním spisu Milana Motla a potažmo i v jeho nedávno vyšlé monografii *Eva Jenčková a její podíl na profilaci české hudební pedagogiky*. Autor – hudební pedagog a významný sbormistr,<sup>1</sup> bývalý student a diplomant prof. PhDr. Evy Jenčkové, CSc., předkládá hudebně pedagogické veřejnosti 350stránkový spis, obsahující kromě životopisných údajů podrobný popis didaktických koncepcí Evy Jenčkové, analýzu dosud vydaných děl teoretického i praktického charakteru i zhodnocení

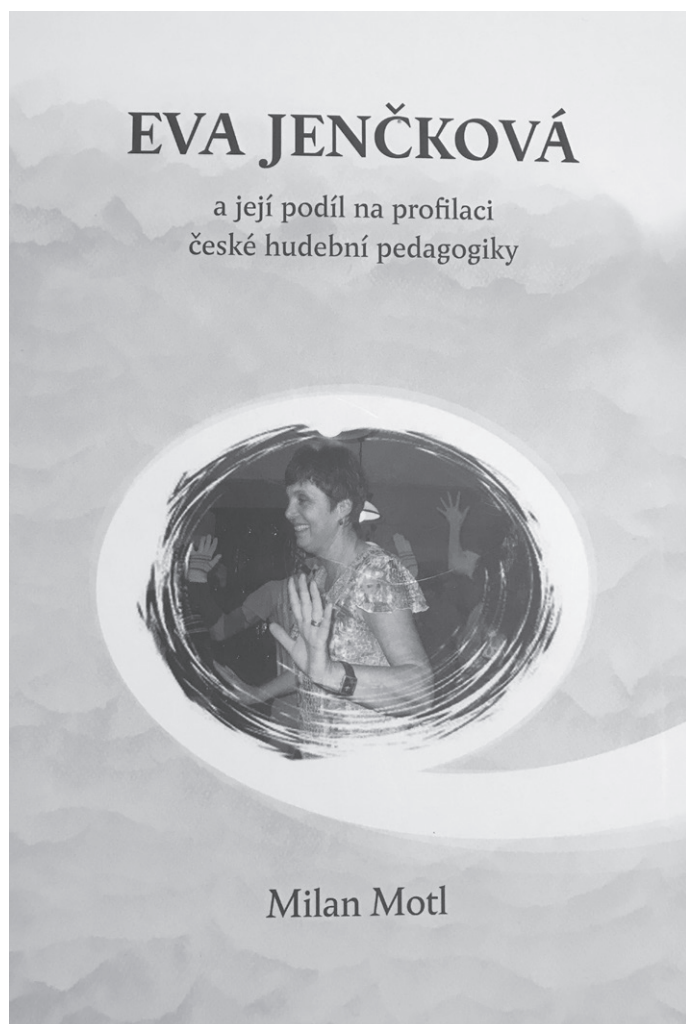
<sup>1</sup> Učitel a sbormistr na Vyšší odborné škole pedagogické a Střední pedagogické škole Litomyšl, sbormistr a umělecký vedoucí tamějších sborů KOS a KOKOS.



jejího přínosu pro hudebně didaktickou osvětu. Práce je členěna do šesti hlavních kapitol, je doplněna početným seznamem informačních zdrojů tištěné i elektronické povahy a rozsáhlou textovou a obrazovou přílohou.

V úvodní kapitole *Východiska ke zpracování biografie Evy Jenčkové* seznamuje autor čtenáře se strukturou monografie, s použitými metodami a mapuje přehled publikovaných informací o odborné práci Evy Jenčkové. Druhá kapitola *Osobní a profesní biografie Evy Jenčkové* obsahuje kromě životopisných údajů popis širokého spektra jejích zájmů souvisejících nejenom s hudbou a s oborem, ale i s jejím životním stylem, upřednostňujícím sepětí s přírodou a s tradicemi. Autor uvádí, že díky společenské povaze je Eva Jenčková ve svém životě obklopena velkým množstvím lidí různých generací, a poukazuje na jejich široký záběr od odborníků z různých uměleckých profesí po vesnické včelaře a řemeslníky. Podává též přehlednou analýzu profesních aktivit Evy Jenčkové v oblasti pedagogické, vědecké, publikační, hudebně organizační apod.

Těžištěm monografie je kapitola nazvaná *Hudební činnosti v kontextu didaktické koncepce Evy Jenčkové*. Kromě výstižné charakteristiky jednotlivých aktivit zde nalezneme specifika, která Jenčková do jednotlivých hudebních činností vnáší, zmapování dílčích dovedností, metodické postupy, typologie hodin i činností samotných apod. Tak například v oblasti činností instrumentálních nalézáme kromě uplatňování orffovských principů i práci s instrumentálními miniaturami, se zvukomalbou, hru podle grafických značek, hru na netradiční dřevěný instrumentář (vyrobený dle vlastních návrhů) či na předměty běžného života. V poslechových činnostech vychází Jenčková z koncepcí Ilji Hurníka a Jaroslava Herdena a hledá způsoby aktivního pronikání dítěte do hudební podstaty. Vymezuje poznatkový systém hudební řeči, spočívající v osvojování hudebně výrazových prostředků a prvků



MOTL, Milan. Eva Jenčková a její podíl na profilaci české hudební pedagogiky. Hradec Králové: Tandem, 2019. 350 stran. ISBN 978-80-86901-86-2.

hudební formy, funkčních a emocionálních typů hudby a stylotvorných prostředků. Obdobné principy využívá i při volbě či vlastní tvorbě písňového repertoáru. Zde kromě obsahové a žánrové rozmanitosti a souladu technické náročnosti písní se stávajícím stavem žákových hudebních dovedností zvažuje návaznost zpěvu na komplex ostatních múzických aktivit, zejména pak nástrojových a hudebně pohybových, a to jak v reprodukční, tak i v tvořivé podobě.

Třebaže Jenčková obohatila svým pojetím metodiku všech hudebních činností, její přínos je nejzřetelnější v oblasti hudebně pohybové výchovy. Když vyšlo v roce 2002 první vydání monografie Evy Jenčkové *Hudba a pohyb ve škole*, napsala jsem pro časopis

Hudební výchova recenzi této publikace, nazvanou *Popelčina satisfakce*. Začínala slovy: „Stojíš skromně v pozadí, ale je vždy při ruce, aby pomohla. Hudebně pohybová výchova jako přirozený prostředek k prožití a pochopení hudby, často přehlížená, druhořadá, zanedbávaná. Nadějí do budoucna jsou tři oříšky – **integrace, strategie a kreativita**. A také právě vyšla kniha doc. (tehdy) PhDr. Evy Jenčkové, CSc., která, jak se zdá, je rozlouskla.“<sup>2</sup> Tři oříšky, tj. základní principy, kterými se řídí hudebně výchovná koncepce Evy Jenčkové. Vrstvení bohatého spektra vyjadřovacích prostředků plynoucí

2 VÁŇOVÁ Hana. Popelčina satisfakce. *Hudební výchova*, roč. 11, 2003, č. 2, s. 24–26.

z integračních vazeb mezi ostatními hudebními činnostmi i jinými druhy umění. Pedagogická strategie a kreativita učitele, vytvářející progresivní řady dílčích hudebně pohybových aktivit, zasazených do smysluplných „vyšších“ estetických celků. Možnost diferencovat podle úrovně dětských schopností a dovedností, vytvářet emočně přitažlivé kreativní situace, podněcující dětskou fantazii a touhu pohybem vyjádřit vnímanou hudbu. To vše a řada dalších rysů patří k základním pilířům pojetí hudebně pohybové výchovy Evy Jenčkové.

Na hudebně pohybový projev je v této kapitole nahlíženo jako na prostředek vyjádření dětské emocionality, možnost duševní a tělesné relaxace i vzájemné komunikace, způsob poznávání a ověřování hudebních zákonitostí. Je mapováno spektrum vhodných pohybových prostředků od variability chůze a pohybů prstů a rukou přes další rytmickou řeč těla, pantomimické a taneční prostředky apod. Tyto pohybové prostředky umožňují dětem bezprostřední kontakt s hudebním dílem a vedou k hudebnímu zážitku, jehož prostřednictvím dítě lépe proniká do podstaty hudby. Naplňuje se tak proklamovaná triáda **emocionální zážitek – hudební činnost – poznatek**.

Rovněž ve čtvrté kapitole monografie, nazvané *Hudba pro děti*, je analyzováno další životní téma Evy Jenčkové. Hudbou pro děti se zabývala již v rigorózním spise (*Hudba pro děti jako muzikologická a hudebně pedagogická kategorie*) a z jiného úhlu pohledu pak ve spise disertačním (*Hudba pro děti ve vysokoškolské přípravě učitelů hudební výchovy*). Jako spoluautorka vysokoškolské učebnice *Hudba pro děti*<sup>3</sup> získala Eva Jenčková v roce 1992 cenu rektora Univerzity Karlovy za nejlepší učebnici roku v oboru věd didakticko-pedagogických. V kapitole jsou prezentovány zejména klavírní miniatury a hudební pohádky, které jsou

3 HERDEN, Jaroslav, Eva Jenčková a Jiří Kolář. *Hudba pro děti*. Praha: Karolinum, 1992. 194 s. ISBN 80-7066-522-X.

mnohostranně využity při pedagogicky řízeném poslechu a v navazující tvořivé činnosti dětí.

Bližší analýzu tuzemských i zahraničních publikačních aktivit Evy Jenčkové v oblasti vědecké a hudebně pedagogické předkládá autor v páté kapitole (*Bibliografie Evy Jenčkové*). V jednotlivých podkapitolách vytyčuje zásadní myšlenky stěžejních publikací (*Hudba a pohyb ve škole*, *Hudba pro děti*, *Výběr klavírních skladeb*, *Setkání s hudební formou* apod.). Na konci kapitoly nalezneme kompletní soupis veškeré bibliografie autorky (kvalifikační práce, monografie, vysokoškolské učebnice a učební texty, studie ve sbornících, články v oborových časopisech). Čtenářům našeho časopisu je osobnost Evy Jenčkové dlouhodobě důvěrně známá, a to z úctyhodné šedesátky metodicky zaměřených článků, poskytujících učitelům nepřehledné množství nápadů, jak rozvíjet dětskou hudebnost, jak vtáhnout dítě do tvořivé situace a prostřednictvím zážitku mu umožnit komunikaci s hudbou. Učiteli z praxe je nadšeně přijímána i hudebně pedagogická edice *Hudba v současné škole*, která k současnému datu prezentuje okolo 40 titulů a je základním metodickým materiálem celostátních vzdělávacích akcí učitelů hudební výchovy, organizovaných královéhradeckou vzdělávací institucí TANDEM. Často bývám svědkem toho, jak studenti z denního i kombinovaného studia (tedy učitelé v praxi, kteří si doplňují vzdělání) s nadšením hovoří o své účasti na těchto akreditovaných kurzech a s povděkem hodnotí proces otvírání se mnohdy ztrémovaného a hudebně zakomplexovaného člověka hudbě, pohybu, lektorovi i pracující skupině. Společné hudebně pohybové činnosti, organizované jako řízená hra, spontánnost a přirozenost lektora boří psychické zábrany, účastníci se stávají „dětmi“, vcítují se do emočních situací, spontánně reagují na vnímanou hudbu a zjišťují, že místo obav z hudebně pohybového vyjádření se dokážou těšit z pohybu a z hudby, zažít pocit relaxace a spokojenosti se svým výkonem, a také

hodně legrace. „A o tom to je...“ řekla by Eva Jenčková.

Závěrečná kapitola (*Eva Jenčková v kontextu současné hudební pedagogiky*) kompletuje z mnohých výpovědí (učitelů všech stupňů škol, pedagogických pracovníků, kolegů, studentů, účastníků kurzů, rodinných příslušníků apod.), ale též na základě posudků vědecké činnosti Evy Jenčkové charakteristiku její osobnosti a hudebně pedagogické činnosti. Součástí hodnotících stanovisek pedagogické veřejnosti jsou i názory na význam a užitečnost jednotlivých publikací.

Osobně si myslím, že částečně nedoceněnou publikací jsou skripta *Výběr klavírních skladeb pro 1.–4. ročník studia učitelství hudební výchovy na 1. stupni ZŠ*. Shromáždění a utřídění žánrově rozmanitých klavírních miniatur a metodické pokyny k jejich využití při výuce jsou cenným momentem nejenom ve směru k žákovi a jeho formující se posluchačské zkušenosti, ale i k učitelům a studentům, jejichž interpretační dovednosti jsou v ranější fázi rozvoje. Tato ojedinělá publikace by zasloužila reedici („v lepším kabátě“) a výraznější propagaci mezi hudebními pedagogy. Jinak monografie *Hudba a pohyb ve škole* (Hradec Králové 2005) a *Hudba pro děti* (Praha 1992, v autorském podílu s Jaroslavem Herdenem a Jiřím Kolářem) jsou bezesporu základní studijní literaturou v celostátním měřítku v našem oboru. Jako vyjádření celoživotní zkušenosti autorky v profilových oblastech hudebně pohybové výchovy a hudba pro děti integrují do další její specializace – didaktiky hudební výchovy. Charakteristickým rysem všech textů je, že logicky členěný odborný výklad je obohacen praktickými ukázkami modelových postupů a konkrétních aktivit, obohacujících studentovu zkušenost a podněcujících jeho kreativitu. Tak například monografie *Hudba a pohyb ve škole* přináší nejenom fundované teoretické poučení o podstatě a prostředcích dětského hudebně pohybového projevu, ale též více než stovku modelových příkladů realizace této aktivity



v praxi. Rovněž metodické publikace z edice *Hudba v současné škole* jsou vyhledávanou metodickou literaturou mezi učiteli v praxi, studenty i vysokoškolskými pedagogy. Jsou tematicky shromážděným hudebním materiálem s nepřeborným množstvím metodických nápadů v oblasti pěvecké, deklamační, nástrojové a hudebně pohybové aktivity i dramatické a výtvarné výchovy s využitím netradičních pomůcek, zástupných rekvizit, předmětů běžné potřeby apod.

Závěrečné partie kapitoly jsou věnovány shrnutí klíčových principů

hudebně pedagogické koncepce Evy Jenčkové, které vyplývají jak z jejího díla, tak i z vlastní hudebně pedagogické činnosti (komplexní hudební výchova, činnostní princip, integrace, zážitkové učení, nutnost diferenciacce mezi žáky, učení po spirále apod.).

Publikaci doplňuje více než sto stran rozmanitých a čtenářsky zajímavých textových, grafických, notových a obrazových příloh, v nichž dominuje úsměvná *Eva song*, zkomponovaná přáteli k loňským sedmdesátinám prof. Evy Jenčkové.

*Slavnostní křest knihy Milana Motla proběhl za spoluúčasti manželů Jenčkových a jejich přátel v Litomyšli dne 22. 11. 2019.*

MOTL, Milan. *Eva Jenčková a její podíl na profilaci české hudební pedagogiky*. Hradec Králové: Tandem, 2019. 350 stran. ISBN 978-80-86901-86-2.

Publikaci lze objednat na adrese: jarjencek@gmail.com

Stanislav Pecháček

## Nová publikace o koncertním melodramu

### /Anotace/

Pedagogická fakulta UK vydala v roce 2019 publikaci Zuzany Selčanové *Melodram jako živý umělecký druh*, která přináší komplexní pohled na koncertní melodram z hlediska jeho historického vývoje, analyzuje pět stylově odlišných melodramů soudobých autorů a nabízí řadu podnětů k využití melodramu ve školní i mimoškolní hudební výchově.

### /Klíčová slova/

melodram, koncertní melodram, Zuzana Selčanová.

### /Autor/

prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D. působí na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy.

Nakladatelství Pedagogické fakulty UK vydalo v roce 2019 publikaci Zuzany Selčanové *Melodram jako živý umělecký druh*, která vznikla rozpracováním autorčiny disertace *Slovo a hudba v soudobém českém melodramu*, obhájené v roce 2016. Jedná se o soubornou práci věnovanou hudebně dramatickému druhu, který po rozkvětu počínaje druhou polovinou 19. století a po několik desetiletí trvajícíím nezájmu skladatelů i posluchačů prožívá od přelomu tisíciletí období nového rozmachu.

Selčanové práce je členěna do čtyř hlavních kapitol. První přináší obsáhlý a vnitřně strukturovaný přehled literatury věnující se této hudebně-dramatické formě, a to od jejího počátku v 18. stol. až po současnost.

Druhá kapitola s názvem *Základní poznatky o melodramu jako svébytném uměleckém druhu a jeho vývoji* je v podstatě historickým přehledem vývoje melodramu, který autorka člení do třech fází. První osvětluje teoretický přínos J. J. Rousseaua ke vzniku melodramu a vedle zmínky o několika německých skladatelích zdůrazňuje přínos Jiřího Antonína Bendy jako autora prvních umělecky zdařilých melodramů. Druhá vlna zájmu o melodram spadá do období romantismu. Od této kapitoly je zřejmé, že předmětem autorčina zájmu bude melodram koncertní, zatímco jeho scénická forma zůstane stranou. Je to patrné především ze stati o Zdeňku Fibichovi, která je věnována výhradně melodramům koncertním, zatímco o vrcholné dramatické trilogii



Hippodamie je zde pouze zmínka. Dále se dočteme o Fibichových pokračovatelích O. Ostrčilovi, J. B. Foerstrovi, K. Kovařovicovi, z mladších pak o P. Bořkovcovi, O. Jeremiášovi, O. Zichovi, E. Axmanovi, B. Martinů a dalších.

K úpadku zájmu o melodram došlo v druhé polovině 20. stol., a podle autorky se na přelomu 70. a 80. let dokonce zdálo, že éra melodramu definitivně skončila. Nová vlna jeho rozkvětu se objevila až na přelomu tisíciletí, a to nejprve v anglosaských zemích. V českém prostředí se o jeho oživení zasloužila po organizační a publicistické stránce především Věra Šustíková, na jejíž práci Selčanová ve svém textu často

odkazuje. U soudobého melodramu zdůrazňuje jeho inspirační, stylovou a kompoziční různotvárnost. Podle autorky v nich lze odhalit vlivy aleatoriky, sonické hudby, neoklasicismu či expresionismu. Mnozí skladatelé se nechávají inspirovat jazzem, moderní modalitou, populární hudbou v širokém slova smyslu a také rapem. V jedné z podkapitol jsou zveřejněny výsledky ankety, kterou Selčanová realizovala mezi tvůrci melodramu a která se týkala jeho postavení v české kultuře.

Zatímco v předešlých kapitolách se autorka mohla opřít o poměrně bohatou literaturu, 3. kapitola s názvem *Analytické pohledy je zcela původní, a lze ji proto považovat za autorčin*

největší přínos. Obsahuje rozbor pět melodramů soudobých autorů, které reprezentují stylově velmi rozmanitou hudbu. Jedná se o tyto skladby: *Monolog Julie I pro recitátorku a klavír Zdeňka Zahradníka, Tři melodramy na Sonet č. 66 W. Shakespeara pro recitaci, klavír a housle Emila Viklického, Z ruky do ruky, č. 4 z cyklu Ze suterénu pro recitátora, hoboj, fagot a radiopřijímač Jana Vičara, Interpelace pro recitátorku, dva recitátory, klavír a bicí nástroje Josefa Marka a Metempsychóza pro dva recitátory a klavír Jana Duška*. Rozbory jsou provázány četnými notovými ukázkami.

Propojení pozice muzikologa a hudebního pedagoga v pohledu na fenomén melodramu přináší 4. kapitola *Aplikace melodramu v hudebněvýchovném procesu*. Autorka v něm předestírá možnosti využití melodramu na různých typech škol s dětmi a mládeží různých věkových skupin. Jednotlivé didaktické příklady, které byly z větší části samotnou autorkou a jejími spolupracovníky ověřeny v pedagogické praxi, jsou členěny na oblasti rytmické průpravy, vokálně instrumentálních, poslecho- vých a dramatických činností. Autorka k nim využívá řady dalších kompozic, převážně opět z oblasti soudobé české tvorby.

Publikace Zuzany Selčanové přináší komplexní pohled na koncertní melodram z hlediska jeho historického vývoje, přičemž v centru pozornosti je melodram soudobý. Čtenář tak získá základní poučení o tomto uměleckém druhu, který je v našem koncertním prostředí značně opomíjen. Druhé její poslání lze spatřovat v rovině pedagogické, neboť nabízí řadu podnětů k využití melodramu v hudebněvýchovné práci.

SELČANOVÁ, Zuzana. *Melodram jako živý umělecký druh a jeho instrumentální využití v pedagogickém procesu*. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2019, 204 s. ISBN 978-80-7603-089-3.

# „Unknown“ Czech Music after 1945

## /Abstract/

The article deals with the situation and issues related to the Czechoslovak composers who did not achieve, for various reasons, such a great popularity as other European artists during the post-war period after 1945.

## /Key words/

music festivals, Czechoslovakia, western culture, tradition.

## /Author/

prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D. působí na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy.

will try to outline some reasons why Czech post-war music is little known abroad, compared to Polish and Hungarian:

Czechoslovakia did not have a festival like Warsaw Autumn, established in Poland in 1956 and oriented exclusively toward contemporary music. Thanks to this international festival, the Polish public was exposed to foreign impulses, and through it, Polish contemporary music represented by Lutostawski, Baird, Penderecki, Górecki and others became world renowned. A festival of this importance for contemporary music has not yet been *launched* in the Czech lands. At the same time, it is generally known that contemporary music is particularly a festival and radio affair.

Czech music has had the Prague Spring festival since 1946, a festival which is even more important than the Polish Warsaw Autumn. However, Prague Spring is oriented more toward star performers and a Classical and Romantic (as well as Czech) repertoire, sought by today's audiences. The Prague Spring festival has contributed to a huge *blossoming* of Czech performing art, and has undoubtedly given the Czech Philharmonic Orchestra, Czech soloists and ensembles the same window to the world as Warsaw Autumn has had for Polish composers.

Czech composers have not participated enough in international festivals where avant-garde became the norm of the last decades due to their more traditionalist orientation (with some exceptions, especially since the 1960s).

It was caused by a specific development of Czech musical culture during the last 100 years, tending towards Czech folklore that has survived from the period of German occupation, the *binding* influence of giants such as Smetana and Dvořák, and by the brief but strong influence of Zhdanov's aesthetics often accepted by composers sincerely and spontaneously. In the 1970s, many younger artists kept looking for a socio-genetic model of valuable music 'for the people', *foreshadowing* in their own way today's 'post-modernism'. The more traditional orientation somehow encoded itself into the development of Czech music and gave it some specific simplified features which still survive with many of today's composers.

Because of the political situation, personal and cultural contacts between Czech and western culture after 1948 were very limited. This was more evident in Czechoslovakia than in its northern neighbor. Paradoxically, Bohuslav Martinů, one of the most famous Czech composers, reached the *pinnacle* of his career in the U.S., France and Switzerland. Likewise, Karel Husa who was in Czechoslovakia totally unknown and prohibited yet won the Pulitzer Prize and achieved great fame at American universities and international contemporary music festivals. However, Brno composer Jan Novák, who was undoubtedly remarkable, emigrated to Germany too late in his life so he had little success abroad, and Antonín Tučapský had a similar experience in London. On the other

hand, 'official' composers, sometimes (though not always) of little interest, were supported abroad through administrative aid. Western promoters, on the contrary, preferred to bring to festivals composers unpopular with Czechoslovak political regime, or composers of an attractive style or who were selected accidentally through personal contacts. Others, with few exceptions such as Pavel Blatný (a representative of so called Third Stream mentioned in many dictionaries), remained unknown.

Unlike Polish composers, Czech scores weren't adequately published and disseminated by well-established foreign publishing houses. The important publisher Panton was predominantly oriented toward Czechoslovakia

while Supraphon focused on the rich heritage of Czech music.

There were few foreign contacts, especially with the important western European and North American centers where the Czech composers had not won recognition. These centers, with their economical, evaluative and advertising mechanisms, determine what is considered up-to-date and valuable in the contemporary world.

Will the foreign awareness of the Czech contemporary production remain in a lasting state of ignorance, or will some of today's composers be included in the Pantheon of the great names of the 20<sup>th</sup> century music at least fifty years after their death? Will the 'unknown' Czech music after 1945 become

known? I hope so. But answers to these questions will have to wait for some time.

## Vocabulary:

launch	zahájit, rozjet (akci)
blossoming	rozkvět
binding	závazný, svazující
foreshadow	předznamenat, naznačovat
pinnacle	vrchol

This paper is a revised version of Jan Vičar's lecture at the 17<sup>th</sup> World Congress of the Czechoslovak Society of Arts and Sciences "Contribution of Czech and Slovaks to World Culture", Prague, 26-29 June 1994.

## Kateřina Halbychová

# Osmisměrka o W. A. Mozartovi

H	L	U	V	Í	D	E	Ň	D	B	A	H	N
F	F	E	C	O	S	I	M	N	E	N	U	T
I	L	Í	O	F	A	N	A	O	U	T	D	U
G	É	K	R	P	Y	T	L	Č	A	U	B	T
A	T	V	N	O	O	T	Á	N	Á	R	A	T
R	N	A	L	L	A	L	CH	Í	A	C	L	E
O	A	R	O	N	D	O	D	E	V	A	T	P
V	D	O	N	G	I	O	V	A	N	N	I	O
A	I	K	O	U	Z	E	L	N	Á	CH	U	N
M	S	A	L	Z	B	U	R	G	E	Z	I	T
N	S	V	A	T	B	A	I	D	A	M	I	E
L	O	R	E	N	Z	O	M	O	Z	A	R	T

- Město, kde se W. A. Mozart narodil
- Město, kde W. A. Mozart zemřel
- Název opery o životě a smrti svůdníka
- Název komické opery o nevěrnosti žen
- Název opery s pohádkovým dějem, poslední Mozartova opera
- Název komické opery o svatbě Figara a Zuzany
- Název Serenády č. 13 pro smyčcový kvartet a kontrabas v G dur
- Název třetí věty z klavírní sonáty inspirované tureckou hudbou
- Celé jméno otce W. A. Mozarta
- Celé jméno autora libreta k Figarově svatbě

Tajenkou je citát W. A. Mozarta: „Hudba není ukryta v notách, ale v tichu mezi nimi.“ (Zdroj: <https://citaty.net/citavy/ctitavy/o-hudbe/?page=2>)



# Změna

## /Autor/

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

**O**dbila druhá hodina odpolední. František Jouja, učitel základní umělecké školy, se mrzutě rozhlédl vůkol.

Nějak se nic nehejbe, furt dokola jen ten proces, proces... proces. Tak to na mě občas dolehne – pomyslel si – teď mi odpadly tři poslední hodiny, mám čas, inu... Rozežene chmury dvěma točenými a uvidí se... Potřebovalo by to nějak impuls, nějaký nápad, nějakou akci, čin!

A vydal se do přilehlého hostince, aby své úvahy právě v činy převedl. Jak tak sedí a pozoruje cvrkot na všech stranách, zdá se mu, že každý něco dělá, jenom on nic, a deprese se prohlubuje. Po čtvrtém pivu seznává, že situace se vůbec nelepší, prostě krize, den Blbec.

Vymotal se na ulici.

Vtom ho někdo chytil za rameno. Telefon. Kdo? Opereta.

A to se podívejme, že by přece nějaký vzrůšo?

Dobrý den, co byste rádi? Záskok na dnešek? Za devět stovek? Ale jo. Beru. Co říkáte? Polská krev? To znám, to by šlo. Dobrá, dobrá... v sedm začátek... v šest tam budu, ještě si projdu part. Jistě, spolehněte se, jsme domluveni.

Pan Jouja náhle vystřízlivěl a vykročil optimisticky pravou nohou vpřed. Housle ho poslouchaly obstojně, nějakou tu orchestrální praxi taky měl, tak jen vzhůru! Jdeme dělat umění!

Budu asi u posledního pultu, to půjde, půjde to, uklidňoval se, když se ho přece jen zmocňovaly pochybnosti o vlastních schopnostech. V půl páté se vydal žadaným směrem, dobrodružství vstříc.

V půl šesté překročil práh zařízení, v němž se prý nacházejí prkna znamenající svět. Hbitě sestoupil do hlubin orchestřiště. Vtom strnul. Téměř všechna místa v orchestru byla již obsazena. Aha – mimořádná zkouška – ale proč mi to v tom telefonu neřekli? A to je ale divná zkouška, žádný dirigent, to jsem blázen, že by nová morálka, strach o místo, snaha upozornit na sebe mimořádným výkonem?

Po chvíli přistoupil nesměle k houslistovi u posledního pultu sekundů s dotazem, kde že to sedí pan Pětivlas, za něhož dnes zaskakuje. Žádná odpověď, pokrčení ramen. Zeptal se vedle, pochopil stejně. Nikdo nic neví. Panu Joujovi se na čele objevily lehké krůpěje potu, když shledal, že jediná dvě volná místa jsou na postech koncertního mistra a jeho zástupce. Co zbývalo? Zdvouřile se vyhnul židli koncertního mistra a usedl vedle. Nejistou rukou otevřel part. Musím se soustředit – opakoval si a ponořil se do textu. Po chvíli si všiml, že mezitím někdo usedl i na místo vedle. No, aspoň to, koncertmajstr je tu. Ještě jednou se chtěl zeptat, kde to vlastně sedí Pětivlas, dříve se však střetl pohledem se svým sousedem a vyhrkl – Jé, Tondo, ahoj, to jsem vůbec nevěděl, že tady hraješ, říkalo se, že jsi někde venku – poznáv svého spolužáka z konzervatoře, který hned po maturitě emigroval. Bud' zdrav Franto, po představení tě zvu na jedno, to je let, co jsme se neviděli. Ale teď k věci. Máš špatný noty, dnes je změna programu, víš, hrajeme místo Polský krve Orfea v podsvětí. Skoč si pro noty dozadu a mrkni na to.

To je pěkná brynda, proč já ten kšeft bral, to nevypadá vůbec dobře – pomyslel si Jouja. Nicméně rozhodl se neustoupit z bojiště a srdnatě vyrazil pro správný part. Sotva jej po menších potížích získal, podivná zkouška pomalu končila, přicházeli první návštěvníci divadla.

Za pět minut sedm dostala situace opět dramatický náboj. Zjistilo se, že nedorazil dirigent Jáchym Drtikost. Co teď? Sedm, sedm tři, sedm pět, čas se strašně vleče, nic, doma telefon nebere, šéfdirigent Smorátko se zmítá v horečkách, to je katastrofa. Už ta změna programu kvůli nemocem a teď ještě tohle!

No, co se dá dělat, musí zaskočit koncertní mistr. I v šeru orchestřiště bylo možno jasně rozeznat, jak obličej koncertního mistra Sveřepy podivně mění barvu. V návalu zoufalství Sveřepa zašeptal – Čověče, já to hrál naposled před desíti lety v Innsbrucku. Panu Joujovi tato poznámka našťěstí unikla.

Nebylo východiska. Antonín Sveřepa povstal a odhodlaně udal nástup k předešlé. Co následovalo potom, lze jen těžko slovy popsat. Všeobecný chaos? Slabé spojení.

Jakási vrozená česká muzikalita však jako zázrakem dovedla první dějství do konce, i když diváci měli hodně daleko k tomu, aby nadšeně vykřikovali bravo.

Těsně před začátkem druhého jednání se nečekaně jako úhoř protáhl mezi hráči dirigent Drtikost, který, jak se později ukázalo, ztratil svůj diář a spoléhaje na alkoholem již značně oslabenou paměť, směřoval své kroky toho večera za lahodným mokem, z jehož konzumace byl nepříjemně vyrušen.

Pan Jouja si oddechl. Tak, z nejhoršího jsme venku, když jsem přežil tohle, přežiju už všechno. Vzápětí však zjistil, že rčení o tom, kdy se má říkat hop, je hluboce pravdivé. Jen koutkem oka zaregistroval, jak si dirigent spěšně pokládá na pult partituru. Nezmohl se však na jakoukoliv akci. Byla to Polská krev. Dirigent byl k nepotřebě.

Když se ozvalo něco zcela jiného, než pan šéf očekával, blesklo mu, že jde o nezapný žert v již tak dost překerní situaci. Jeho obličej zbrnátěl, uši zrudly, pleš se zlověstně zvránila. Zuřivým mlácením taktovkou se snažil zastavit přival, který se na něj proti jeho vůli valil.

Orchestr si však již docela zvykl na hru bez dirigenta, a tak na jeho běsnění prostě nereagoval. Koncertní mistr se duchapřítomně ujal opět své role, zatímco znechucený dirigent opustil svůj post a zmizel. Martyrium pokračovalo. Každý druhý nástup kohokoliv přišel poněkud jindy, než přijít měl, souhra byla žalostně prabídná. Jouja vlál v tom uragánu, místy se takticky přikrčil, tu se zase chytil a velel ke zteči.

Korunu všemu nasadil v půli dějství ještě dirigent Drtikost, když opět rozkuráženě vtrhl do akce, přičemž srazil pult koncertního mistra, čímž se smečka hudebníků ocitla již bez jakéhokoliv vůdce.

Setrvačnost je však mocná a celé představení se – světe div se – dobralo jakéhosi konce. Inu, všechno nějak končí...

František Jouja se v polovědomí vypořádal na ulici. Po chvíli ucítil vedle sebe dávného spolužáka Sveřepu: – Jo, Tondo, cos to říkal o tom Innsbrucku.

– No, víš, Franto, já jsem tě nechtěl nervovat, ale já jsem tady dnes na záskok, víš?

– Cože?? – O Jouju se pokoušely nefalšované mdloby. Nebo snad tréma po výkonu? – Jaký...jaký záskok? – zašeptal.

– No, jak bych ti to řekl, on ten dnešní podnik byl jeden velkej podvod. Celej orchestr byl záskok, ti lidi se prakticky vůbec neznají, rozumíš? Prostě dokonalý KMČ. Orchestr splánil nějakou vynikající kšeft a tohle už nešlo zrušit, bylo to prodané Němcům... Mimochodem, nebylo ti nápadný, že jsou podezřelí vysoký honoráře? No, mám toho dost, necháme ten pokec na jindy, tady máš můj telefon, zavolej...

František Jouja dlouho stál a civěl do prázdna. Pak jako ve snu pomalým krokem zamířil ke své školičce.

# Z hudebních výročí (leden–březen 2019)

## 1

4. 1. – Giovanni Battista Pergolesi, 310. výročí narození italského skladatele (1710–1774); Johann Friedrich Agricola, 300. výročí narození německého skladatele, varhaníka a pedagoga (1720–1774)

5. 1. – Antonio Lotti, 280. výročí úmrtí italského skladatele (1667–1740); Arturo Benedetti Michelangeli, 100. výročí narození italského klavíristy (1920–1995)

8. 1. – Hans von Bülow, 190. výročí narození německého klavíristy, dirigenta a skladatele (1830–1894)

9. 1. – Pavel Křížkovský, 200. výročí narození českého skladatele, sbormistra, varhaníka a pedagoga (1820–1885)

12. 1. – Karel Burian, 150. výročí narození českého operního pěvce (1870–1924)

14. 1. – Ludwig von Köchel, 220. výročí narození rakouského muzikologa, skladatele a editora (1800–1877)

19. 1. – Otakar Hostinský, 110. výročí úmrtí českého muzikologa a estetika (1847–1910)

26. 1. – Miloslav Ištvan, 30. výročí úmrtí českého skladatele, hudebního teoretika a pedagoga (1928–1990)

28. 1. – Ema Destinnová, 90. výročí úmrtí české operní pěvkyně, skladatelky a spisovatelky (1878–1930); František Palkovský, 120. výročí narození českého skladatele, folkloristy, kapelníka a pedagoga (1900–1971)

30. 1. – František Xaver Partsch, 260. výročí narození českého skladatele a regenschoriho (1760–1822)

## 2

1. 2. – Francesco Maria Veracini, 330. výročí narození italského houslisty a skladatele (1690–1768)

4. 2. – Bohumír Jan Dlabáč (Dlabacz), 200. výročí úmrtí českého hudebního lexikografa a historika (1758–1820); František Rauch, 110. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1910–1996)

9. 2. – Ernő (Ernst) Dohnányi, 160. výročí úmrtí maďarského klavíristy, skladatele a pedagoga (1877–1960)

10. 2. – Cornelius Gurlitt, 200. výročí narození německého skladatele, varhaníka a pedagoga (1820–1901)

12. 2. – Jan Ladislav Dusík, 260. výročí narození českého klavíristy a skladatele (1760–1812)

14. – Gioseffo Zarlino, 430. výročí úmrtí italského hudebního teoretika a skladatele (1517–1590)

18. 2. – Jana Jindrová, 80. výročí narození české pedagožky, klavíristky a hudební populárního režisérky (1940)

19. 2. – Jan Křtitel Krumpholtz, 230. výročí úmrtí českého skladatele a harfenisty (1747–1790)

22. 2. – Jan August Vitásek, 250. výročí narození českého skladatele, klavíristy, varhaníka a pedagoga (1770–1839)

25. 2. – Ferdinand Vach, 160. výročí narození českého sbormistra, dirigenta, skladatele a pedagoga (1860–1939)

26. 2. – Giuseppe Tartini, 250. výročí úmrtí italského houslisty, skladatele a pedagoga (1692–1770); Antonín Rejcha, 250. výročí narození českého skladatele, hudebního teoretika a pedagoga (1770–1836); Jan Kostečka, 90. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1930)

## 3

1. 3. – Fryderyk Chopin, 210. výročí narození polského skladatele a klavíristy (1810–1849)

2. 3. – Kurt Weill, 120. výročí narození německého skladatele, dirigenta a pedagoga židovského původu (1900–1950); 3. 4. – 70. výročí úmrtí; Libuše Tichá, 60. výročí narození české klavíristky a pedagožky (1960)

7. 3. – Josef Veselka, 110. výročí narození českého sbormistra a hud. pedagoga (1910–1992)

9. 3. – Samuel Barber, 110. výročí narození amerického skladatele (1910–1981)

10. 3. – Ignaz (Isaac) Moscheles, 150. výročí úmrtí německého klavíristy a skladatele židovského původu (1794–1870)

13. 3. – Hugo Wolf, 150. výročí narození rakouského skladatele (1860–1903)

15. 3. – Nicola Vaccai, 230. výročí narození italského skladatele a pedagoga (1790–1848)

19. 3. – Vojtěch Jírovec, 170. výročí úmrtí českého skladatele a kapelníka (1763–1860)

22. 3. – Eduard Haken, 110. výročí narození českého operního pěvce (1910–1996)

31. 3. – Henryk Wieniawski, 140. výročí úmrtí polského skladatele a houslisty (1835–1880)





ISSN 1210-3683

MK ČR E 6248

65 Kč

