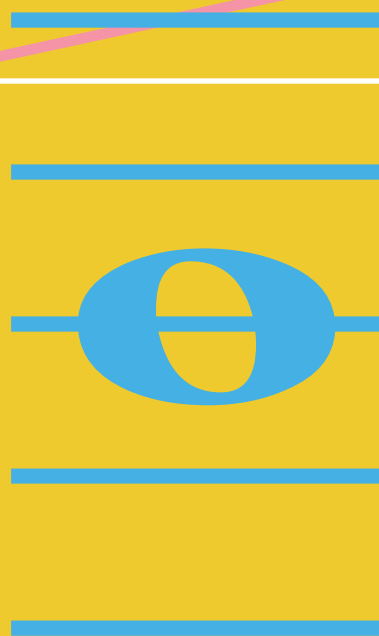


časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

3 / 2020

# HUDEBNÍ VÝCHOVA



# HUDEBNÍ VÝCHOVA

## ročník 28/2020/číslo 3



časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

### /Řídí redakční rada/

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

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

**Vedoucí redaktor:** doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc.  
**Redaktorka:** Mgr. Milena Kmentová, Ph.D.  
**Jazyková korektura:** Květa Šmidová, Mája Šafaříková  
**Grafická úprava a sazba:** Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS. (zdenka.urb.art@gmail.com)

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

**Předplatné zajišťuje:** ADISERVIS s.r.o.  
Na Nivách 18, 141 00 Praha 4 – Michle  
Tel.: 241 484 521  
e-mail: adiservis@seznam.cz

#### Upozornění autorům:

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

#### Adresa redakce:

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

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

### /Obsah/

#### PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY

- Stanislav Pecháček:** Dětské sbory Klementa Slavického 6  
**Eva Kolandová:** Hra na zobcovou flétnu na ZŠ jako prostředek prevence respiračních poruch 8

#### PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE

- Jaromír Ehrenberger:** Rozvoj hudebních představ pomocí vícesmyslové stimulace 12

#### PŘEHLEDOVÉ ČLÁNKY A STUDIE

- Miluše Obešlová:** Využití hlasové terapie ve foniatrii 20  
**Kateřina Halbychová:** Začátky hry ve třetí poloze s Houslovými knížkami Evy Bublové 23  
**Jaroslav Bláha:** Sonátová forma a kompozice do trojúhelníku v polaritě klasicismu a romantismu 28

#### NOTOVÁ PŘÍLOHA

- Jaroslav Krček, František Hrubín – Otesánek – příloha k článku Lenky Příbylové**

#### METODICKÉ NÁMĚTY A INSPIRACE

- Jitka Kopřivová:** Inspirace barvami v elementární hudebně-pohybové výchově 33

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

- Miloš Kodejška:** Jubilantka Irena Medňanská 37  
**Gabriela Kubátová:** Alexander Shonert – houslista a pedagog 40  
**Lenka Příbylová:** 1. ročník kompoziční soutěže v oblasti Melodram do školy v roce 2020 43  
**Kateřina Andršová:** Zpěv jako prostředek k dokonalejšímu osvojení cizích jazyků 45  
**Veronika Růžičková:** Nová publikace o témbrovém sluchu 48  
**Stanislav Pecháček:** Berlioz, Liszt and Programme Music – z cyklu O hudbě anglicky 50  
**Vít Gregor:** Náročná funkce – z cyklu O hudbě s úsměvem 52  
**Petra Běloháková:** Z hudebních výročí (červenec–prosinec 2020) 54

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).

## /Editorial/

Vážení čtenáři,

do rukou se vám dostává třetí ročníkové číslo našeho časopisu. Přichází na počátku nového školního roku. Určitě si všichni přejeme, aby se výuka neuskutečňovala v „zajetí“ domovů u počítačů, ale v atmosféře běžného lidského sdružování ve školních třídách, kde kromě výuky zrají lidské kontakty, utváří se kamarádství a obecně lidské součtenství. Dovolte mi, abych vás provedl obsahem nového čísla.

V rubrice *Původní vědecké statě a výzkumné zprávy* jsme tentokrát připravili dva články. První vytvořil **Stanislav Pecháček** s názvem *Dětské sbory Klementa Slavického*. Pojednává o průběhu života skladatele, jeho skladbách především pro děti, a vyzdvihuje celoživotní setrvání na inspirativních lidských hodnotách, o kterých byl K. Slavický bytostně přesvědčen. Druhým článkem je výzkumná zpráva **Evy Kolandové** s názvem *Hra na zobcovou flétnu na ZŠ jako prostředek prevence respiračních poruch* přibližuje pozitivní vliv hry na zobcovou flétnu v oblasti prevence respiračních poruch a posílení bráničního dechu. Dočteme se o výsledcích pozorování a experimentu ve školním prostředí u dětí v předškolním a v mladším školním věku. Výsledky uvedené v přehledových grafech, zvláště experimentální spirometrická měření ve školách s běžnou hudební výchovou, ukázala nesporný význam hry na zobcovou sopránovou flétnu a potřebu ji uplatňovat v běžném školním vzdělávacím programu. Nejde jen o její pozitivní vliv na zdraví, ale též o rozvoj sociálních kompetencí, které jsou v současné poměrně individualizované společnosti zvláště cenné.

V kategorii *Původní didaktické studie* předkládáme článek **Jaromíra Ehrenbergera** *Rozvoj hudebních představ pomocí vícesmyslové stimulace*. Autor se dlouhodobě věnuje vývoji hudebně didaktických pomůcek a rozvoji pěveckých činností ve všeobecném hudebním vzdělávání. Jeho článek o rozvoji hudebního sluchu jsme uveřejnili v našem časopisu v čísle 3–4/2018. V nové studii autor podtrhuje význam hudebních představ v rozvoji pěveckých dovedností, zabývá se postupně se utvářejícím procesem od abstrakce názorných konkrétních k nenázorným, problematikou kognitivního a emočního vývoje dítěte v současnosti, hlasovou nápravou a kultivací, vytvářením tónových představ vícesmyslovou stimulací spojenou s pohybovou nápodobou tónů a jejich modelováním. V článku je sympatické, že jsou teoretická východiska domyšlena až do roviny praxe, což vždy rádi oceníme. Metodické náměty vyjádřené například v Tónovém slabičkáři nebo jeho návrh na péči o hudebně nerozvinuté děti

jsou pedagogicky podnětné a podepřené celoživotními zkušenostmi pana učitele.

Do *Přehledových článků a studií* jsme zařadili příspěvek **Miluše Obešlové** s názvem *Využití hlasové terapie ve foniatřii*. V jistém slova smyslu navazuje na příspěvek J. Ehrenbergera, ovšem s výrazným akcentem na prevenci, diagnostiku, rehabilitaci hlasu, sluchu a řeči. Dlouhodobá péče o hlas a správná hlasová kultura jsou totiž velmi důležité nejenom pro školní děti, ale i pro všechny pedagogy. Domníváme se, že proto uvítáte informace o různých praktikách, například Pražské foniatrické školy, MUDr. Martina Kučery nebo o zaměření pracoviště AudioFon centr. s.r.o. Brno. Z článku vychází apel k tomu, aby se problematika hlasové terapie dostala i do akreditačních programů učitelů hudby, včetně učitelství pro mateřské školy a pro 1. stupeň základních škol. Do stejné kategorie článků jsme zařadili i studii **Kateřiny Halbychové** *Začátky hry ve třetí poloze s Houslovými knížkami Evy Bublové*. Článek přibližuje učebnicovou řadu Houslové knížky pro radost. Zabývá se problematikou počáteční hry ve třetí poloze, jak ji zpracovala vynikající pedagožka Eva Bublová. Čtenáři se seznámí s autorčíným náhledem na formální a metodické přednosti Houslových knížek pro radost, zvláště podnětnou práci s uvedenými písničkami, říkadly, skladbičkami. Autorka uzpůsobuje probíranou látku věku a individuálním možnostem dítěte. Všimá si charakteru a rozsahu hudebního materiálu, který stimuluje osobní dětské zaujetí pro hru na housle. Přibližuje základní hudební názvosloví, grafické uspořádání učebnice, řazení kapitol po intervalech. V článku najdeme i úsměvné a trefné hodnocení učebnice samotnými dětmi. Do přehledových článků v cyklu *Hudba a obraz* tradičně náleží hudebně výtvarná studie **Jaroslava Bláhy**. Tentokrát nese název *Sonátová forma a kompozice do trojúhelníku v polaritě klasicismu a romantismu*. V dílech W. A. Mozarta, J.-L. Davida, A. Dvořáka a E. Delacroixe přibližuje hudební tektoniku a její dynamickou charakteristiku. Autor na příkladech osvětluje vztah hudební formy a tektoniky. Hudební formu chápe jako určité platné schéma hudební formy a kompozice, avšak dynamiku jako řešení vnitřních vztahů díla. Adekvátně uvádí příklady z dalších uměleckých oblastí. Zabývá se vznikem sonátové formy a kompozice do trojúhelníku v procesu hudebního vývoje od klasicismu k romantismu. Tento článek logicky navazuje na předcházející článek ve druhém čísle našeho časopisu s názvem *Osová vyváženost sonátové formy a kompozice do trojúhelníku*.

*Notová příloha* ve formě melodramu *Otesánek* od **Jaroslava Krčka** a **Františka Hrubína** určitě zaujme a podníti ke školní realizaci. Jaroslava Krčka dobře známe zejména jako uměleckého vedoucího souboru Musica Bohemica založeného v roce 1975. Pro 1. ročník kompoziční soutěže v oblasti Melodram do školy v roce 2020 v Ústí nad L. (Katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty UJEP) napsal dva melodramy na texty Františka Hrubína, a to pohádkové melodramy *Otesánek* a *O chytrém Budulínkovi*. Díla získala v soutěži první cenu. Uveřejněný melodram *Otesánek* představuje velkou inspiraci pro každého tvořivého učitele hudby. Touto cestou chceme rovněž vyjádřit upřímné poděkování Jaroslavu Krčkovi, že nám udělil autorské svolení dílo uveřejnit. Děkujeme též Lence Příbylové, že souhlas pro náš časopis zprostředkovala.

Od čtenářů našeho časopisu máme informace, že je vždy potěšíme *Metodickými náměty a inspiracemi* pro jejich školní praxi. Toto posláni má náš časopis již více než půl století, a zvláště v současné době ho sledujeme jako velmi užitečné. V tomto smyslu uvádíme autorku **Jitku Kopřivovou**. Je absolventkou magisterského a doktorského studia na Pedagogické fakultě UK a rovněž absolventkou Orffova institutu Mozarteum v Salzburku. Věříme, že oceníte její metodické podněty s názvem *Inspirace barvami v elementární hudebně pohybové výchově*. Rozdělili jsme je do třetího a čtvrtého čísla našeho časopisu. V aktuálním čísle autorka naznačuje počátky hudebně pohybové pedagogiky v díle Jaques-Dalcroze Gymnastique Rytmique a její podstatu v propojení rytmu, těla a ducha prostřednictvím pohybu. Dotkne se i působení německého skladatele Carla Orffa v mnichovské taneční škole vedené Dorotheou Güntherovou. Charakterizuje využití nejrůznějších hudebních nástrojů, jako boomwhackerů, zvončeků, ozvučných kamenů, zvonkoher, kartonových cajonů, perkusí, šátků, míčků apod. Vybízí ke hře a pohybu, a především motivuje fantazii a tvořivost, jakožto nejdůležitější osobnostní dimenze zdravého vývoje dítěte. *S určitostí velmi* inspirativní budou její aktivity pro předškolní a mladší školní děti s námětem podmořského života. Byly inspirovány skladbou Akvárium z Karnevalu zvířat od C. Saint-Saëns. V následujícím čísle se autorka bude věnovat kartonovému cajonu a jeho hudebně pedagogickému využití.

Kategorii *Jubilea, zprávy, recenze, stálé rubriky* jsme rovněž naplnili velmi zajímavými informacemi. S profesorkou Irenou Medňanskou odborně spolupracuji 28 let, což mi umožňuje, abych se na její profesní a obecně lidský život podíval s větším nadhledem. V souvislosti s jejím

sedmdesátiletým životním výročím jsem připravil článek s názvem *Jubilantka Irena Medňanská*, který přibližuje její všestrannou práci v rámci Slovenska, visegrádských a evropských zemí. Rovněž chci tímto způsobem poděkovat jubilatce za její hodnotnou práci v redakční radě našeho časopisu. Medailonek *Alexander Shonert – houslista a pedagog připravila Gabriela Kubátová*, která v příštím čísle časopisu představí problematiku řadového staccata v pojetí zmíněné osobnosti. Zamyšlení nad *1. ročníkem kompoziční soutěže v oblasti Melodram do školy v roce 2020* přináší **Lenka Příbylová** z Pedagogické fakulty UJEP v Ústí nad Labem. Jedná se o chvályhodnou iniciativu podněcující vznik nových melodramů, které by mohly zkvalitnit hudebně výchovou praxi ve školách. Náš časopis je mediálním partnerem soutěže. Proto rádi zveřejňujeme bližší informace o obsahové náplni soutěže, o práci poroty i o vítězích z řad oslovených skladatelů. **Kateřina Adršová** nazvala svou recenzi *Zpěv jako prostředek k dokonalejšímu osvojení cizích jazyků*. Pojednává o publikaci autorského týmu vedeného Petrou Besedovou a Ludmilou Kroupovou s názvem *Zpíváme si v cizích jazycích*. Odhaluje velké možnosti, které má hudba v utváření jazykových dovedností, v aktivizaci učitelů a v motivaci žáků. Nezanedbatelnou pomůckou je přiložené CD s nahrávkami čtyřiceti písní v podání rodilých mluvčích. Je to průkopnické dílo, které jistě zaujme učitele hudby i cizích jazyků. V roce 2019 vyšla publikace Mileny Kmentové *Témbrový sluch předškolních a mladších školních dětí ve světle pedagogického výzkumu*. Recenzi na toto dílo napsala **Veronika Růžičková** a nazvala ji *Nová publikace o témbrovém sluchu*. Publikace Mileny Kmentové reflektuje její badatelskou práci a odborné postoje k problematice témbrového a fonemického sluchu. V nové publikaci je možné se seznámit s rozvojem témbrového sluchu u začínajících instrumentalistů, s autorčínými testy témbrového sluchu, notovými materiály a ilustracemi. V každém čísle časopisu uvádíme jeden článek v angličtině v gesci **Stanislava Pecháčka**. Tentokrát nese název *Berlioz, Liszt and Programme Music*. V cyklu *O hudbě s úsměvem* nabízíme hudební fejeton **Víta Gregora** *Náročná funkce*. Z *hudebních výročí* tentokrát obsáhneme měsíce červenec až prosinec 2020. O tuto rubriku se pečlivě stará **Petra Bělohávková**.

Na závěr vám, milí čtenáři, přejeme poučné i zábavné chvíle při četbě našeho časopisu. V soukromí pak dobrého zdraví, které všichni potřebujeme, zvláště v současné době.

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. Klement Slavický (1910–1999)

**Abstract:** The paper brings basic biographical data of the composer Klement Slavický and the chronological survey of his choral pieces for children.

**Key words:** Klement Slavický, choral pieces, children choir.

#### KOLANDOVÁ, E. Playing the recorder at elementary schools to prevent breathing defects

**Abstract:** This article concerns the recorder playing as prevention of respiratory diseases and its significant impact on proper diaphragmatic breathing. The research report focuses on the observation of recorder playing skills and abilities improvement of preschool and middle school kids. It also presents the results of an experiment that monitored the effect of breathing exercises on breathing parameters progress within an authentic environment of elementary school music lessons.

**Key words:** recorder, music, breathing, prevention.

### ORIGINAL STUDIES – MUSIC DIDACTICS

#### EHRENBERGER, J. Development of music ideas using multi-sensory stimulation

**Abstract:** This article follows the discourse on the development of musical ear, published in issue 3–4/2018 of this journal. Referring to the irreplaceability of auditory sensations, it continues working out the Total Physical Response method in music education. Especially the conditions for the successful application of multi-sensory stimulation of children in a team. The clear procedure is supplemented with a reflection on the existing use of the method of imitating tones motorically.

**Key words:** multisensory stimuli, materializing tones, physical reactions, oriented perception of height, imitation of tones, intonation symbolism.

### SURVEY STUDIES

#### OBEŠLOVÁ, M. The Use of Voice Therapy in Phoniatics

**Abstract:** In the Czech Republic, voice therapy has its irreplaceable role, and the cooperation of voice pedagogy with Phoniatics is constantly developing, whilst spreading into other Phoniatic and university departments. This cooperation not only produces various interesting ideas in the resort of voice disorder treatment but also provides the scientist base necessary for the branch of

voice pedagogy. Voice therapy and possibilities of its use in the treatment of voice disorders is even penetrating into study courses of future music teachers, and especially singing teachers at Czech universities. The students and singing teachers can find inspiration not only in the presented approaches towards voice therapy published by individual departments, but also in the principal foreign approaches or other alternative and supplementary techniques.

**Key words:** voice therapy, phoniatics, voice disorders, voice therapy approaches.

#### HALBYCHOVÁ, K. The Beginnings of playing in the third position with Eva Bublova's Violin Books

**Abstract:** This article introduces the reader to a series of textbooks Violin Books for Joy, which is unique as it is designed to teach playing in the third position. The author of the article describes the advantages and the potential pitfalls of the beginnings of the play in the third position, emphasizing the work with songs, rhymes and songs, the beneficial methodological instructions and the graphic arrangement of Violin books and she interlaces her text with the views of her students.

**Key words:** Violin books for joy by Eva Bublová, playing in the third position, working with the bow economy, intervals, songs.

#### BLÁHA, J. Sonata form and composition into a triangle in the polarity of classicism and romanticism

**Abstract:** The third article of the 2020 article series MUSIC AND PICTURE has followed the previous article which was focused on the key composition schemes and musical forms of classicism by framing the tectonic aspects as dynamic inner relations in contrast to the static blueprint-like schema of composition and musical form. Using works of W. A. Mozart, J.-L. David, A. Dvořák and E. Delacroix as examples, the article illustrates the influence of tectonics on the great changes that took place in the sonata form and triangle composition on the way from classicism to romanticism.

**Key words:** Tectonics, composition, musical form, triangle composition, sonata, exposition, execution, re-run, expositional and evolutionary music, deviation, antecedent, consequent, paradigm, syntagm.

### ANNEX OF SHEET MUSIC

Jaroslav Krček, František Hrubín – Otesánek – appendix to the article by Lenka Příbylová

### METHODOLOGICAL THEMES AND INSPIRATION SOURCES

#### KOPŘIVOVÁ, J. Inspiration by colors in elementary music-movement education

**Abstract:** The paper begins a two-part cycle on new teaching aids in elementary music education. The following section presents musical instruments of identical color resolution, including an example of their involvement in teaching in the spirit of a holistic elementary music-movement pedagogy.

**Key words:** elementary music-movement education, play by color, boomwhackers, sound stones, bells, C. Saint-Saëns: Carnival of animals.

### JUBILEES, NEWS, REVIEWS, PERMANENT COLUMNS

#### KODEJŠKA, M. Jubilant Irena Medňanská

**Abstract:** The article balances the scientific, pedagogical and generally human life of an important personality, Professor Irena Medňanská. It describes her versatile work in Slovakia, Visegrad and European countries. In connection with her 70<sup>th</sup> anniversary, it also describes her generally human legacy.

**Key words:** Irena Medňanská, jubilee, scientific and pedagogical work, Bridge to cooperation, Visegrad music team, professional ethics.

#### KUBÁTOVÁ, G. Alexander Shonert – Violinist and Pedagogue

**Abstract:** In this article I introduce violinist and pedagogue Alexander Shonert and his methodology for Teaching the violin entitled “The Shonert Technique“, which encompasses several interesting principles of violin teaching. This article is based on Shonert’s seminars and interviews that I conducted with him between 2018 and 2020.

**Key Words:** Alexander Shonert, life and career, violin, methodology.

#### PŘIBYLOVÁ, L. 1st year of the composing competition in the field of Melodrama to Schools, in 2020

**Abstract:** Melodrama is a dramatic musical composition where music and recitation co-create a unite content. This unit is not yet a widespread form to be used in the music education process, although it is an exceptional tool offering a unique possibility to develop students’ musicality. In the case of “Melodrama to School”, this is an inexhaustible sum of interpretable and listener-friendly, and at the same time accessible melodramas, which are suitable for being introduced in music education at primary, secondary and basic art schools. The intention of the composing competition, organized in year 2020 by the Department of Music, Faculty of Educa-

tion, University of J. E. Purkyně in Ústí nad Labem, is to expand the range of melodramas which are suitable for music education.

**Key words:** melodrama, melodrama to school, melodrama composing competition 2020.

#### ANDRŠOVÁ, K. Singing as a way to improve language learning strategy

**Abstract:** Publication by Petra Besedová et al. *We sing in foreign languages* is intended primarily for teachers teaching English, German, French, Russian and Czech language for foreigners. Using the example of forty easy-to-learn songs, it points to various forms of using them in practicing pronunciation, grammatical categories or vocabulary. Part of this didactic material is a CD recording of all songs interpreted by native speakers.

**Key words:** methodological manuals, songbooks, activity pages, language teaching and learning, songs.

#### RŮŽIČKOVÁ, V. New Publication about Timbre Hearing

**Abstract:** This review presents a new book by Milena Kmentová: *Timbre Hearing of Preschool Children and Younger Schoolchildren in the Light of the Pedagogical Research*; the title was published by the Faculty of Education of Charles University in 2019.

The author provides the results of her innovative research in which she came to the separation of the timbre hearing from the scope of the hearing for speech and incorporates the timbre distinction into the structures of musical auditory abilities. The publication also deals with auditory attention and mentions the case study of the development of musical and speech abilities. Author designs own tests and applies research results in pedagogical practice – including proposals of activities leading to the development of timbre hearing.

**Key words:** timbre hearing, musical ability testing, auditory attention.

#### PECHÁČEK, S. Berlioz, Liszt and Programme Music – from the cycle About music in English

#### GREGOR, V. Difficult function – from the cycle About music with a smile.

#### BĚLOHLÁVKOVÁ, P. From Music Anniversaries (July–December 2020)

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

# Dětské sbory Klementa Slavického

## /Anotace/

Studie přináší základní životopisné údaje skladatele Klementa Slavického a chronologický přehled jeho sborové tvorby pro děti.

## /Klíčová slova/

Klement Slavický; sborová tvorba; dětský pěvecký sbor.

## /Autor/

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

Klement Slavický se narodil v Tovačově v muzikantské rodině. Jeho otec, jeden z prvních žáků L. Janáčka na brněnské varhanické škole, působil jako ředitel kůru, varhaník, sbormistr, ředitel hudební školy a také jako houslař v Bystřici pod Hostýnem, později v Tovačově a v Přerově. Hudebně nadaní byli i Klementovi starší sourozenci, bratr – houslista, a především sestra Anežka;<sup>1</sup> maminka zpívala po léta v chrámovém sboru. Klement tedy vyrůstal v mimořádně podnětném prostředí. Základní hudební vzdělání získal od otce; od sedmi let hrával na housle na kůru, později se začal učit na klavír. Jeho hudební talent byl vedle chrámové hudby formován moravským folklórem.

V roce 1927 složil Slavický přijímací zkoušky na Pražskou konzervatoř. Zajímala jej tehdy hlavně hudební avantgarda (Stravinskij a Pařížská šestka), bylo proto pro něho štěstí, že se dostal do kompoziční třídy K. B. Jiráka, v němž našel skladatele svého srdce, s pochopením pro modernost a skladatelskou individualitu. Obor skladba absolvoval roku 1931, o rok později pak také dirigování. Téhož roku se dostal k milovanému J. Sukovi na Mistrovskou školu; absolvoval ji v roce 1933 a poté ještě navštěvoval dirigentské kurzy u V. Talicha.

V roce 1936 nastoupil Slavický do Československého rozhlasu, kde působil následujících 15 let jako hudební

<sup>1</sup> Aša (Anežka) Slavická-Vondrovicová (1907–1993) absolvovala pěvecké oddělení konzervatoře. Uplatnila se především jako interpretka soudobé písňové tvorby. Provdala se za O. Vondrovce (1908–1985), lékaře a vynikajícího klavíristu, který provozoval lékařskou praxi v Poděbradech.

režisér, dramaturg a příležitostně také jako dirigent rozhlasového orchestru. Zaměstnání v rozhlase mu umožňovalo poznávat nejnovější skladby soudobých českých i světových skladatelů. V rozhlase se seznámil se svou budoucí ženou Vlastou Voborskou (1911–2004), hlasatelkou stanice Radiojournal. Za okupace musela rozhlas opustit a k mikrofonu se vrátila až po válce. Roku 1947 se manželům narodil syn Milan.<sup>2</sup> Až po válce vyšlo najevo, že se Slavický aktivně zapojil do protinacistického odboje; jako záložní důstojník opatroval zbraně a ukrýval je v rozhlase, kde existovala odbojová organizace. Řada jejích členů byla zatčena, Slavického ale Němci naštěstí neodhalili. Jeho činnost byla po válce oceněna Řádem Karla IV.

Atmosféra uvolnění a pocit svobody však v Slavického životě, stejně jako u většiny intelektuálů a umělců, netrval po válce dlouho. Slavický byl svým přesvědčením katolík a měl vyhraněné umělecké i politické názory, jimiž se po nástupu komunistů k moci brzy dostal do rozporu s oficiální státní ideologií. Byl vyloučen ze Syndikátu českých skladatelů a roku 1951, poté co odmítl vstoupit do KSČ, byl z rozhlasu propuštěn. Od té doby žil jako

<sup>2</sup> Milan Slavický (1947–2009). Absolvoval skladbu na JAMU v Brně a hudební vědu na FF UK. Působil jako hudební režisér, skladatel, vysokoškolský pedagog. Jako skladatel se věnoval hudbě symfonické, komorní a elektroakustické. Od r. 1990 vyučoval na HAMU a na FF UK. Na HAMU se habilitoval (1997) a byl jmenován profesorem (2001). Je autorem monografie Gideon Klein. Torzo života a díla. Syny M. Slavického jsou muzikolog Tomáš Slavický a Martin Slavický, zaměstnanec Národního technického muzea.

skladatel na volné noze, měl tedy více času na komponování, finanční situace rodiny však nebyla záviděníhodná. Z rozhlasu byla navíc propuštěna i jeho manželka, která si poté našla místo učitelky na hudební škole v Kadani. Slavický do Kadaně často jezdil. Hrával při nedělních bohoslužbách na varhany a ve spolupráci s tamní hudební školou uspořádali několik na tehdejší dobu odvažných koncertů duchovní hudby. Tento kontakt byl také podnětem ke vzniku řady Slavického instruktivních skladeb, jež zazněly v podání kadaňských dětí. Oficiálně byla ale jeho hudba označena za formalistickou a na koncertních pódiích i v rozhlasovém vysílání se objevovala jen velmi sporadicky.

V druhé polovině 50. let se Slavického ekonomická situace postupně zlepšila. Dostával finanční podporu od ČHF na konkrétní skladby, po léta si přivydělával jako lektor při posuzování skladeb jiných autorů, významnou podporou byly prostředky plynoucí z OSA za provozování jeho skladeb. I když byly z ideových důvodů oficiálně zavrhovány, mezi interprety byl o ně zájem a řada z nich pronikla i do ciziny. Po pěti letech byl znovu přijat do svazu skladatelů a v druhé polovině 60. let se dočkal i několika ocenění, dokonce obdržel titul zasloužilého umělce.

V roce 1960 se rodina usadila trvale v Praze, manželka si našla místo v LŠU v Radotíně. Postupné uvolnění společenských poměrů v zemi přineslo Slavickému možnost většího uplatnění na veřejnosti, ovšem v letech tzv. normalizace se opět ocitl na indexu a byl znovu politicky i umělecky diskriminován. Významného ocenění se mu dostalo roku 1985, kdy obdržel za 4. symfoniettu zlatou pamětní medaili u příležitosti 40. výročí založení OSN. Na počátku roku 1989 byl Svazem skladatelů nominován na udělení titulu národního umělce, což však na protest proti brutálním policejním zásahům proti demonstrantům v době tzv. Palachova týdne odmítl.

Po roce 1989 se Slavický vrátil do společenského a uměleckého

života. V roce 1995 mu byla udělena Cena České hudební rady za celoživotní dílo, za jednotlivé skladby získal i další ocenění, např. dvakrát Cenu ČAVU; zvláště si cenil udělení čestného občanství rodného Tovačova u příležitosti 85. narozenin roku 1995. Zemřel v Praze v požehnaném věku 88 let.

Slavický se věnoval převážně tvorbě instrumentální. Vytvořil desítky skladeb pro symfonický orchestr, komorní soubory různého obsazení, pro klavír i pro jiné sólové nástroje; vokální tvorba je zastoupena několika písňovými cykly a skladbami sborovými. V jeho tvorbě se spojují inspirace moravským folklórem s avantgardními tendencemi hudby druhé poloviny 20. století. Ze skladeb určených sborům dospělých jmenujme mužské sbory *Lidice a Cesta ke světlu*, ženské *Šohajé*, smíšené *Madrigaly* a *Žalmy*.

Dětem věnoval Slavický několik sborových opusů v 60. a na počátku 70. let. Soubor *Děti, radost a zpěv* obsahuje 10 písní s klavírem na lidovou poezii (1961. 1. *Něco za něco*, 2. *Pomozte, kamarádi*, 3. *Kolíbavka*, 4. *Pohněval se švec*, 5. *Ty moje milá Hejliško*, 6. *Rozčítadlo*, 7. *Choré dítě*, 8. *Mohelňáci, kabrnáci*, 9. *Ptáci v zimě*, 10. *Léto, milé léto*). Jsou seřazeny od jednohlasů, vycházejících z říkadlových melodií, k intonačně poměrně náročným dvojhlasům.

Cykklus *Jarní kolotoč* obsahuje 6 sborů pro dětské hlasy, flétnu a klavír na texty ze stejnojmenné knížky V. Fischera (1969. Úvod, 1. *Studánka*, 2. *Kos*, 3. *Konvalinka*, 4. *Motýli*, 5. *Věneček z kvítí*, 6. *Vlaštovka*). Poetické verše s přírodní tematikou skladatel zhudebnil v půvabných trojhlasých sborech střední obtížnosti, vyznačujících se okouzující jemnou barevností. Půvab zvyšují i umně stylizované doprovodné nástroje. Ed. Praha : Panton, 1971.

K poezii V. Fischera se skladatel obrátil i v dalších dvou cyklech. *Volám tě, sluníčko* s doprovodem klavíru nese v podtitulu označení „cyklus písniček a sborečků dětem a pro děti“ (1. *Volám tě, sluníčko*, 2. *Sedmikráska*,

3. *Koupání*, 4. *Hádavé kukačky*, 5. *Maminka*, 6. *Auta*, 7. *Kožíšek a liška*, 8. *Klouzačka*, 9. *Dobrou noc*). Písňe jsou intonačně i pěvecky různě náročné, spojuje je především říkadlový charakter melodie, spočívající v častém opakování motivů, dále pevné dur-mollové tonální zakotvení, zabarvené v klavírním partu jemnými disonancemi, dodávajícími v některých písňích hudbě až impresionistický charakter. Převažuje jednohlasá faktura, v obtížnějších písňích (především č. 4, 6 a 8) se objevuje dvojhlas.

Také v cyklu *Letní den* pro dětský sbor a klavír zhudebnil Slavický verše V. Fischera (1983. 1. *Vstávej, spáči*, 2. *Království lesa*, 3. *Májka*, 4. *Labuť*, 5. *Pampeliška*, 6. *Uspávanka*). Ed. č. 4 in *Zpíváme s Šumperským dětským sborem*. Olomouc – Praha : PKO, ČHF, 1987.

Posledním Slavického dílem pro dětské sbory je cyklus *Ptačí rok* na verše I. Fischera. Čtyři neobvykle rozsáhlé části (1985. 1. *Ptáci v zimě*, 2. *Kosí jaro*, 3. *Léto*, 4. *Hejno husí – podzim*) jsou koncipovány převážně v dvojhlasé polyfonní faktuře, která se pouze ve vrcholných místech rozrůstá do homofonního trojhlasu.

Oba poslední cykly jsou náročné nejen po stránce intonační, ale i rytmické. Z hlediska harmonického převažují disonantní souzvuky, zakotvené v rozšířené tonalitě. Disonantní charakter ještě posiluje technicky náročný part klavírního doprovodu, který je veden na vokální složce nezávisle a jen vzácně podporuje melodickou linku některého z hlasů. Ed. in *Sborník vítězů prací*. Olomouc : PKO, 1987.

Charakter Slavického osobnosti a jeho zásadové životní postoje dobře vystihují následující slova: „Nekompromisně dodržoval směr, který si vytýčil; nikdy nepropůjčil své umění k prosazování levných ideologických hesel, jak to žádal minulý režim. S janáčkovskou tvrdošijností setrval na svých uměleckých pozicích, i když mu to nepřinášelo užitek; (...) Založením je Klement Slavický filozof, který nevidí v hudbě jen znějící struktury,

nýbrž prostředek závažného lidského sdělení.“<sup>3</sup> Na dotaz E. Pensdorfové, v čem tkví jeho hlubina bezpečnosti, že se v životě nikdy nedokázal rozjet sám se sebou, Slavický odpověděl: „Snad se bude zdát někomu anachronismem, že miluji Otakara Březinu. (...) Nejen pro absolutní krásu jeho poezie, ale i proto, že žil a tvořil odpoután od tohoto světa, že žil ve svém světě, kde pravda je opravdu pravdou a svoboda opravdovou svobodou, jejímiž

3 (km) Skladatel týdne: Klement Slavický. *Rozhlas* 18/1991.

vyznavači je nutno být ve všech jejích formách, neboť je nezadatelným prá- vem lidského ducha a jedince.“<sup>4</sup>

#### Literatura:

ADÁMKOVÁ, J. Skladby Klementa Slavického na latinské texty. In *Živá hudba*, 2004. XIV. Sborník Ústavu teorie hudby HAMU. Praha : Togga, 2005, s. 117–127.  
HONS, M. Česká sborová tvorba 20. století. Analytické stylové sondy. Ústí nad Labem : UJEP, 2000.

4 PENSDFORFOVÁ, E. S Klementem Slavickým. *Hudební rozhledy*, 23, 1970, č. 5, s. 229.

KRIŠTOFOVÁ, B. O Klementu Slavickém, životě s hudbou a síle přátelství. Rozhovor s prof. Milanem Slavickým. In *Instrukční klavírní literatura I. Sborník příspěvků z hudební konference konané roku 2010*. Praha : UK – PedF, 2010, s. 13–23.

PENSDFORFOVÁ, E. S Klementem Slavickým. *Hudební rozhledy*, 23, 1970, č. 5, s. 228–230.  
SLAVÍKOVÁ, J. Skladatel vzpomíná. *Hudební rozhledy*, 42, 1989, č. 10, s. 435–437.  
ŠEDA, J. Nad dílem Klementa Slavického. *Hudební rozhledy*, 14, 1961, č. 5, s. 188–193.  
VONDRÁČKOVÁ, L. *Klement Slavický. Osobnost a dílo se zaměřením na písňový cyklus Ej, srdenko moje*. Diplomová práce. Praha : AMU, 1994.

Eva Kolandová

# Hra na zobcovou flétnu na ZŠ jako prostředek prevence respiračních poruch

## /Anotace/

Obsahem článku je popis výzkumného využití hry na zobcovou flétnu (dále jen flétna) jako prostředku prevence respiračních poruch a její význam pro posílení bráničního dechu. Výzkumná zpráva je zaměřena na pozorování rozvoje schopností a dovedností flétnové hry předškolních a školních dětí na 1. stupni a na experiment, během kterého byl monitorován vliv dechových cvičení na progres dechových parametrů v autentickém prostředí hodiny hudební výchovy na ZŠ.

## /Klíčová slova/

zobcová flétna, prevence, hudební výchova, dýchání.

## /Autorka/

Mgr. Eva Kolandová, dipl.um., pracuje jako učitelka hudební výchovy ve Fakultní základní škole Brdičkova v Praze 13.

Motivací k využití hry na zobcovou flétnu jako prostředku prevence respiračních poruch byl velký zájem o instrumentální činnosti jednotlivců ve třídách prvního stupně při hodinách HV s pomocí uvědoměle prováděných dechových cvičení. Aktivně hrající žák je tak lépe vybaven pro vnímání hudby a hra na nástroj vhodně doplňuje vokální, poslechové a pohybové činnosti. Ideálním melodickým nástrojem se stala zobcová flétna, a to nejen pro její snadnou ovladatelnost a cenovou dostupnost. Přirozenou výzvou se stal zájem o posílení bráničního



Ukázka dechového cvičení s dětmi v MŠ Svinaře

dechu s uvědoměle prováděnými dechovými cvičeními.

Celým výzkumem mě provázela otázka: „Do jaké míry je zřetelný nebo měřitelný vliv aktivního cvičení? Z tohoto důvodu jsem stanovila první hypotézu: „Provádějí-li žáci dechová cvičení pod vedením učitele (v rámci běžné hodiny HV na zobcové flétny), prokazatelně se zlepší hodnoty měřené spirometrem.“

Ve druhé hypotéze jsem byla ještě neskromnější: „Při porovnávání výsledků ze spirometru u dvou paralelních tříd, z nichž jedna se flétnové hře věnuje a druhá nikoliv, bude rozdíl ve prospěch flétnové třídy ve výsledcích měřených spirometrem zřetelný.“

## POZOROVÁNÍ

Výzkum byl zaměřen na pozorování rozvoje flétnových dovedností. Monitoring rozvoje schopností a dovedností hry na flétnu jsem zaznamenávala do protokolu. Jednalo se o skupinu předškolních dětí z MŠ Svinaře a školních dětí z FZŠ Brdičkova na 1. stupni ve vybraných dvou třídách. V 1. C na konci školního roku

a následně v té samé třídě o rok výše, tedy ve 2. C. Další testovanou třídou byla 3. C až 4. C. Pozorování a zápis jsem provedla v květnu 2018, v lednu 2019 a v květnu 2019.

Všechny pozorované jevy jsem pečlivě zaznamenávala v průběhu celého roku, a to od května 2018 do května 2019. Protokol přesně popisuje progres ve všech věkových kategoriích.

Domnívám se, že se mi podařilo vzbudit zájem dětí o flétnovou hru a položit základy k systematickým pracovním návykům. Dále rozvíjet nástrojovou, melodickou a rytmickou složku. Osvojovat a upevňovat elementární návyky pro správné brániční dýchání a přirozené držení flétny. Spojovat notový zápis s orientací hmatů na flétně a pěstovat souhru při hře s ostatními dětmi nebo s klavírním doprovodem.

Pozorováním jsem ověřila, že i nejmenší děti předškolního věku v mateřské škole jsou schopné hrát na flétnu s velkým vývojem všech pozorovaných dovedností uvedených v protokole. Musím ale konstatovat, že s ohledem na horší motorické schopnosti 3–6letých dětí, nižší schopnost se soustředit

a celkový nezralý přístup, se progres nevyvinul tak rychle jako u skupiny dětí v 1.–2. třídě. Nejlepších dovedností a rozvoje hry dosáhly nejstarší děti (3.–4. třída). Za nejpřínosnější u nejstarších pozorovaných dětí považuji zájem jednotlivců o konkrétní skladbu a samostatný přístup vybranou skladbu nacvičit. U menších dětí ještě není tato potřeba vyvinuta a bez nápodoby děti nedokážou samostatně skladbu nacvičit/zahrát. Dětem mladšího věku ale nechybí vysoké pracovní nasazení a spontaneita.

## EXPERIMENT

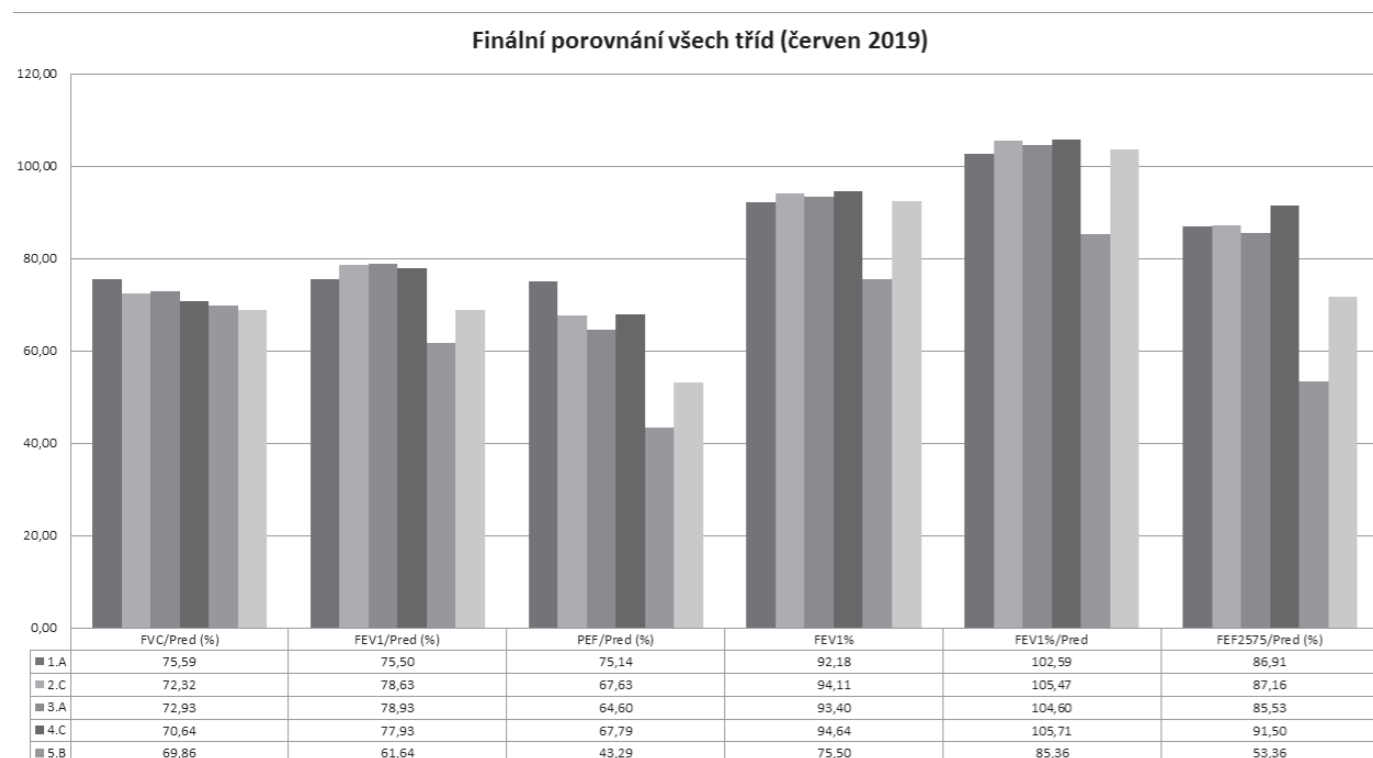
Dalším šetřením, které jsem provedla, bylo spirometrické měření průměrných hodnot šesti tříd prvního stupně. Jednalo se o děti z FZŠ Brdičkova na Praze 13. Mapování progresu probíhalo po dobu 10 měsíců od září 2018 do června 2019 ve čtyřech třídách, které hrály po celý rok v rámci hodiny HV na zobcovou flétnu, jedna třída hrála jen půl roku a jedna nehrála na flétnu vůbec.

Spirometrické měření proběhlo ve třídách 1. A, 1. C, 2. A, 4. C, 5. B, 5. C, z nichž 4. C hrála na flétnu pouze v 1. pololetí a 5. B nehrála na žádný dechový nástroj. Ostatní třídy hrály na zobcovou flétnu po dobu jednoho školního roku každý týden v rámci hodiny hudební výchovy 10 minut, dalších 5–10 minut žáci prováděli dechová cvičení.

Výsledky výzkumu prokázaly zlepšení v oblasti dechových parametrů ve všech sledovaných „flétnových“ třídách.

Kromě výšky a váhy dětí, které jsou konstantní a mají přirozeně stoupající tendenci, vykazují zlepšení všechny měřené spirometrické parametry.

Jedním z nejdůležitějších sledovaných jevů je tzv. vitální kapacita – v našem grafu č. 1 označená jako FVC/Pred – Forced Vital Capacity. Naměřené průměrné hodnoty vyjadřují procento celkového objemu vzduchu, který děti dokážou vydechnout



Graf č. 1

co nejvíce a co nejrychleji, a to po hlubokém nádechu. Je zcela evidentní, že nejlepšího výsledku dosáhla třída 1. A s procentuálním výsledkem 75,59. Dalším neméně důležitým měřeným parametrem (FEV – The Forced Expiratory Volume) je vynucený výdechový objem, který je měřen pouze v první vteřině výdechu. Zde nejlepších výsledků dosáhla 3. A, díky červnové hodnotě 78,93%. Ve třídě 2. C se podobně jako v 1. A blíží tento parametr hodnotě 80% a je menší pouze o 0,3%. Je obecně známo, že průměrná ideální hodnota tohoto parametru je okolo 75%. Porovnáním skóre hodnoty PEF/Pred (vrcholový výdechový průtok) zjistíme, že 1. A měla nejlepší procentuální výsledek 75,14 ze všech testovaných tříd.

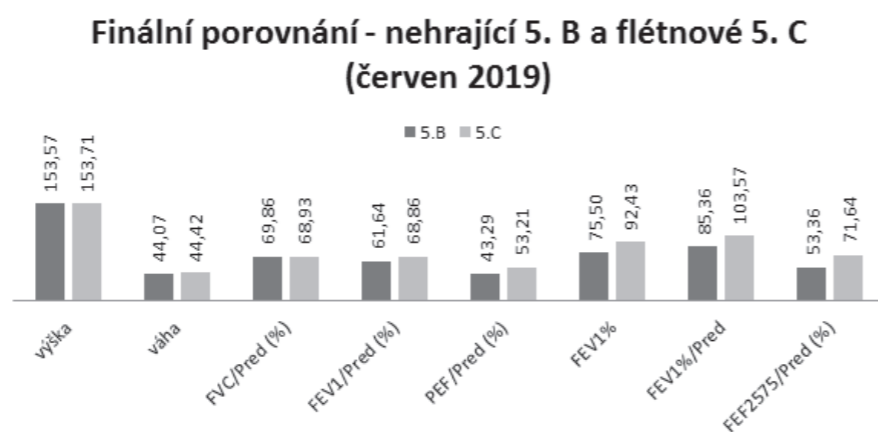
Druhou hypotézu „Při porovnávání výsledků ze spirometru u dvou paralelních tříd, z nichž jedna se flétnové hře věnuje a druhá nikoliv, bude rozdíl ve prospěch flétnové třídy ve výsledcích měřených spirometrem zřetelný“ jsem ověřila numerickým porovnáním obou tříd.

Zaměřím-li se na hodnoty neflétnové 5. B, je evidentní, že při porovnání se všemi třídami vykazuje levý sloupec grafu č. 2 nejnížší, tedy nejhorší, výsledky.

V grafu č. 3 jsem zmapovala progres jednotlivých tříd. Rozdíl je vypočítán z hodnot měřených na začátku experimentu v září 2018 a v červnu 2019. Všechny flétnové třídy vykazují kladné hodnoty téměř ve všech parametrech. Nejlepších výsledků dosáhly v tomto pořadí tříd 3. A, 1. A, 5. C a 2.

C. Nejmenší, tedy nejhorší, rozdíly výsledků měla třída 5. B, která na flétny nikdy nehrála, a u 4. C, která hrála na flétny pouze 1. pololetí, jsem zaznamenala pouze minimální zlepšení.

První hypotéza: „Provádějí-li žáci dechová cvičení pod vedením učitele (v rámci běžné hodiny HV na zobcové flétny), prokazatelně se zlepší hodnoty měřené spirometrem.“ byla potvrzena tímto finálním zmapováním rozdílů progresu jednotlivých tříd.



Graf č. 2

Hypotéza 3: „Ve třídách, které hrají na flétny, budou mít žáci nižších tříd (1. A a 2. C) horší procentuální výsledky zlepšení (menší progres) při měření spirometrem než žáci vyšších tříd (3. A, 4. C, 5. C).“ se nepotvrdila, protože výsledek měření ukazuje, že na věku/hmotnosti progres žáků nezáleží. Třídy 3. A a 1. A měly nejlepší výsledky.

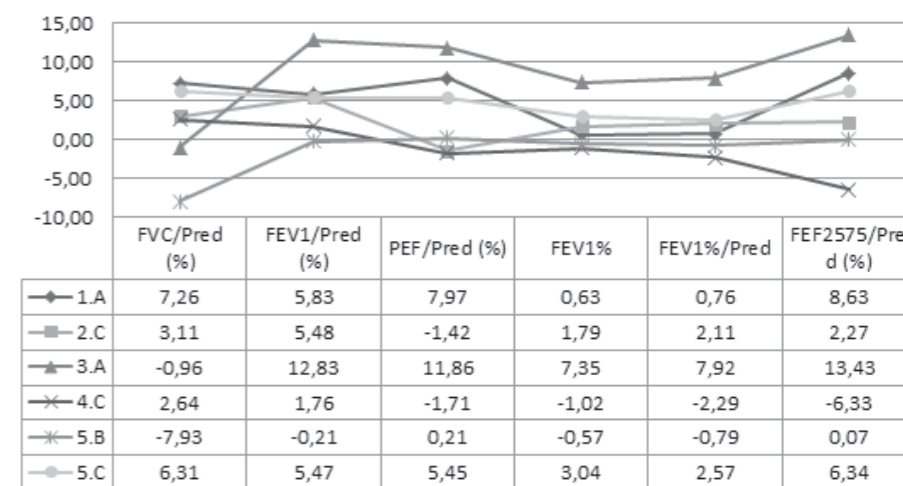
Při zvážení všech výsledků se mohou domnívat, že tak dobrý progres u 3. A a 1. A může mít spojitost s jazykovým zaměřením/nadáním těchto tříd. Praxe na FZŠ Brdičkova je taková, že třídy s označením A jsou třídami s rozšířenou výukou jazyků, třídy B jsou zaměřené sportovně, C a D matematicky/výtvarně. Se třídami A se velmi dobře spolupracuje, mohou se domnívat, že tak dobrý progres souvisí s maximální motivací žáků soustředěně pracovat a vzdělávat se.

Všechny třídy velmi dobře spolupracovaly, děti dýchání do spirometru zajímalo, také hru na nástroj považovaly za příjemnou změnu v běžném školním dnu. Jsem ráda, že se dvě hypotézy ze tří potvrdily. Práce s flétnami a dechovými cvičeními mi dodává energii k pokračování v činnostech, u kterých jsem nevěděla, zda se výsledky dostaví, či nikoliv.

### Závěr

Pro hudebně-výchovnou praxi považuji za přínosnou celou řadu jevů, které provází jak dechová cvičení, tak i výuku dechového nástroje ve skupině. Rozšiřuji se také znalosti hudební nauky (terminologie, noty, hmaty). Ráda bych vyzdvihla, že společným muzicírováním se všechny děti při hraní „vezou“ na stejné vlně intenzivní interakce. Nalézají společnou melodii, rytmus, načasování, souzvuk. Hra na flétny kromě osobnostního sociálního rozvoje, budování a rozvoje týmu podporuje kooperaci a komunikaci ve třídě. Děti zažívají společný úspěch.

### Zmapování progresu jednotlivých tříd (rozdíl mezi hodnotami v září 2018 a v červnu 2019)



Graf č. 3



3. A – flétnová třída z FZŠ Brdičkova

Na samotném začátku experimentu jsem si nebyla jistá, zda 15–20 minut intenzivního hraní a dechových cviků jednou týdně způsobí nějaké znatelné pokroky. Nyní ale mohu říci, že spirometrické měření prokázalo evidentní zlepšení ve všech měřitelných parametrech u tříd, které pravidelně

hrály, na rozdíl od třídy, ve které děti nehrály vůbec, nebo jen v 1. pololetí.

# Rozvoj hudebních představ pomocí vícesmyslové stimulace

## /Anotace/

Článek navazuje na pojednání o rozvoji hudebního sluchu, zveřejněné v čísle 3-4/2018 tohoto časopisu. Pokračuje v rozpracování metody Total Physical Response do hudební výchovy. Zejména jsou posuzovány podmínky úspěšné aplikace vícesmyslového podněcování dětí v kolektivu.

## /Klíčová slova/

vícesmyslové podněty, zpřemětnění tónů, tělesné reakce, orientovaný počítání výšky, nápodoba tónů, intonační symbolika.

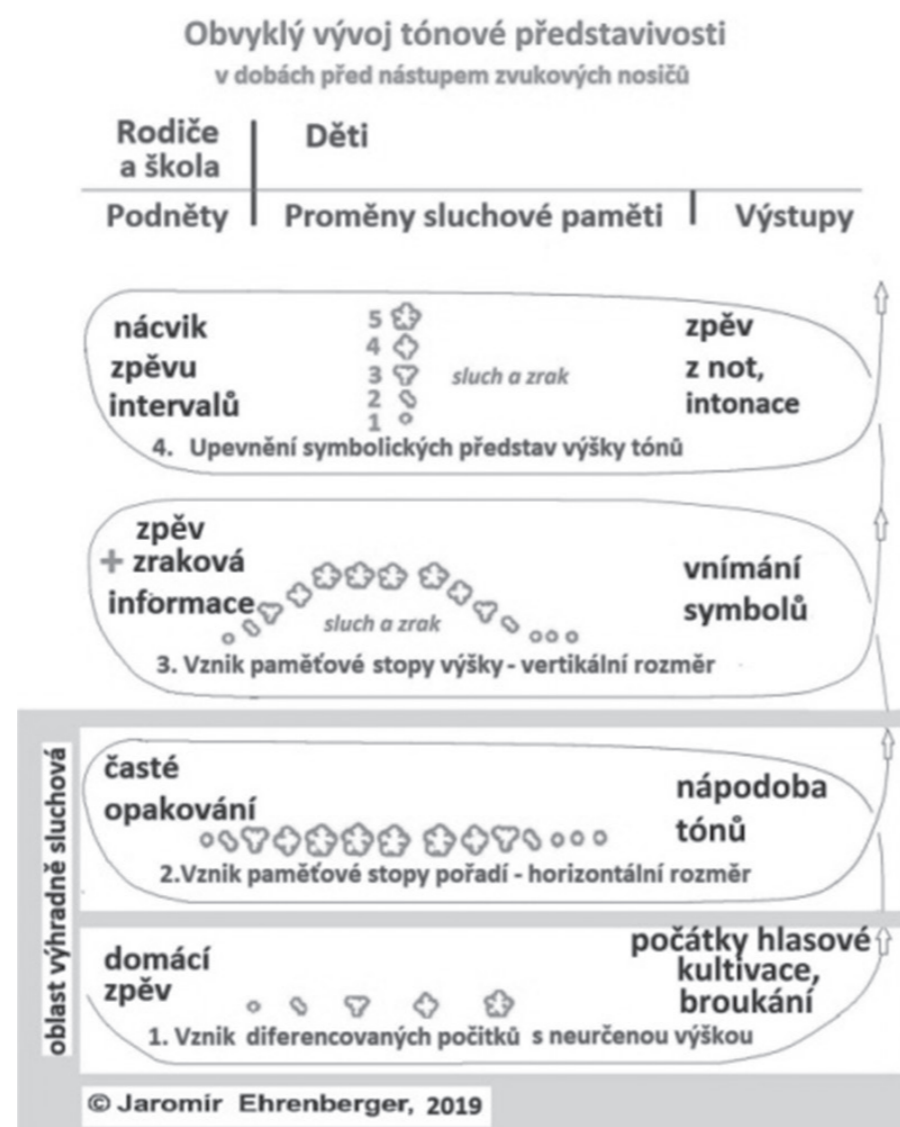
## /Autor/

Ing. Jaromír Ehrenberger se věnuje se vývoji didaktických pomůcek, působí na ZŠ Špičák v České Lípě jako externí učitel HV na 1. stupni.

### 1. Vymezení problému

Není pochyb o tom, že čistý zpěv je podmíněn existencí vnitřních sluchových představ tónů. Stěžejním problémem hudební

výchovy je ale fakt, že děti s rozvinutými muzikálními dovednostmi v populaci ubývá. Za dříve běžných okolností probíhal hudební vývoj způsobem, zachyceným ve spirálovém grafu. Není bez užítku připomenout, že při



### Některé souvislosti vývoje dítěte

Formování synapsí při vývoji mozku

Věk dítěte



Stadia kognitivního vývoje podle Jeana Piageta

	I. senzomotorická inteligence	II. předoperační stadium	III. konkrétní operace	IV. formální operace
A. Vývoj řeči	tiché období nahrávání zvuků řeči, pasivní sluchová slovní zásoba	vícesmyslové vnímání významu, nápodoba slov	logické pojmy, intelektualizace řeči, gramotnost	
B. Vývoj hudebnosti souběžný s řečí, přirozený	tiché období nahrávání tónů hudby, pasivní sluchová zásoba intervalů	brumláni, nápodoba melodických slabik, zpěv domácích, školková a školní		
C. Vývoj hudebnosti opožděný, náhradní	absence vhodných tónových podnětů a zpěvní hlasové komunikace		náprava hlasu a jeho spojení s dechem, vícesmyslové vnímání výšky tónů, nápodoba melodických slabik, zpěv	

domácím zpěvu žádná maminka nemyslí na to, zda je písnička durová nebo mollová, jestli obsahuje stupnicové chody, pentatoniku, sestupný interval malé tercie nebo cokoliv jiného. Přes tuto „neodbornost“ a intuitivní přístup přicházejí děti z hudebně podnětného prostředí do školy se schopností čisté nápodoby tónů.

Uvedený vývoj hudebnosti v rodinách byl přerušen vynálezem a bouřlivým rozšířením techniky záznamu zvuku. Po několik generací trvající úbytek domácího zpěvu je následován ztrátou autentických projevů hudebnosti dětí. Problém se tak přenáší na hudební výchovu ve škole. Dosud ale neexistuje osvědčený postup, který by účinným způsobem přivedl velký kolektiv dětí ke vnímání tónů jako vyjadřovacích prostředků hudby.

### 2. Lidský hlas jako prostředek přenosu informace

Abychom si uvědomili důsledek nedostatečného podněcování sluchu zpěvem v raném dětství, můžeme použít údaje o rozvoji mozku, získané metodou funkční magnetické rezonance. Z průběhu vznikání synapsí v prvních letech života můžeme usoudit, jak velká příležitost k hudebnímu rozvoji bývá promarněna.

### Stručná charakteristika hlasové akulturace

**A. Vývoj řeči.** Se složitou zvukovou strukturou řeči se dítě podvědomě seznamuje od svého narození. Když maminka pozoruje, že dítě začíná reagovat na podněty, její mluvní projev se intuitivně zpomalí a zjednoduší, aby slova mohla být chápána v jejich významu. Slova jako prostředky komunikace jsou sice bohatstvím druhé nervové soustavy, ale již před jejím rozvinutím slouží zvuky slov jako signály vzájemného porozumění. K objasnění správného významu slov používají rodiče v různé míře stimulaci **všech smyslů dítěte**. Podstatu takové intuitivní činnosti popsal Dr. James Asher jako metodu Total Physical Response (1977), v překladu Celková tělesná odezva. Vícesmyslová stimulace stojí tedy na počátku vznikání senzomotorické inteligence dítěte, přivede jej ke schopnosti myšlení a zůstává cenným prostředkem dorozumívání po celý život.

**B. Vývoj hudebnosti souběžný.** Podobně jako v předchozím případě, nahrávají se stimulační podněty hudby do sluchové paměti dítěte mnoho měsíců. Vzhledem k jednodušší zvukové struktuře může dojít k pokusům o nápodobu tónů dříve než k nápodobě slov.

Z významových prostředků je cíleně předávána pouze rytmizace zpěvu. Podstatný znak tónů, jejich výška, zůstává stranou. Od hudby se očekává především vytvoření pocitu bezpečí a citové opory. Tohoto účinku je dosaženo, aniž by maminka musela ukazovat dítěti rukou výškový průběh melodie. Hlavním smyslem pro porozumění řeči hudby je tedy **sluch** spolu s pohybovým vnímáním rytmu. Vývoj většiny lidí na této úrovni končí, ale přesto postačuje k tomu, aby hudební myšlenky mohly být prožívány.

**C. Vývoj hudebnosti opožděný.** Situace je charakterizována nezvykem dítěte zpěvně se projevovat, což vede k ochabování hrtanového svalstva a rozpadu funkční jednoty hlasového aparátu. Druhým podstatným problémem je absence souboru tónových intervalů ve sluchové paměti dítěte. Tyto skutečnosti nemůžeme ignorovat, a proto počátek hudební výchovy spojíme s vytvářením základů budoucího zpěvu: obnovy zpěvního hlasu a osvojením tónových představ.

### 3. Rozbor problémových faktorů 3.1 Kognitivní vývoj

Podmínkou úspěšnosti jakékoliv pedagogické aplikace musí být její přizpůsobení poznatkům vývojové



psychologie. Jaké tedy je dítě, přicházející k nám ve věku 6–7 let? Můžeme volně citovat myšlenky J. Piageta a mluvit o stavu, kdy se „...dítě zbavuje svého synkretizmu, začínají se objevovat první logicko-matematické operace. Vjemová činnost může být lépe řízena inteligencí, která lépe postihuje problémy. To samozřejmě neznamená, že by inteligence nahrazovala vnímání, ale tím, že strukturuje skutečnost, pomáhá programovat příjem vjemových informací ...dítě v tomto věku je ve stadiu konkrétních operací, které jsou vždy vázány na činnost...dítě uvažuje jen když právě jedná a jednáním je akt skutečného zacházení s věcí...nápodoba je předobrazem představy“. Uplatňování uvedených poznatků umožňuje dětem ve škole přijímat symboly ke zvukovým informacím představujícím řeč slov. K usnadnění této abstrakce se v prvním ročníku ZŠ používají pomůcky zpředměňující zvukové informace a umožňující manipulaci s nimi (vystřížená písmenka, počítadla apod.). Přejít k abstraktním symbolům – slovům a číslicím – je logickým pokračováním osvojeného používání. Přes velké množství používaných symbolů se v nich děti dokážou orientovat.

V hudební výchově je situace odlišná. Na rozdíl od řeči slov, kterou již ovládají, řeči hudby je nikdo nenaučil. Ačkoliv je zvuková struktura tónů mnohem jednodušší než fonemická stavba slov, nedaří se k jejich rozpoznávání využívat sluchových schopností dětí. Příčiny jsou dvě: **nedostatek tónové komunikace** v raném dětství a nedostatečně propracovaná úvodní část metodiky HV ve škole. Ta by měla zprostředkovat pochopení tónů jako zvukové informace **nenázorné podstaty**. Dosud však neobsahuje postupy zpředměnění, zacházení a hlasové nápodoby, běžné v češtině nebo počtech. Existující pomůcky (magnetické tabulky) jsou nepraktické a neumožňují pohybovou výškovou manipulaci v pravém slova smyslu. Obrázky intonačních schodů nebo notové osnovy, používané ve stadiu pouhého vznikání

počítků výšky, jsou již symbolikou, která je na počátku rozvoje sluchu ještě předčasná a není s čím ji asociovat. Její přijetí – bez mezikroku konkrétních operací a katalyzačního účinku pohybu při vzniku počítků – je pro děti obtížné. Úloha motoriky při odrazu výškové kvality tónů je totiž nezastupitelná.

Úkolem je tedy vytvořit metodiku, která umožní smyslům plnit potřebné podpůrné funkce k vytvoření tónových představ. Rozpracované postupy pro fyzické modelování nebo svislé přemísťování věcí reprezentujících tónovou řadu, jsou uvedeny v kapitole 4.

### 3.2 Sluchový analyzátor

Tato část auditorního systému musí projít obdobím „nahrávání“ tónových intervalů. Jestliže k tomuto vtisku do sluchové paměti nedošlo v období tichého poslechu, musíme dítěti zajistit náhradní způsob rozvoje sluchového analyzátoru formou vícesmyslové stimulace a následných tělesných reakcí. Při této činnosti tedy dochází, oproti vývoji v raném dětství, ještě k sémantickému zpracování zvukové informace. Příslušné děje lze popsat takto:

- Sluchový analyzátor vnímá rozdíly frekvencí tónů a z jejich ustálenosti vzniká v příslušné oblasti mozku paměťová stopa intervalů. Významným intervalem je prima, sluchové ztotožnění se znějícím tónem. V tomto období rozvoje sluchu tedy převládá percepce podnětů. Aktivní sluchová analýza v opačném smyslu, například k získání informace pro řízení vokální motoriky, se začne prosazovat až s přibývajícím upevňováním výškových představ.
- Z opakovaných průběhů stejných sekvencí tónů se procesují paměťové stopy pořadí a postupně vytvářejí zásobu („slovník“) melodických skupin – hudebních slabik. Jedná se o základní stavební kameny budoucích hudebních myšlenek.
- Vznikající počítky tónů jsou doprovozeny vjemy zrakovými, hmatovými

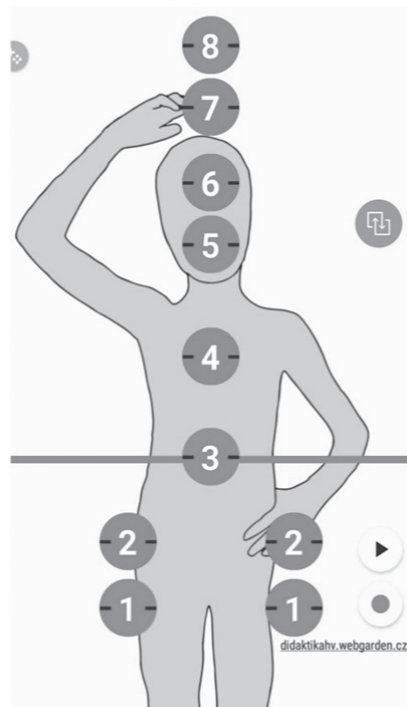
a pohybovými, které při dětských reakcích procesují (podmiňují) vytváření a ukládání paměťové stopy změn výšky a jejich směru. Smysl změny (nahoru, dolů) je v souladu s existující dětskou zkušeností.

Sluch je tímto způsobem procvičen k orientovanému vnímání výšky tónů a připraven k aktivní sluchové analýze, řízení zpěvu a dalšímu rozvoji hudební gramotnosti.

### 3.3 Hlasová náprava

Cílem cvičení je vrátit dětskému hlasu schopnosti, dané jeho anatomickou stavbou a fyziologickými možnostmi. Jednostranné používání hlasu pouze při řeči, jako důsledek nezpěvnosti v raném dětství, ochuzuje lidskou přirozenost o možnosti emotivních projevů, vedoucích k harmonizaci těla a duše. Nezbytnou součástí hlasové reedukace je správné vedení pěveckého výdechu (zadržování nádechových svalů po celou dobu zpěvu). Zvyk hlasitě pěvecky se projevoval můžeme

### ZRCADLO DĚTSKÉHO HLASU Child's voice mirror



Aplikace na Google Play:  
Visualization of tones

### Základní tónové slabiky



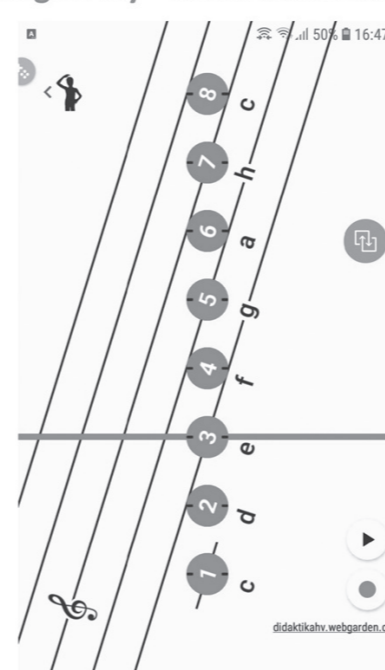
u dětí vypěstovat denním hlaholením a svobodným pohybem hlasu. Ke cvičení patří souladné pohyby rukou a nácvik znakové tónové řeči (viz kap. 4).

Rozšiřování hlasového rozsahu se může stát zajímavou činností při používání hlasové ladičky. Příslušná mobilní aplikace Visualization of tones je ke stažení na Google Play.

### 3.4 Obsahová stránka počátečních zvukových podnětů

Přirozený řád vývoje dětských schopností vyžaduje postupovat metodicky stejně, jako při začátcích osvojování řečových dovedností: Hudební myšlenky musíme rozdělit na menší části, které děti učíme reprodukovat. Tím se dostáváme k pojmu **tónová**

### VISUALIZATION OF TONES Google Play - druhá obrazovka



**slabika (takt, sekvence)**. Je to malá skupina tónů s několika intervaly. Tyto základní kameny melodiky **neobsahují žádné slovo**, které by poutalo dětskou pozornost a mohlo komplikovat nápodobu tónů znějících v posluchovém vzoru. Ostatně – hudbu nelze objevovat slovy. Je to možné pouze proniknutím do světa tónů. Nácvik melodických dovedností tedy provádíme nápodobou tónových slabik technikou vokalizy (startovací konsonant + vokál). S dětmi pracujeme běžným postupem „volání-ozvěna“. Hudební materiál k tónovým slabikám vytváříme improvizací, stejně tak měníme způsob vokalizy. Přednost dáváme skupinám menších intervalů, které se vyskytují nejčastěji. Procvičujeme s dětmi rozpoznávání počátečních tónových slabik dětských písniček. Cílem je navodit pocit, že tvoření a zpěv melodií je něco přirozeného a bezstarostného. Odtud vede cesta k radostnému pozpěvování dětí i mimo organizovaný čas. Souběžně s hlasovými pokusy o nápodobu provádíme modelování tónových slabik metodami vícesmyslové stimulace.

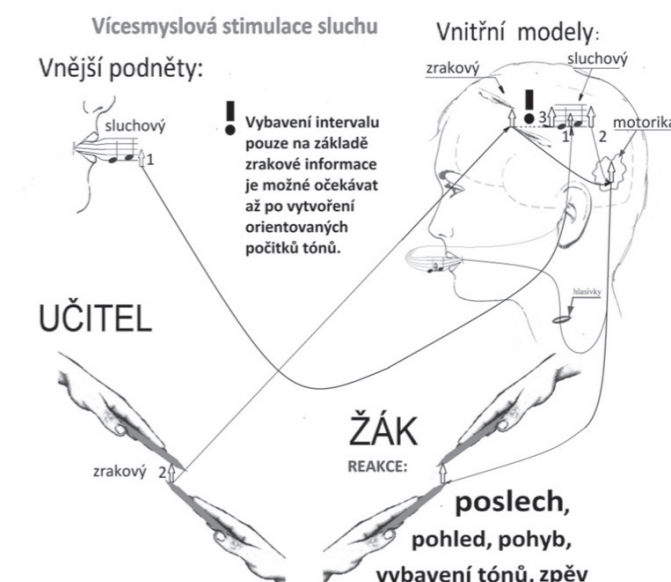
### 4. Vytváření tónových představ vícesmyslovou stimulací, modelováním a pohybovou nápodobou tónů

#### 4.1 Přípravné postupy pohybové nápodoby

a) Změna výšky a směr této změny – hra s intervaly.

**Výšku tónu zpředměňujeme představou tužky tančící podle hudby. Ruku děti drží v přiměřené výšce nad lavicí, když tón klesne, ruka se sníží. Ke každé poloze zpíváme tón a současně ukazujeme svojí rukou výšku. Děti naše pohyby kopírují. Postupně snižujeme intervaly až k půltónu. Cílem je rozpoznat**

### TANČÍCÍ TUŽKA



změnu výšky a smysl změny i při zavřených očích.

b) Podmiňování pohybu ruky pohybem melodie.

Používáme již popsané tónové slabiky a postup „volání-ozvěna“. Při ozvěně kopírujeme spolu s dětmi průběh výškových změn rukama. Svoje pohyby zásadně nevynecháváme. Tím zamezíme u dětí vytváření pocitů bezmocné nejistoty. Proces přesouvání výškových pocitů do oblasti vnitřních představ začíná samostatnými pokusy, ke kterým děti vyzveme. Stupeň závislosti na pohybové nápodobě si děti určují samy „zrakovou samoobsluhu“ – hrou s přivíráním očí a tajným ověřováním svého odhadu. **Toto volné, zdánlivě nekontrolované osmělování vlastního úsudku jednotlivců má výhodu bezproblémového průběhu.** Vytváření pohybového reflexu tak probíhá bez stresu, který obecně snižuje schopnost vnímání. Naše diagnostické pohledy by měly být nevtíravé, aby v dětech nevyvolávaly

pocity zodpovědnosti. Závěry si děláme jen pro sebe, ne nahlas. Občas použijeme opakované tóny, abychom zamezili pohybovému automatismu. Vznik podmíněného pohybového reflexu na výšku tónů vyžaduje čas, který je nutné dětem v dostatečné míře dopřát. Výsledkem jsou bezmyšlenkovité pohybové reakce na výšku tónů při zavřených očích. Znamená to, že dítě nepotřebuje mít v zorném poli svého zraku žádnou nápovědu a výšková informace se vytvořila ve vnitřní sluchové představě. **Proces vytváření vnitřních představ tónů urychlíme zařazením krátkých cvičení do výuky několikrát za den.**

Poznámka: Vykřičník mezi spojem zrakovým a sluchovým upozorňuje na úskalí, které na nás číhá při výchově hudebního sluchu dětí. **Zraková informace může vyvolávat tónové představy až když jsou v paměti vytvořené orientované počítky tónů.**

## 4.2 Rozšiřování operačního prostoru

Reflexní vnímání směru změny výšky umožňuje orientovat se ve větším okruhu tónů a vnímat jejich posloupnost jako hudební myšlenku. Pro tyto účely již nevystačíme s výškově nezakotveným pohybem ruky ve svislém směru. Proto zavádíme do výuky další techniky.

### a) Intonační model – tělová stupnice a tónová znaková řeč

Způsob provádění pohybové nápodoby tónů byl popsán v č. 3-4/2018 tohoto časopisu. Proto zde uvedeme jen princip a vzhledem k časovému odstupu také reflexi použití metody. K jejímu používání nejsou zapotřebí žádné speciální pomůcky, protože hmotný model stupnice je tvořen lidským tělem. Pohybová nápodoba, prováděná svislým pohybem ruky, je řízena zvukovou informací, obsahující jak frekvenci tónu,

## Vnímání výšky tónů pomocí známé symboliky

### Metoda pohybové nápodoby tónů, řízené pouze sluchem

#### Postup: 1. Vznik reflexu na symbol výšky

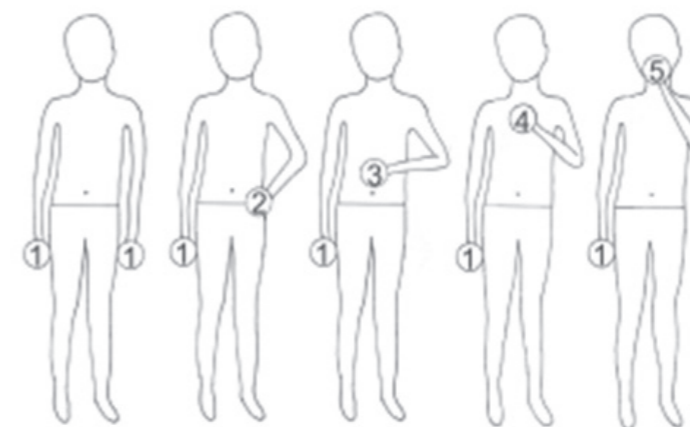
zvuk - abstraktní informace	konkretizace zvuku známou zkušeností	kinestetické pocity
frekvence v kmitech/sec.(Hz)	obecná představa výšky + číselná adresa	při kopírování pohybem
c5 523,2 (8) osm - obr	8	8
h4 493,9 (7) sedm - střecha	7	7
a4 440 (6) šest - šiška	6	6
g4 391,9 (5) pět - pusa	5	5
f4 349,2 (4) čtyři - člověk	4	4
e4 329,6 (3) tři - bílcho	3	3
d4 293,7 (2) dva - drsoň	2	2
c4 261,6 (1) jedna - jedle	1	1

#### 2. Vznik reflexu na výšku tónů

sdužování osvojené představy výšky se znějícím tónem	sluchový analyzátor vznik představ tónů a jejich pořadí
(zpěv čísel se za tónem opoždí)	
la - osm	8
la - sedm	7
la - šest	6
la - pět	5
la - čtyři	4
la - tři	3
la - dva	2
la - jedna	1

© Jaromír Ehrenberger, 2019

### Intervaly nahoru (a zpět)



### Intervaly dolů (a zpět)



tak jeho výškovou adresu. S výhodou ji lze použít při znázorňování a zpěvu intervalů. Pokud děti zavřou oči, můžeme rychle a bez klasického diktačního postupu snadno diagnostikovat rozvoj jejich sluchové orientace.

Praxe však ukázala také kritická místa uvedeného řešení:

Pocit výšky, znázorněný zvedající se rukou, není v dětství získáván pohybem na vlastním těle. Vždy jde o natahování se vzhůru za předměty v zorném poli dítěte. Proto musíme jednotlivé polohy na těle procvičit do úrovně reflexu.

Pokud by ruka nic nedržela, nebude pohyb prožíván jako zacházení s věcí. Dostáváme se k důležitému prvku činnosti – motivaci. Naznačování výšky tónů rukou není pro děti nic specificky zajímavého. V principu jde o postupy, sloužící k vytváření senzomotorického

reflexu, což je záležitost první NS. Abychom pro činnost zaujali myslící děti, musíme pohyb dát smysl, skutečnou nějaký herní plán. Záměr procvičování reakcí na výšku tónů tedy zůstává v pozadí pozornosti a důležitý je příběh, který dětem představíme. Podle okolností mohou držet v ruce plyšovou hračku, figurku, autíčko atd. Při tělesných reakcích děti naznačují pohybem jízdu výtahem, skákání opičky, hru na honěnou, jízdu do vrchu, vznášedlo, vážku nad vodou... Ve škole můžeme použít tančící tužku, která v dosažené poloze naznačí kroužkem budoucí notu.

Zrak používáme hlavně ve stadiu osvojování poloh na tělové stupnici. Při vlastním podmiňování pohybů ruky výškou tónů vychází řízení pohybů pouze z analýzy sluchové informace (frekvence + adresa). Proto je vhodné k většímu soustředění na zvuk zavírat

oči. V následujících okamžicích můžeme na dětských tvářích pozorovat obtížnost vytváření souhry sluchové informace a správného pohybu. Dáváme tedy dětem dostatek času na reakce, které jsou zpočátku promyšlené a teprve procvičováním se z nich stanou reflexy. Cílem je dosáhnout rychlé odezvy na pomalé, ale plynulé předzpívání řady číselných adres. Mohou to být stupnicové písničky, při kterých děti začínají vnímat průběhy hudebních myšlenek.

Většina komplikací se dá řešit zásadní změnou našeho přístupu: Nebudeme děti učit, ale budeme si s nimi hrát. Metoda může rychle zdomácnět ve vědomí dětí, když ji budeme používat denně například při rozcvičování těla.

### b) Intonační model – notová osnova v ruce dítěte

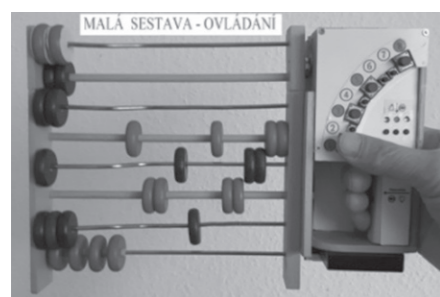
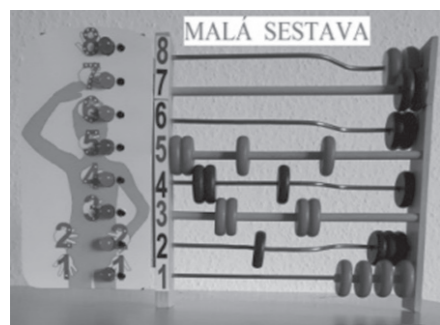
U tohoto způsobu zobrazování tónů je zvlášť důležité zdůraznit rozdíl mezi grafickou symbolikou a fyzickým modelem. K tomu, aby se vzorce aktivující jednání v mozku staly součástí naučené pojmové struktury, nestačí na symboly jenom nazírat. Paměťové stopy vznikají a informace se snadněji vybavují při skutečné manipulaci se zhmotněnými tóny. Funkční model v ruce dítěte je tedy pomůckou k vytváření představ a jistou zárukou motivace.

Základní orientaci pro celou třídu poskytuje velký model notové osnovy, umístěný na klávesách. Zahrané tóny jsou světelně signalizovány. Zásobník na pravé straně obsahuje 70 koleček, které jsou uspořádány



ve dvou rovinách. Kolečka se při přesouvání na levou stranu dostávají do jedné roviny a postupně vytvářejí notový zápis. K rozdělení taktů použijeme posuvné taktové čáry. Model slouží především k osvojení výškových vztahů pomocí stupnicových chodů. Pokud chceme vyznačovat i rytmus, použijeme kolečka jako osminové noty přisazené k sobě, čtvrtová nota bude mít z pravé strany prázdné místo stejné šíře (tlustá nota). Konstrukce umožňuje zápis cca 30 tónů písničky.

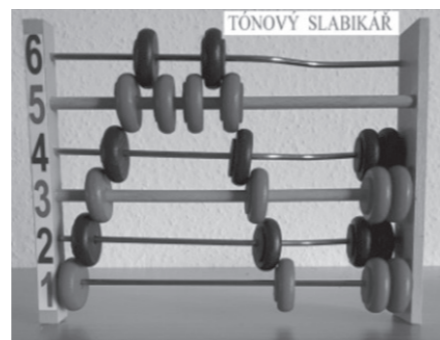
Pokud nemáme k dispozici klávesy, vystačíme si s malou sestavou, která umožňuje hru tónů ve stupnici C-dur, světelnou signalizaci a zápis krátkého úseku. Podobnou pomůcku – tónový



slabikář – mají v rukou při práci také děti.

Při vytváření tónových představ používáme popsané základní hudební slabiky. Společně je posloucháme a zobrazujeme. Tóny zpíváme vokalizou nebo používáme čísla stupňů, prospěšná pro pozdější nácvik intervalů. Čistý poslechový vzor by měl ve třídě převládat. Můžeme po částech modelovat jednoduché stupnicové písničky, hmatem a zrakem sledovat jejich obrysy, skládání a opakování podobných prvků. Znárodnění hudebních motivů podporuje

krátkodobou paměť, děti mohou pravidla tvoření objevovat i tvarově. Také si mohou pohrávat s představami a navrhovat vlastní postupy. Dáme jim k tomu prostor, jejich návrhy si společně přehráváme a když se nám zalíbí, můžeme je pojmenovat po autorovi. Přesouvání tónů je činnost rychlá, tvořivá a zábavná. Pro děti se postupně stanou



tóny důvěrně známými zvuky, u kterých dokážou rozeznávat jejich vzdálenosti a vzájemný pohyb. Při pohledu na umístění tónů se začíná vybavovat vnitřní sluchová představa výšky, která dává dětskému zpěvu potřebnou intonační jistotu. **Tóny zásadně nečteme, ale zpíváme.**

Přechod k symbolickému používání notového zápisu je pak přirozeným pokračováním rozvoje hudební gramotnosti.

*Poznámka: Získání signálu pro ovládní světel je možné přes rozhraní MIDI u elektrických kláves nebo přímým kontaktním snímačem polohy. Pro výrobu a uvedení pomůcek na trh je důležité vytvoření poptávky učitelkou veřejností.*

## 5. Závěr

Předávání základních hudebních dovedností dětem až v jejich školním věku klade na učitelku velké nároky. Překvapivě tou největší záležitostí je skutečnost, že nemůže jednoduše přenést zkušenosti z výchovy svých dětí v rodině do školního prostředí. Zatímco její děti už v tomto věku uměly zpívat, ve třídě většina dětí zpívat neumí. Když začneme hudební výchovu zpěvem písní se slovy, je to pro děti bez hlasových a sluchových zkušeností spíše bloudění neznámou krajinou. Ve velkém kolektivu to ovšem znamená, že děti kolem sebe slyší tóny různých výšek, nemají čistý poslechový vzor. V důsledku toho se i děti, které dokážou čistě zpívat, přizpůsobí zvuku okolí. Taková činnost vede ke vzniku špatných pěveckých návyků a ztrácí hudební smysl. Děti používají konverzační melodiku, nezpívají, ale mluví. To je současná převažující úroveň školního zpěvu.

Jako obrana proti tomuto zvyku společného „beztónového zpěvu“ by mohlo posloužit formální zařazení nové didaktické části na samý počátek hudební výchovy. Obsahem by byla základní témata a dovednosti, které děti v rodině nezískaly, ale ke zpěvu

jsou zapotřebí: obnova zpěvní funkce hlasu včetně rytmizace, poslech tónů, jejich fyzické modelování a hry s představami, rozpoznávání a hlasovou nápodobu. Jde v podstatě o tónovou propedeutiku, krátce **tonotiku**. Soubor postupů, kterými přiblížíme dětem svět tónů. Časový horizont alespoň jednoho pololetí při použití efektivních metod může zásadně změnit situaci v porozumění řeči hudby. K takovému působení samozřejmě vede i čistý zpěv učitelky nebo dobře intonujících dětí.

Dosavadní výsledky používání uvedených postupů v prvních třídách ZŠ Špičák v České Lípě dávají naději, že jde o krok správným směrem. Bylo by však žádoucí, aby se metody vícesmyslové stimulace ověřovaly a zdokonalovaly v mnohem širším záběru účastníků.

## Literatura:

PIAGET, Jean. *Psychologie inteligence*. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-309-9.  
COBLENZER, Horst a Franz MUHAR. *Dech a hlas: návod k dobré mluvě*. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2001. Studijní texty. ISBN 80-85883-82-1.

LEONŤJEV, A. N., *Problémy psychického vývoje*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1966.

TICHÁ, Alena. *Učíme děti zpívat: hlasová výchova pomocí her pro děti od 5 do 11 let*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7178-916-X.

KODEJŠKA, Miloš. *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2002. ISBN 80-7290-080-3.

KULÍNSKÝ, Bohumil. *Máte hudební sluch?: praktická studie „nehudebního“ sluchu*. Praha: SHV, 1964.

EHRENBERGER, Jaromír. *Problémy rozvoje hudebního sluchu*. Hudební výchova, roč. 26, 2018, č.3-4, s. 18., ISSN 1210-3683.

SPITZER, Manfred. *Digitální demence: jak připravujeme sami sebe a naše děti o rozum*. Brno: Host, 2014. ISBN 978-80-7294-872-7.

PŘÍHODA, Václav. *Ontogeneze lidské psychiky. I, Vývoj člověka do patnácti let*. 4. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977.

BROMLEY, Marianne. *How Children Learn Language*, NWT Literacy Council 2015, přístupné na www.youtube

LÝSEK, František. *Metodika hudební výchovy v 1.-5. ročníku ZŠ: učebnice pro posluchače pedagogických fakult*. Vydání 2. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1975.

GORDON, Edwin E. *Learning sequences in music*. GIA Publications, Inc. Chicago: 2012 Edition, přístupné na SCRIBD.



První seznámení

# Využití hlasové terapie ve foniatrii

## /Anotace/

Hlasová terapie má ve foniatrii v České republice svoje nezastupitelné místo a spolupráce hlasové pedagogiky s foniatrií se neustále rozvíjí a zároveň i rozšiřuje do dalších foniatrických i univerzitních pracovišť. Tato spolupráce přináší zajímavé poznatky nejen pro oblast léčby hlasových poruch, ale poskytuje i potřebnou vědeckou základnu pro obor hlasová pedagogika. Hlasová terapie a možnosti jejího využití při léčbě hlasových poruch se dostává i do studijních programů budoucích učitelů hudby a zejména učitelů zpěvu na českých univerzitách. Inspiraci mohou studenti a pěvečtí pedagogové najít nejen v uvedených publikovaných přístupech jednotlivých pracovišť k hlasové terapii, ale mohou se inspirovat i stěžejními zahraničními přístupy či dalšími alternativními a doplňujícími technikami.

## /Klíčová slova/

hlasová terapie, foniatrie, hlasové poruchy, přístupy k hlasové terapii.

## /Autorka/

PhDr. Miluše Obešlová, Ph.D. vyučuje na Hudební katedře Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové.

## Úvod

Lidský hlas je nejen obdivuhodný hudební nástroj, ale také nezbytný profesní komunikační prostředek. Člověk se rodí s určitými hlasovými dispozicemi, které je třeba dále rozvíjet. Podmínkou je však dobrý hudební sluch. Pro rozvoj hlasových dispozic a uchování zdravého hlasu má zásadní význam hudební výchova spolu s hlasovou výchovou v systému předškolního a školního vzdělávání. Hlasová výchova ale neplní pouze svoji funkci edukační. V souvislosti se vzrůstajícím počtem hlasových poruch v populaci plní hlasová výchova již řadu let i funkci terapeutickou, jak ji využívá současná foniatrie při léčbě některých hlasových poruch.

## Využití hlasové výchovy ve foniatrii

Současná foniatrie se zabývá „prevencí, diagnostikou, léčbou (rehabilitací) a vědeckým výzkumem poruch hlasu, sluchu a řeči. Tvoří mezioborové spojení mezi otorinolaryngologií, neurologií, psychiatrií a dalšími obory“.<sup>1</sup> Její vznik je úzce spjat s vývojem otorinolaryngologie. V Praze vznikl v roce 1906 „Český ústav laryngologický Karlovy university“.<sup>2</sup> Vlastní foniatrické pracoviště, Foniatrická

klinika, vznikla v 50. letech 20. století v čele s profesorem M. Seemanem. Mezi významné osobnosti české foniatrie patří M. Sovák, K. Sedláček, A. Sedláčková, A. Novák, J. Kiml, Fr. Šram, J. Švec a další.

Při léčbě hlasových poruch přistupuje současná foniatrie po stanovení diagnózy a léčebného plánu k „režimovým opatřením, kde dominují zásady hlasové hygieny. Nedílnou součástí repertoáru foniatrické léčby jsou metody hlasové reedukace, v některých případech v kombinaci s psychoterapií a rehabilitačními postupy, včetně balneoterapie“.<sup>3</sup> Hlasová reedukace, která využívá metodických postupů hlasové výchovy, je uplatňována u většiny organických i funkčních hlasových poruch. To je také důvod, proč se hlasovou reedukací či hlasovou terapií zabývá celá řada zdravotnických i nezdravotnických zařízení. V následujícím textu jsou uvedeny tři vybrané přístupy k hlasové reedukaci na významných foniatrických pracovištích, jejichž podrobné metodické postupy byly publikovány v odborné literatuře.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> KUČERA, Martin. Hlasová rehabilitace a reedukace. In: DRŠATA, Jakub a kol. *FONIATRIE – HLAS*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2011, s. 102. ISBN 978-80-7311-116-8.

<sup>4</sup> Hlasovou terapii používá od roku 2010 např. i Fakultní nemocnice Ostrava (terapeutka Mgr. Marta Tománková – 1. certifikovaný odborník *Lee Silverman Voice Treatment – LSVT LOUD* v České republice). Hlasovou terapii při léčbě hlasových poruch používá i Hlasové centrum Praha (terapeutky: Mgr. Klára Jačková a Mgr. Alexandra Věbrová) a jeho primářka, MUDr. Jitka Vydrová, se věnuje i vydávání metodických materiálů pro pedagogy i studenty pedagogických fakult.

## Pražská foniatrická škola

Základní přístup k hlasové reedukaci stanovil postup pražské foniatrické školy, ze kterého vycházejí i další čeští autoři. Alexej Novák, přednosta Foniatrické kliniky v Praze, charakterizuje postup pražské foniatrické školy jako tříúrovňovou reedukaci, která představuje: „rozbor situace s pacientem v rámci hovoru při každém setkání, nácvik rezonance a hlasové techniky obecně, nácvik dýchání“.<sup>5</sup> Během první lekce lékař podrobně analyzoval hlasový projev pacienta, mechanismus fonace a hlasové začátky. Upozorňoval na chyby, které pacient dělá. Pak nastupuje nácvik měkkých hlasových začátků. Novák uvádí i možnost nácviku měkkého hlasového začátku přes dyšný hlasový začátek, doporučuje polohlasem fonovat prodlouženě sykavku ssss nebo hlásku jjjjj. Měkké nasazení kontroluje hmatem na krku terapeuta a pacienta. Při druhé lekci vysvětlil Novák princip rezonance, což je styčný bod ve všech reedukačních postupech. Většinou její nácvik, stejně jako v tomto případě, spočívá v prodloužené fonaci nosovek s hmatovou kontrolou. Pacient fonuje prodlouženě hlásky hmm. Přitom kontroluje boční stěny nosu a sleduje případné vibrace. Lze použít i jiné kombinace hlásek, jako např. mň. Při třetím setkání Novák kontroloval intenzitu fonačního tlaku. Zvýšený fonační tlak a jeho regulaci doporučoval kontrolovat hmatem na břišní stěně. Zároveň Novák pracoval na nácviku relaxace mimického svalstva, svalstva horních končetin, trupu a břicha. Cvičil s pacienty ovládnání artikulačního svalstva a vše nacvičoval před zrcadlem. Při čtvrté lekci se Novák věnoval správnému vedení dechu, a to pomocí cvičení hlubokého nádechu a expirací spojenou s fonací při šumu sykavek – ssss, ššššš. Během páté lekce bylo nacvičováno spojení nosovky se samohláskou s větším důrazem na rezonanci hlasu. Nejprve au-

<sup>5</sup> NOVÁK, Alexej. *Foniatrie a pedaudiologie II. Praha: vl. nákladem, 2000, s. 140. Prof. MUDr. Alexej Novák, DrSc. byl přednostou Foniatrické kliniky 1. lékařské fakulty Univerzity Karlovy v letech 1987–1997.*

tor používal zadní samohlásky – tedy u, o, pak přecházel ke střednímu a a nakonec k e, i. Začínal nosovkou m ve spojení s vokálem a k nácviku dokonalé rezonance byla slabika zase ukončena nosovkou m (mum). Stejný postup je při zařazení všech ostatních samohlásek. Po zvládnutí tohoto úkolu následoval nácvik slov, která začínají nosovkou a pokud se i tento úkol dařil, přešel autor k nácviku vět. Cvičení končil procvičováním správné fonace při čtení. Autor doporučoval, aby jedno setkání netrvalo déle než 30 minut a všiml si, že rychlost reedukačního postupu závisí na hudebním nadání pacienta.<sup>6</sup> Postup pražské foniatrické školy lze charakterizovat jako komplexně pojatý systém hlasové reedukace. Za zcela stěžejní je třeba vnímat potvrzení velmi úzké vazby úspěšnosti hlasové reedukace a hudebního nadání pacientů. V tomto smyslu je třeba považovat za zcela zásadní pozitivní vliv hudby a zejména školní hudební a hlasové výchovy na účinnost hlasové terapie.

## Hlasová reedukace Martina Kučery

Zajímavý přístup k hlasové reedukaci má lékař ORL ambulance – centra léčby hlasových poruch v Rychnově nad Kněžnou Martin Kučera. Specifičnost a originalita jeho přístupu je dána jednak jeho profesí, ale zároveň i jeho širokým zájmem nejen o metody hlasové reedukace, ale i o psychoterapii a další rehabilitační postupy.<sup>8</sup> Podle Kučery je hlas ovlivněn poruchou i léčebným zásahem na kterékoliv úrovni. Proto je třeba začít od úrovně, na které lze nejlépe terapeuticky zasáhnout.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 141–144.

<sup>7</sup> Postup pražské foniatrické školy byl ovlivněn prací W. Schumachera z roku 1973: SCHUMACHER, Walter. *Voice Therapy and Voice Improvement. Springfield-Illinois: Charles C. Thomas Publisher, 1973.*

*Z dalších autorů je A. Novákem citován např. S. Smith, K. Thyme, E. a J. Pahn, N. Kotby, R. T. Sataloff.*

<sup>8</sup> KUČERA, Martin, FRIČ, Marek, HALÍŘ, Martin. *Praktický kurz hlasové rehabilitace a reedukace*. Opočno: Vydal M. Kučera ORL-ambulance, centrum hlasových poruch v Rychnově nad Kněžnou, 2010. ISBN 978-80-254-6592-9.

Z hlediska délky hlasové reedukace doporučuje Kučera několik setkání, minimálně 3, přičemž jedno setkání nesmí překročit dobu soustředění pacienta, tzn. 5–15 min. u dítěte, 30 min. u dospělého pacienta. Kučera se při hlasové reedukaci zaměřuje na tyto oblasti: *držení těla – postoj, nácvik správného dýchání (vleže, vestoje), hlasová cvičení (nácvik prodloužení fonačního času – pomocí sykavky sss, nácvik brániční opory prostřednictvím opakujících se hlásek td, td, td, nácvik hlavové rezonance a měkkých hlasových začátků pomocí nazvučené nosovky m a nazvučení vokálů, vkládání jednotlivých vokálů do nazvučené nosovky – mum, nácvik konverzačního hlasu a křiku – raz, dva apod.)*. Dále se autor věnuje *hlasovým cvičením k uvolnění zvýšeného napětí svalů hrtanu* (s využitím hrudní rezonance – fonace jemného hm) a *reedukaci nedostatečného hlasivkového uzávěru* (pomocí komprese hrtanu a vyřazené fonace hrtanové hlásky h v kombinaci s vokálem – ha, he, hy, ho, hu). Dále používá fonaci hlásky h v nádechu a cvičení s iniciálním kašlem (ehmmmm).<sup>9</sup> Kučera nezapojuje do hlasové reedukace jen tělesná cvičení, u nichž vychází z poznatků, že „při zapojení určitých svalových skupin těla dochází ke stimulaci uzávěru v oblasti hrtanu“.<sup>10</sup> Zamyšlí se také nad otázkou psychologického přístupu lékaře k hlasové reedukaci, což je velmi důležitou součástí celého hlasové reedukačního postupu. Celý svůj přístup autor doplňuje i o alternativní techniky hlasové reedukace.<sup>11</sup> Velkým

<sup>9</sup> KUČERA, Martin. Hlasová rehabilitace a reedukace. In: DRŠATA, Jakub a kol. *FONIATRIE – HLAS*. Havlíčkův Brod: Tobiáš, 2011, s. 104–118. ISBN 978-80-7311-116-8.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>11</sup> Jedná se např. o alternativní techniku Lee Silverman Voice Treatment (LSVT) – pro pacienty s Parkinsonovou nemocí a hypokineticou dysartrií, dále o Feldenkraisovu techniku ke snížení svalové tense u hlasových poruch nebo o Alexandrovu techniku, která vychází z hereckých a řečnických zkušeností. Tyto techniky uvádí K. A. Emerich ve svém příspěvku: EMERICH, Kate A. Nontraditional tools helpful in the treatment of certain types of voices disturbances. *Curr Opin Otolaryngol Head Neck Surg*. 2003, vol. 11, no. 3, s. 149–153. ISSN 1068-9508.

přínosem tohoto autora k hlasové reedukaci je podrobný popis praktické realizace používaných cvičení.<sup>12</sup> Za zcela stěžejní je možné považovat uvedení postupu při reedukaci nedostatečného hlasivkového uzávěru, který vyžaduje z hlediska hlasového pedagoga poměrně razantní hlasová cvičení.

#### AUDIO-Fon centr s.r.o. Brno

Vlastní postup hlasové reedukace je uplatňován na pracovišti AUDIO-Fon centr s.r.o. Brno, které je koncipováno jako „superkonziliární pracoviště pro komunikační poruchy. Jeho náplní je diagnostika, léčba, kompenzace a rehabilitace poruch sluchu, hlasu, řeči a rovnováhy“.<sup>13</sup> Hlasová pedagožka Jana Frostová společně s primářem Radanem Havlíkem uplatňují vlastní algoritmus reedukace hlasu u pacientů s hlasovými poruchami.<sup>14</sup> Na brněnském pracovišti AUDIO-Fon centr s.r.o. provádí reedukaci hlasu jak lékař, tak i hlasový pedagog. Před zahájením vlastní reedukace je analyzována daná hlasová porucha a následně nastíněn zamýšlený rehabilitační algoritmus. Jednotlivé lekce, ve kterých jsou postupně nacvičovány fyziologické fonační mechanismy a nezbytné pomocné techniky, trvají dle autorů 20–30 minut a jsou prováděny 2–3x týdně. Pacient by měl dle pokynů terapeuta cvičit minimálně 2krát denně celé do té doby probrané a detailně procvičené schéma. Používané cviky jsou zaměřeny na optimalizaci

**12** Praktická realizace používaných cvičení MUDr. M. Kučery při hlasové reedukaci je nahrána na příloženém DVD k publikaci DRŠATA, Jakub a kol. *FONIATRIE – HLAS*. Havlíčkův Brod: Tobiaš, 2011. ISBN 978-80-7311-116-8.

**13** AUDIO Fon centr, s.r.o. [online]. Zlaté stránky. [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: <https://www.zlatestranky.cz/profil/H65057> Primářem AUDIO-Fon centr s.r.o. Brno je MUDr. Radan Havlík, Ph. D.

**14** Doc. MgA. Jana Frostová, Ph.D. z Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně vytvořila i vlastní tréninkový program pro zvýšení hlasové kondice učitelů a zveřejnila ho v publikaci: FROSTOVÁ, Jana. *Péče o hlasovou kondici učitelů*. Brno: Masarykova univerzita ve spolupráci s MSD, 2010. Škola a zdraví 21. ISBN 978-80-210-5355-7.

a harmonizaci funkce dýchacího, fonačního a rezonančního ústrojí a mají za cíl dosažení co nejlepší kvality hlasu. Cílem hlasové reedukace je dle autorů navození fyziologického fonačního mechanismu, tzn. správného vedení dechu, relaxace zevních hrtanových svalů, optimalizace postavení a napětí hlasivek, včetně uzávěru hlasové šterbiny, a dosažení patřičné rezonance hlasu. I když metodický postup bývá často vysoce individuální, je možné v něm najít následující společné principy: *správná pozice při cvičení, vedení dechu (návčik bráničního dechu vleže, vsedě a vestoje, návčik dýchání „do zad“ a návčik nádechu ústy, nosem, kombinovaně), měkké dechové začátky (návčik pomocí prodloužené realizace sykavky sss a dominance bráničního dýchání), dechové „staccato“ (pomocí -s-s-s-ssss-T s kontrolou správného pohybu břišní stěny), relaxace zevních hrtanových svalů (s využitím metody nazalizační, žvýkáci a slabik miň n n, piň n n), posílení uzávěru glottis (H-H-H, HA-HA-HA, MA-MA-MA), měkké nasazení a vysazení hlasu (pomocí nosovky m na tónech prsního rejstříku), prodlužování fonační doby, správná rezonance hlasu při konstantním napětí hlasivek (s využitím nosovky mmmm s měkkým nasazením hlasu), rezonanční cviky s definovanou změnou napětí hlasivek (návčik fonace a rezonance s „vlnkou“ nahoru a dolů se synchronním horizontálním pohybem horní končetiny), propojení nosovka – vokál – nosovka (mmúúmmm), nosovka s proměnným napětím hlasivek s přechodem do vokálu a zpět (propojení rezonované nosovky s vokálem a následným přechodem zpět do vlnovky – cvičí se na několika tónech prsního rejstříku), slova s měkkými začátky a dobrou rezonancí (mmmmámma – nejprve v konstantní výšce, následně v přirozené melodii). Celý algoritmus je zakončen propojením správně realizovaných slov do vět, čtením textu a poučením o hygieně hlasu.<sup>15</sup> Program reedukace hlasu na tomto pracovišti je příkladem úspěšné*

**15** HAVLÍK, Radan, FROSTOVÁ, Jana. Komplexní reedukace hlasu v AFC. *Otorinolaryngologie a foniatrie*. 2007, roč. 56, č. 1, s. 35–38. ISSN 1210-7867.

spolupráce lékaře – foniatra a hlasového či pěveckého pedagoga, v jejímž rámci tak má pěvecký pedagog výborné technické zázemí pro svoji práci. Jedná se zejména o nejnovější metody vyšetření hlasu, které běžný pěvecký pedagog nemá k dispozici, a které mu podávají potřebnou zpětnou vazbu o účinnosti jeho hlasové terapeutické práce.

#### Závěr

Hlasová výchova v současnosti plní dvě funkce – funkci edukační a funkci terapeutickou. Edukační poloha hlasové výchovy představuje nejen potřebnou kultivaci hlasového projevu jako součást všestranně vzdělané osobnosti, ale představuje zároveň i prevenci vzniku mnohých hlasových poruch. Jejich častou příčinou bývá špatná dechová, hlasová či artikulační technika. Druhá funkce hlasové výchovy je funkce reedukační či terapeutická, při které se hlasová výchova využívá jako doplňkový léčebný postup současné foniatrie. Hlasovou terapií se v České republice zabývají jak lékaři, tak i hlasoví pedagogové. Tato spolupráce přináší zajímavé poznatky nejen pro oblast léčby hlasových poruch, ale poskytuje i potřebnou vědeckou základnu pro obor hlasová pedagogika. Hlasová terapie a možnosti jejího využití při léčbě hlasových poruch se dostává i do studijních programů budoucích učitelů hudby a zejména učitelů zpěvu na českých univerzitách. S problematikou hlasové terapie by však měli být seznámeni i učitelé prvního stupně základních škol a učitelé mateřských škol. Inspiraci mohou studenti i ostatní pedagogové najít nejen v uvedených publikovaných přístupech jednotlivých pracovišť, ale mohou se inspirovat i dalšími zahraničními přístupy či alternativními technikami.

#### Literatura:

DRŠATA, Jakub a kol. *Foniatrie – hlas*. Havlíčkův Brod: Tobiaš, 2011. *Medicína hlavy a krku*. ISBN 978-80-7311-116-8.

EMERICH, Kate A. Nontraditional tools helpful in the treatment of certain types of voices disturbances. *Curr Opin Otolaryngol Head Neck Surg*. 2003, vol. 11, no. 3, s. 149–153. ISSN 1068-9508.

FROSTOVÁ, Jana. *Péče o hlasovou kondici učitelů*. Brno: Masarykova univerzita ve spolupráci s MSD, 2010. Škola a zdraví 21. ISBN 978-80-210-5355-7.

HAVLÍK, Radan, FROSTOVÁ, Jana. Komplexní reedukace hlasu v AFC. *Otorinolaryngologie a foniatrie*. 2007, roč. 56, č. 1, s. 35–38. ISSN 1210-7867.

HYBÁŠEK, Ivan. Před sto lety bylo založeno Volné sdružení českých otolaryngologů a C. k. český laryngologický ústav KU v Praze. *Otorinolaryngologie a foniatrie*. 2006, roč. 55, č. 4, s. 246. ISSN 1210-7867.

KUČERA, Martin, FRIČ, Marek, HALÍŘ, Martin. *Praktický kurz hlasové rehabilitace a reedukace*. Opočno: Vydal M. Kučera ORL-ambulance, centrum hlasových poruch v Rychnově nad Kněžnou, 2010. ISBN 978-80-254-6592-9.

NOVÁK, Alexej. *Foniatrie a pedaudiologie II*. 2. přepr. vyd. Praha: Alexej Novák, 2000.

SCHUMACHER, Walter. *Voice Therapy and Voice Improvement*. Springfield-Illinois: Charles C. Thomas Publisher, 1973.

VYDROVÁ, Jitka a kol. *Hlasová a mluvní výchova pro pedagogy*. Praha: Medical Healthcom, 2014. ISBN 978-80-905554-4-0.

VYDROVÁ, Jitka, MARKOVÁ-KRYSTLÍKOVÁ, Jiřina, SZYMIKOVÁ, Regina. *Metodika výuky hlasové a mluvní výchovy pro pedagogické pracovníky a studenty pedagogických fakult*. [výukové DVD]. Praha: Medical Healthcom, 2014. ISBN 978-80-905554-2-6.

VYDROVÁ, Jitka a kol. *Praktická cvičení k hlasové výchově pro pedagogy*. Praha: Medical Healthcom, 2014. ISBN 978-80-905554-5-7.

VYDROVÁ, Jitka, CHROBOK, Viktor. *Hlasová terapie*. Havlíčkův Brod: Tobiaš, 2017. *Medicína hlavy a krku pro nelékaře*. ISBN 978-80-7311-169-4.

#### Kateřina Halbychová

## Začátky hry ve třetí poloze s Houslovými knížkami Evy Bublové

### /Anotace/

Tento článek seznamuje čtenáře s řadou učebnic Houslové knížky pro radost, která je výjimečná tím, že je koncipována pro výuku hry ve třetí poloze. Autorka článku popisuje výhody a možná úskalí začátků hry ve třetí poloze, vyzdvihuje práci s písničkami, říkadly a skladbičkami, přínosné metodické pokyny, grafické uspořádání Houslových knížek a text prokládá názory svých žáků.

### /Klíčová slova/

Houslové knížky pro radost od Evy Bublové, hra ve třetí poloze, práce s ekonomikou smyčce, intervaly, písničky.

### /Autorka/

Mgr. Kateřina Halbychová vyučuje hru na housle na ZUŠ, Praha 8, Klapkova 25 a působí na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy.

Když jsem před čtrnácti lety nastoupila na základní uměleckou školu jako začínající učitelka hry na housle, zvažovala jsem, jakou didaktickou pomůcku zvolit pro své nejmenší žáky. V té době Eva Bublová, vynikající houslová pedagožka a průvodkyně mými prvními houslovými a následně i pedagogickými krůčky, připravovala k vydání své *Houslové knížky pro radost*. Měla jsem možnost nahlédnout do již téměř hotového materiálu a s nadšením jsem přijala nabídku využít ho k zasvěcení svých prvních začátečníků do hudebního světa. Výslednou podobu knížek jsem si natolik oblíbila, že se zelené, žluté a červené sešity staly nedílnou součástí začátků cesty každého mého nového žáka.

*Houslové knížky pro radost* jsou houslovou řadou učebnic, které se od u nás běžně používaných škol určených pro začátečníky liší především tím, že přinášejí od samého počátku

studia možnost osvojit si hru ve třetí poloze. Většina elementárních houslových materiálů se zaměřuje na zvládnutí všech prvků základní houslové techniky nejprve v poloze první, kdy je ruka houslisty u hlavičky houslí, tedy nejdále od těla hráče. Třetí poloha nabízí přirozenější a zdravější cestu k získávání základních houslových návyků. Levá ruka je u korpusu houslí, hrana dlaně může být zlehka opřena. Nevzniká tak napětí, které by mohlo natažení paže způsobit. Tato výhoda je prospěšná především u nejmenších začátečníků s kratšími pažemi. Prsty jsou ve třetí poloze kladeny blíže k sobě než v první, to ocení zejména začínající houslisté s drobnými prsty. V základním (durovém) prstokladu se nachází ve třetí poloze pultón mezi malíčkem a prsteníčkem, tyto prsty jsou pokládány vedle sebe, což je pro nejmenší a nejslabší prst pohodlnější.

V minulosti bylo běžnou praxí setrvat s žáky v první poloze několik let. Takový postup mohl vést ke statickému napětí a následnému strachu ze hry ve vyšších polohách. Umístění třetí polohy nedaleko od středu hmatníku nabízí ruce pocit menší vzdálenosti od ostatních poloh, osvojí-li si houslista hru v této části, není pro něho obtížné pokračovat s nácvikem do nižších a vyšších poloh. Drobnou nevýhodou může být užší výběr notového materiálu, protože většina repertoáru pro

začátečníky je v první poloze. Na druhou stranu tento fakt nutí učitele co nejdříve po zvládnutí základů hry začít s výukou v poloze první, případně dalších. Hra ve třetí poloze a s ní související možnost mírného doteku hrany dlaně o korpus houslí přináší výhodu také při nácviku **vibrata**, se kterým je (dle textu k Houslové knížce) vhodné začínat „vějířovitým“ pohybem od zápěstí. Takové vibrato může být přínosné i v případě, že učitel dává přednost vibratu loketnímu, k němuž

je od zápěstního velmi blízko. Zápěstní typ vibrata je navíc založen na stejném principu jako výměny poloh, tedy na pohybu připomínajícím „dávající ruku“ (K. Havas, 1990, str. 51 a další).

Pohodlnější začátek ve třetí poloze může mít i svá rizika. Ze své zkušenosti vím, že je důležité hned od počátku věnovat pozornost správnému „zavěšení“ lokte a jeho mírnému pohybu při přechodech z jedné struny na druhou. Vhodné je např. cvičení, kterému s dětmi říkáme „zvony“, kdy se levá ruka houpe zleva doprava a třetí prst brnká střídavě G a E strunu (J. Foltýn, 1994, str. 165). Doporučuji zaměřit se také na dlaň, ta by se svou hrou měla jen zlehka dotýkat korpusu houslí (netlačit do lubů), i na uvolněnost a umístění palce. Osvojí-li si žák ve třetí poloze nesprávné návyky, nedostatky se pak výrazněji projeví při hře v poloze první.

Setkávám se také s tím, že v počátcích houslové hry může být pro děti náročné intonačně správně připravit první prst ve vzdálenosti čisté kvarty od prázdné struny. Nácviku hmatu proto předchází zpívání a osvojování si představy čisté kvarty popěvkem „Hoří, hoří“. Nicméně i tak je pro některé děti obtížné zahrát kvartu čistě, z tohoto důvodu se mi pro jistotu kvalitního domácího cvičení osvědčilo na nějaký (co nejkratší) čas dětem pomoci nalepením pásky na místo prvního prstu.

Vedle péče o levou ruku se *Houslové knížky pro radost* zabývají také **pravou rukou** začínajících houslistů, jejíž správnou funkci, tolik potřebnou pro kvalitu tónu, považuje autorka knížek za nejdůležitější součást houslové techniky. Knižky se věnují základním smykům – détaché, legatu, staccatu a řadovému staccatu – a jejich kombinacím, zabírají se logickou ekonomikou smyku zohledňující rytmus, frázování a základní dynamiku, zaměřují se na kultivaci zvuku, tvoření fráze dynamikou a propojováním jednotlivých smyků. Autorka přichází s nápadem připravovat smyky nejprve bez houslí názorným pohybem prstu po prutu.

Tento postup vychází z poznatku, že při dlouhodobém oddělování jednotlivých smyků, nedostatečné péči o rozlišování délky smyku, nebo naopak při striktním vyžadování přesného dělení, nemůže vzniknout smysluplná fráze. Plynulý pohyb prstu po prutu spojený se zpěvem pomáhá jasně představit o celé frázi a navozuje pocit klidného pohybu smyčce po struně ještě před skutečnou hrou. Takový způsob práce je vhodný i u komplikovaných smykových kombinací nebo potřebujeme-li přizpůsobit rychlost tahu dynamice.

*Houslové knížky pro radost* byly vydány v roce 2011 zatím jako tři sešity, čtvrtý díl by měl být dostupný začátkem školního roku 2020/21, pátý je připravován. První dva díly jsou založeny na písničkách, říkadlech, drobných etudách a skladbičkách nejmenší hudební formy. **Krátký rozsah hudebního materiálu** je přínosný pro hru z paměti, udržení pozornosti, pro úsporné a efektivní domácí cvičení, umožňuje rychlejší střídání repertoáru, což děti baví více než dlouhodobé setrvávání u jedné skladby.

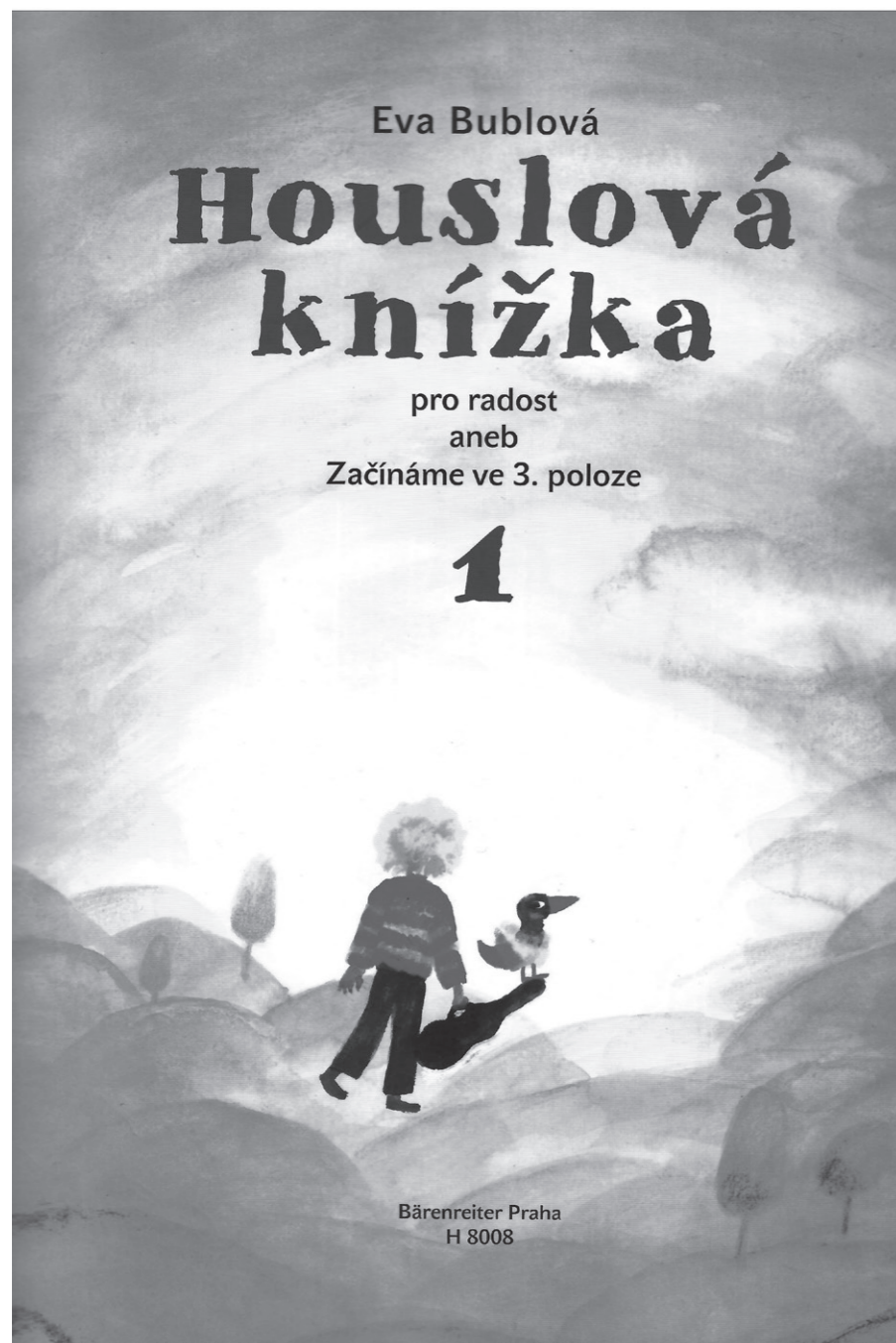
První dva díly Houslových knížek se od běžně používaných houslových škol pro malé houslisty výrazně odlišují svým **grafickým uspořádáním**. Levá strana obsahuje notový zápis bez rušivých obrázků a popisků, na pravé straně jsou umístěny ilustrace, texty písní a náměty k rozhovorům s dětmi, určené pro učitele, rodiče i žáky. Otázky si kladou za úkol probouzet přemýšlivost a osobní zaujetí žáků. Autorka knížek doporučuje stále znovu a znovu mluvit o kráse a citu, které jsou principem a smyslem hudby. Náměty na práci s písničkami v pravé části knížek vedou děti k zaměřování pozornosti během hry, soustředí se na rozumové zvládnutí úkolu, na tělesný prožitek, na zvukovou a emocionální stránku. Záměrem autorky je děti od počátku studia učit organizovat myšlenky při hře, bude-li dítě vědomě přistupovat ke hraní během nácviku, bude takto hrát i na pódiu. V průběhu studia druhé knížky je vhodné už souběžně získávat

zkušenosti s hrou v poloze první, stěžejní část práce však může zůstat stále ve třetí, kde jsou vhodné podmínky např. pro nácvik vibrata.

Další odlišností Houslových knížek od jiných podobných materiálů pro začátečníky je **řazení kapitol koncipované po intervalech**. Výhodou takového způsobu práce je postup od jednodušších hmatů a melodií ke složitějším, zároveň také propojení praktické hry s osvojováním si základů hudební teorie. To oceňují i samotní malí houslisté, jako například můj žák Davídek: „*Libí se mi, že jsou u not vysvětlení dynamiky, intervalů i dalších pojmů, takže není potřeba se to učit jindy.*“ První knížka obsahuje základní materiál pro hru ve třetí poloze vytvořený z diatonické řady. Autorka klade důraz na kvalitní spojení praktického sluchového a hmatového prožitku intervalů s jejich teoretickým ovládnutím. Druhá knížka doplňuje základní řadu intervalů o sextu a septimu, postupně zařazuje půltónové posuny všech prstů. Přednostně se věnuje posunům třetího prstu, jehož poloha určuje, zda bude melodie v moll nebo v dur. Zabývá se vnímáním specifického charakteru čistých, malých a velkých intervalů, např. „tendenční“ intonací velké a malé tercie, velké a malé septimy. Poskytuje také dostatek příležitostí ke kultivování zvukové stránky hry, k tvoření fráze dynamikou a propojováním jednotlivých smyků. Nabízí rady a nápady k úspornému a nadšenému cvičení, které jde cestou od jednoduššího ke složitějšímu, vždy ruku v ruce s estetickým prožitkem. Postup je pozvolný a o to důkladnější. Na konci obou dílů najdeme u dětí velmi oblíbené kapitoly věnované dvojhlasně upraveným koledám.

„*Libí se mi, že tam jsou hezké písničky. Libí se mi melodie i slova a hodně obrázků. Nejoblíbenější mám Slepíčko má, Já jsem malý kocourek a Žába skáče.*“ To jsou slova Johanky potvrzující jeden z hlavních cílů knížek, kterým je povýšit píseň na malý hudební klenot. Kromě čistě technických,

intonačních a zvukových dovedností lze na písničkách rozvíjet emocionální složku dětského projevu, citění fráze a dynamiky, probouzet fantazii, a vést tak žáky k hlubšímu vztahu k lidovému hudebnímu i slovesnému umění. Písňové nevelkého intervalového a melodického rozpětí umožňují časově nenáročnou a průběžnou využívání zpěvu v hodinách i domácí přípravě, a to jak na texty písní, tak na jména not (případně čísla prstů). V obou knížkách je zachován nejmenší možný rozsah jednotlivých písní a cvičení. Velký **důraz je kladen na hru z paměti**, k té autorka knížek nabádá, a právě miniaturní rozměr písniček, říkadla a skladbiček ji umožňuje. Houslová hra má na začátečníka řadu nároků od kvalitního postoje, umístění a sklonu houslí, pokládání prstů na strunu, uchopení a vedení smyčce, správného pohybu obou rukou, až po zvukovou a výrazovou stránku. Hra z paměti dává dítěti možnost zaměřit pozornost na práci těla, melodii a hudební projev. Nicméně samotné hře by měl předcházet zpěv (na slova a jména not), uvědomování si, jak jsou říkadlo, písnička nebo skladbička utvořeny. Během zpívání vedu žáky k ukazování si not prstem, hledáme stejně, opakující se takty, nebo naopak to, v čem se místa od sebe liší, všímáme si směru melodie, vzdálenosti tónů od sebe apod. Nejedná se tedy o pouhou hru podle sluchu, ale o vědomý nácvik hry z paměti a práci s notovým zápisem. V počátcích hry moji žáci písničky pouze brnkají. Když jsou si písničkou jisti, uchopím jejich pravou ruku a společně „hledáme“ smyčcem strunu, zatímco na ni děti samostatně kladou prsty v melodii písničky. Zvykají si tak pozvolna na synchronizaci obou rukou, slyší výslednou podobu písničky a učí se dodržovat rytmické hodnoty not v levé ruce (tzn. nezvedat prsty z hmatníku před dozněním tónu, k čemuž hra v pizzicatu svádí). Výhodou tohoto postupu je i možnost zabývat se kvalitněji intonací, která může být v pizzicatu zkrácená. Technice pravé ruky se věnujeme odděleně. Časem,



když je žák schopen spojit činnosti obou rukou dohromady bez zásadních nedostatků, hraje písničky ve výsledné podobě již sám smyčcem. Houslové knížky podněcují k práci s ekonomikou smyčce, patří k nim již zmíněná příprava smyků „prstem po prutu“, nebo doporučení na část smyčce, ve které je výhodné dané noty hrát.

Další rozměr práce s písničkami, během níž se děti v knížkách postupně seznamují se srozumitelně vysvětleným a přehledně shrnutým základním hudebním názvoslovím, vyzdvihuje žačka Julinka: „Kniha mě naučila plno nových pojmů, jako třeba pizzicato, akcent, a na konci knížky je tabulka se všemi pojmy, se kterými jsme se v knížce setkali, abychom všemu porozuměli.“ Na malý rozsah písniček, zajímavé texty a snadné, dětem blízké melodie žáci i v budoucnu rádi vzpomínají, jako například Zuzanka: „V knížce se mi líbily jednoduché melodie, krátké písničky a obrázky.“ Velkou inspirací jsou dětem ilustrace paní Martiny Špinkové. „Kniha je velmi pestrá, dobře ilustrovaná, každá kapitola má jinou barvu“, doplňuje Julinka.

Záměrem knížek není stát se houslovou školou, proto v nich, až na drobná doporučení, nenajdeme podrobnější návody na uchopení smyčce, držení houslí a další pokyny týkající se základních návyků houslové hry, které se v houslových školách běžně vyskytují. Houslové knížky jsou věnovány nejen začátečníkům, ale i žákům již nějakou dobu hrajícím v první poloze, dávají proto prostor učitelům **uzpůsobit probíranou látku věku a individuálním možnostem dítěte**. K výuce nejmladších houslistů mohou knížky sloužit jako „elementární školička“, zkušenějším žákům poskytují doplňující materiál vhodný k jakékoliv škole a zpestření vedle nácviku delších skladeb a etud. S ohledem na výuku těch nejmenších začíná první Houslová knížka notací na A struně a relativně později se přesouvá na struny E, D a G. Pracujeme-li se staršími žáky, je možné postupovat v notaci rychleji a probírané písničky

například transponovat do notového sešitu formou žákovy samostatné práce. V textech k notovým materiálům jsou návody a doporučení, jak s nimi lze pracovat. Záleží na učiteli, jakým způsobem s podněty naloží a jaký jazyk zvolí s ohledem na dispozice konkrétního dítěte. Tyto rady jsou velkým pomocníkem také pro rodiče. Maminka mé žačky se ke knížkám vyjádřila: „Pro mě, jako pro laika, bylo v knize vysvětleno vše tak, že jsem pochopila jednotlivé kroky a mohla jsem při domácím tréninku dohlédnout na správnost zadání.“ Pomůckou může být také označení stupně náročnosti notového materiálu počtem hvězdiček.

Vzhledem k nedostatku repertoáru ve třetí poloze je velmi přínosná zatím poslední, třetí, houslová knížka, ve které nalezneme čtrnáct malých skladeb. Skladbičky jsou psány v lidovém stylu a třech hudebně historických slozích, řazeny pak podle stoupající náročnosti i rozsahu. Jejich autorkou je paní Eva Bublová, uvedeny jsou však pod fiktivními jmény skladatelů. Žáci se díky těmto přednesovým skladbám mohou seznámit s některými typickými hudebními formami, s elementárními hudebně teoretickými pojmy a jejich cizími názvy. V doprovodných textech se dozvědí základní informace o velikánech světové hudby a o souvislostech stylu života daného období s hudbou či architekturou. Stručná povídání doprovázející jednotlivé kapitoly a obrázky paní Špinkové inspirují k hlubšímu zájmu o svět umění a kultury. Na poslední straně každé kapitoly si děti mohou zaznamenat vlastní zkušenosti a zážitky ze hry. Podstatný podíl na stylovém rozlišení skladeb mají v samostatném sešitě vydané klavírní doprovody Vladimíra Roubala.

Jak vyplynulo z nedávného rozhovoru s autorkou, ve čtvrté a páté knížce uvede žáky do problematiky pohybu levé ruky houslisty po hmatníku. Ve čtvrtém díle najdeme drobné etudy na výměny poloh týmž prstem, pátý díl se zaměří na výměny s kombinacemi prstů. Cílem knížek bude

vnímat výměny jako pohybové a sluchový prožitek, tedy nikoliv jen jako přesné spojování poloh. Etudy ponесou charakteristické názvy, některé budou obohaceny o druhý hlas. V závěru obou dílů čeká malé houslisty několik koncertních etud s doprovodem klavíru.

*Houslové knížky pro radost* jsou oživením a významným doplněním dosud používaných houslových didaktických materiálů. Tvoří ucelený koncept začátku hry ve třetí poloze a mnoho podnětů i metodických pokynů, které ocení především (ale jistě nejen) začínající učitelé. Z mé zkušenosti se knížky těší velké oblibě u dětí, příkladem toho je i Bětuščina vzpomínka: „Na Houslových knížkách paní Bublové se mi líbilo, že jsou v nich ke krátkým písničkám barevné obrázky a nejrůznější úkoly, aby byla písnička ještě hezčí. Je dobré, že se začíná ve třetí poloze, je pak snazší jít do vyšších poloh. Moc mě bavilo, že jsem si mohla hned první rok dvojhlasně zahrát o Vánocích koledy s maminkou. Byly v tmavě modré části na konci knížky.“

#### Použité materiály:

<http://www.houstovaknizka.cz/>  
BUBLOVÁ, Eva. *Houslová knížka pro radost 1–III*. Praha: Barenreiter, 2011.  
ISMN 979-0-2601-0537-9, 979-0-2601-0538-6, 979-0-2601-0539-3.  
FOLTÝN, Jaroslav. *Metodika houslové hry a její současné vývojové směry*. Praha: Arco Iris, 1994. ISBN 80-901633-2-7.  
HAVAS, Kató. *Nebojte se trémy*. Praha: Editio Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-155-7.

Jaroslav Bláha

# Sonátová forma a kompozice do trojúhelníku v polaritě klasicismu a romantismu

## /Anotace/

Třetí článek ročníku 2020 cyklu HUDBA A OBRAZ s názvem „Osová vyváženost sonátové formy a kompozice do trojúhelníku“ soustředil pozornost na důsledně promyšlené schéma postavené na vyváženosti a přehlednosti formy jako podstaty řádu a kontrastu jako zdroji napětí. Tento článek s označením „Sonátová forma a kompozice do trojúhelníku v polaritě klasicismu a romantismu“ je naopak důsledně zaměřený na tektoniku jako vnitřní vztahy díla. Obrazně se dá kompozice a hudební forma přirovnat k půdorysu stavby a tektonika k samotné stavbě na tomto půdorysu vybudované. Ideálním příkladem je adekvátní půdorys románské a gotické baziliky, na němž jsou vybudovány dvě diametrálně odlišné stavby. Totéž platí i o sonátové formě jako vnějším půdorysném schématu a tektonice jako vnitřních vztazích. Např. v hudbě vrcholného klasicismu vycházejí současníci Jan Křtitel Vaňhal (1739–1813) a Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) ze stejného schématu sonátové formy, ale výsledné skladby – konkrétně 1. věta Vaňhalovy Symfonie g moll (Bryan g1) a Mozartovy Symfonie g moll K 550 – jsou zřetelně odlišné. Vztah sonátové formy a tektoniky zformuloval s lapidární stručností jemu vlastní Umberto Eco v kontroverzní publikaci *Otevřené dílo*.<sup>1</sup>

## /Klíčová slova/

tektonika, kompozice, hudební forma, kompozice do trojúhelníku, sonátová forma, expozice, provedení, repríza, expoziční a evoluční hudba, deviace, antecedent, konsekvent, paradigma, syntagma.

## /Autor/

doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D. 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).

Druhý článek letošního ročníku cyklu HUDBA A OBRAZ s názvem „Osová vyváženost sonátové formy a kompozice do trojúhelníku“ soustředil pozornost na důsledně promyšlené schéma postavené na vyváženosti a přehlednosti formy jako podstaty řádu a kontrastu jako zdroji napětí. Tento článek s označením „Sonátová forma a kompozice do trojúhelníku v polaritě klasicismu a romantismu“ je naopak důsledně zaměřený na tektoniku jako vnitřní vztahy díla. Obrazně se dá kompozice a hudební forma přirovnat k půdorysu stavby a tektonika k samotné stavbě na tomto půdorysu vybudované. Ideálním příkladem je adekvátní půdorys románské a gotické baziliky, na němž jsou vybudovány dvě diametrálně odlišné stavby. Totéž platí i o sonátové formě jako vnějším půdorysném schématu a tektonice jako vnitřních vztazích. Např. v hudbě vrcholného klasicismu vycházejí současníci Jan Křtitel Vaňhal (1739–1813) a Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) ze stejného schématu sonátové formy, ale výsledné skladby – konkrétně 1. věta Vaňhalovy Symfonie g moll (Bryan g1) a Mozartovy Symfonie g moll K 550 – jsou zřetelně odlišné. Vztah sonátové formy a tektoniky zformuloval s lapidární stručností jemu vlastní Umberto Eco v kontroverzní publikaci *Otevřené dílo*.<sup>1</sup> „Klasická sonátová forma představuje

*pravděpodobnostní systém, v jehož rámci lze snadno předvídat následnost témat a jejich prolínání. Tónální systém určuje další pravidla pravděpodobnosti, na jejichž základě jsou potěšení a pozornost posluchače stimulovány právě očekáváním vyústění hudební sekvence v tóniku. V těchto systémech však umělec neustále porušuje pravděpodobnostní schéma a donekonečna obměňuje základní vzorec, složený ze všech tónů stupnice.*“<sup>2</sup>

Zde je třeba zdůraznit, že míra pravděpodobnosti úzce souvisí s dobovým systémem norem a konvencí nejen v hudbě, ale i v jiných uměleckých druzích, tedy i ve výtvarném umění. Míra pravděpodobnosti je obdobná u sonátové formy 1. věty Mozartovy Symfonie C dur KV 551 i u osově vyváženosti kompozice Davidova obrazu Přísaha Horatiů.

Máme-li obecněji formulovat vztah hudební formy a tektoniky, pak jde o vztah statického paradigmatického vzorce (obecně platné schéma hudební formy a kompozice) a dynamických proměn syntagmatických struktur (tektonika jako individuální řešení vnitřních vztahů díla).

Tuto podstatu vztahu hudební formy a tektoniky jasnořivě pochopil a zformuloval již roku 1924 Leoš Janáček: „Na způsobech myšlení závisí architektonika (stavba) hudebního díla. Architektonika není forma;

<sup>1</sup> ECO, U.: *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, Argo, Praha 2015.

<sup>2</sup> Tamtéž s. 13

forma je vnější, architektura však znamená vnitřní poměry mezi většími komplexy skladebnými. Nejsou předpisy pro architekturu. Je-li myšleno jedním způsobem, architektura není dobrá.“<sup>3</sup>

Teprve v druhé polovině 20. století se v české a slovenské teorii hudby prosazují samostatné odborné publikace zaměřené na tektoniku v jasném odlišení od hudebních forem.<sup>4</sup> Přesto vztah hudební formy a kompozice k tektonice zůstává otevřeným problémem. Dosavadní interpretace hudební tektoniky je příliš statická. Málo zohledňuje dynamický proces od schématu hudební formy jako statického paradigmatického vzorce k dynamickým proměnám syntagmatických struktur tektoniky jako individuálního naplnění tohoto vzorce. A právě syntagmatický charakter tektoniky jako subjektivní naplňování kadlubu schématu hudebních forem vede k procesu jejich dynamických proměn. Vztah objektivních norem formových schémat a subjektivních řešení jejich vnitřních vztahů vede k intersubjektivitě „živé hudby“ – tedy konkrétních skladeb.

Obdobně funguje vztah paradigmatického vzorce a syntagmatické struktury jako vztah kompozice a tektoniky ve výtvarném umění – a to přesto, že teorie výtvarného umění tento dialektický vztah víceméně ignoruje, což názorně demonstruje následující definice z Balekova Výkladového slovníku: „**Kompozice** (lat. *componere* – sestavit), též skladba, ve struktuře výtvarného díla vzhledem k jeho celku historicky podmíněně uspořádání jeho vizuálních částí podle významového, obsahového a funkčního záměru... Kompozice vyjadřuje světový názor, je stylově příznačná (hierarchická

<sup>3</sup> Národní kultura, roč. III, 1924, č. 10, s. 348–351. In JANEČEK, K.: Tektonika. Supraphon : Praha 1968, s. 5

<sup>4</sup> JANEČEK, K.: Tektonika. Supraphon : Praha 1968, KRESÁNEK, J.: Tektonika. Asco Publishing : Bratislava 1994, RIESINGER, K.: Nauka o hudební tektonice XX. století. AMU : Praha 1998, Asafjev, B.: Hudební forma jako proces. Supraphon, Praha 1965 ad.

perspektiva ve středověku, dostředná perspektiva v renesanci), historicky proměnná, podmíněná tradicí, ale podléhající vývoji, jehož směřování odráží a spoluvytváří výtvarným vyjádřením nového světového názoru, životního pocitu, nových vědních poznatků, např. prostorových, pohybových, časových ad.“<sup>5</sup>

Balekova definice kompozice ignoruje hierarchii komplexních vztahů uměleckého díla od kompozice jako obecně platného schématu, půdorysné základny vztahu jednotlivých částí k celku, přes tektoniku jako intersubjektivní řešení vnitřních vztahů mezi bloky či skladebnými částmi až po strukturu jako „sít vnitřních (nikoliv prostou koexistenci daných) vztahů mezi částmi celku, která zakládá kvalitativní určenost celku jako jevu (i jeho odlišnost od okolí a od jiných entit.“<sup>6</sup>

Dialektický vztah mezi „expozičním půdorysem“ kompozičního schématu a evolučními proměnami syntagmatických struktur rozhodně existuje i ve výtvarném díle – jen na něj nelze mechanicky aplikovat specifický model teorie hudby. Především proto, že fenomén hudby a výtvarného umění je výrazně odlišný – mimo jiné i tím, že rozhodujícím faktorem dynamického procesu vztahu expoziční a evoluční hudby je hudebně strukturní čas, zatímco v malířství to jsou prostorové vztahy.

Po víceméně teoretickém úvodu bude pozornost důsledně směřovat ke komparační analýze modelových děl hudby a malířství klasicismu a romantismu s důrazem na tektonické proměny téhož půdorysného schématu osově souměrnosti: kompozice do trojúhelníku a sonátové formy. Modelovými příklady konfrontace klasicistní a romantické hudby bude 1. věta Mozartovy Symfonie C dur „Jupiter“,

<sup>5</sup> BALEKA, J.: Výtvarné umění. Výkladový slovník, Academia, Praha, 1997. s. 177.

<sup>6</sup> Slovník české hudební kultury (eds. FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J.), Editio Supraphon : Praha 1997, s. 873.

KV 551 (1788) a 1. věta Symfonie e moll „Z Nového světa“, op. 95 (1893) Antonína Dvořáka. Jejich komparačními souputníky budou Jacques-Louis David a jeho obraz Přísaha Horatiů (1784) a plátno Eugena Delacroixe Svoboda vedoucí lid (1830).

Společným jmenovatelem sledovaných vět Mozartovy i Dvořákovy symfonie je makrotektonické schéma sonátové formy, a to v expoziční struktuře postavené nejen na třech tématech, ale i na schématu tonálního plánu v expoziční a repríze. Expozice, provedení a repríza jsou základnou třídílné osově souměrnosti, jejíž kostrou jsou expoziční tvary témat. Liší se však v tektonických aspektech vnitřních vztahů expoziční a evoluční hudby. Zatímco Mozartovo pojetí sonátové formy je postaveno na rovnováze expoziční a evoluční hudby jako rovnováhy identity a kontrastu, Dvořákovu pojetí se vyznačuje výraznou převahou evoluční hudby nad expoziční. Základ kostry třídílné osově souměrnosti posílený tématy jako morfologickou oporou řádu sice zůstává jako konstrukční skelet, ale proporční převaha evoluční hudby jako jeho výplň oslabuje artikulaci hudebně strukturního času. Ta je ještě navíc narušena reminiscencí témat 2. a 3. věty v provedení, která je typickým příkladem uplatnění „rozrušující aditivnosti“. Tento „demoliční proces“ je pak vystupňován introdukcí a kódou.

Obdobný vztah mezi „půdorysným“ schématem kompozice a tektonikou expozičních a evolučních vztahů se uplatňuje i v Davidově obraze Přísaha Horatiů (1784) a Delacroixově plátnu Svoboda vedoucí lid na barikády (1830). V Davidově obraze je důsledný skelet kompozičního schématu třídílné osově vyváženosti typu ABA zastoupen postavami mytologického výjevu. Osu B umístěnou ve středu obrazového pole tvoří otec rodiny Horatiů. Vyvažující části A po obou stranách středové osy zastupují přísahající synové vlevo od otce a truchlící ženské postavy vpravo. Tato proporčně dokonalá kompozice do trojúhelníku je ještě umocněna třídílnou arkádou ve středním

## Otesánek

melodram pro hlas a klavír

hudba: Jaroslav Krček  
text: František Hrubín

**Volně**

Hlas

Klavír

*mp* *mf*

**poco rit.**

Hlas

Klavír

Šel tatínek do lesa,  
že si kloučka vytesá.

*Red.* \*

**Tempo**

Hlas

Klavír

*mp*

Pařízek si našel v lese,  
tesal, řezal: najednou  
kořínky se nadzvednou  
a pařízek rozběhne se.

**Živěji**

Hlas

Klavír

*poco f*

Domů s tatínkem si kráčí,  
tatínek mu sotva stačí. Maminka se raduje, chtěla kloučka, už tu je!

Hlas

Klavír

Pekáč buchet upekla mu, na zem ustlala mu slámu.  
Raduji se, zpívají, Otesánek jí a jí  
a najednou rozhlédne se,  
živně, na mámu se třese.



**Živěji**

Hlas

Klavír *poco f*

„Sněd jsem talíř s buchtami,  
a teď se dám do mámy,

Hlas

Klavír

hamy, hamy, ham, –  
pak sním pekáč s kuřaty,  
a pustím se do táty,  
lidí, to se mám!“

Máma stojí celá bledá,  
ale táta – ten se nedá:

Hlas

Klavír

[zpívat nebo rytmicky parlandovat]

Hlas

Klavír *mp*

Hlas

Klavír

u - my - je tě, u - če - sá, půj - dem zpát - ky do le - sa.“

**poco rit.**

Otesánek řízy, řízy, řeže dříví z mladé břízy,

Hlas

Klavír

**Volněji**  
[zpívat nebo rytmicky parlandovat]

Hlas

Klavír *mp*

Ří - zy, ří - zy, říz - ty víš do - bře, mi - lá pí - lo,

**poco rit.**

Hlas

Klavír

proč mu to - lik vy - trá - vi - lo u ze - le - ných bříz.

4

A když už se v lese šerí,  
běží s tátou na večeri

**Tempo**

„Mámo,  
já bych jed!“

„Všechno's  
prve sněd!“

Hlas

Klavír

„Udělej mi  
vdolečky!“

Otesánek drobty sbírá,  
chutnají mu, nevybírá,  
než bys deset napočít,  
převalí se, usne hned.

„Až se - be - reš dro - beč - ky!“

*Red.* \*

Hlas

Klavír

**Volně**

Hlas

Klavír

**poco rit.**

Druhý den ho táta budí, Otesánka rosa studí,

*Red.* \*

Hlas

Klavír

**Živěji [Tempo]**  
[zpívat nebo rytmičky parlandovat]

do le - sa však mu - sí jít, mu - sí ře - zat, ři - zy, ři - zy, dří - ví z kro - pe -

Hlas

Klavír

5

**poco rit.**

na - té bří - zy a ne - smí se za - sta - vit.

Hlas

Klavír

A když už se v lese šerí,  
běží s tátou na večeri,

**Tempo [rytmicky]**

ne - od - mlou - vá, vše - chno sní,

Hlas

Klavír

do - stal chle - ba, kou - sek sý - ra, po - tom je - ště drob - ty sbí - rá,

Hlas

Klavír

**rit.** . . . . .

le - hne si a do - bře spí, spí a spí a spí.

Hlas

Klavír

prostorovém plánu. Proporčně důsledně promyšlené vztahy nejsou narušeny žádnou „rozrušující aditivností“. Jedním z hlavních důvodů je převaha expozičních tvarů nad evolučními.

Jediným společným jmenovatelem Davidova a Delacroixova obrazu je skelet kompozice do trojúhelníku zastoupený hlavními postavami výjevu. Žena s praporem revoluce jako personifikace svobody tvoří vychýlenou osu nepravidelného rovnoramenného trojúhelníku, jehož ramena představují revolucionář s tváří Delacroixe a s puškou v ruce a chlapec se dvěma pistolemi po levé ruce Svobody. Ty sice tvoří proporčně narušenou „expoziční“ kostru kompozičního schématu, ale ostatní postavy jako komparz výjevu představují evoluční složku obrazu razantně narušující celkový řád obrazu aditivním řazením postav anonymního davu. Samozřejmě jde o „rozrušující aditivnost“, protože postavy komparzu se buď ztrácejí v davu pohlceném zvířeným prachem bojiště nebo jako mrtvolky padlých bojovníků leží volně rozptýleny v předním plánu obrazu. Proporční princip se tak prosazuje jen v „expozičním“ skeletu, jehož evoluční výplň je organicky nepravidelně rozptýlena ve vizuálním poli obrazové plochy. Tento „demoliční proces“ je umocněn adekvátním rozpadem prostorových plánů.

Po makrotektonické komparační analýze vztahu půdorysného schématu a tektoniky se soustředíme na dílčí bloky mezi makrotektonikou a mikrotektonikou – mohli bychom je pracovně označit jako „mezotektoniku“. Jednotlivé bloky sonátové formy 1. věty Mozartovy Symfonie C dur KV 551 – expoziční, provedení a repríza – se vyznačují symbiózou schématu sonátové formy a tektonické invence. Důležitou změnou celkové konstrukce třídílné vyváženosti Dvořákovy Symfonie e moll je doplnění o introdukci a kódu. Oba tyto bloky – zejména pak introdukce – posilují programní narativnost jako jednu z inovací sonátové formy romantismu. Jestliže 1. věta Mozartovy symfonie C

dur KV 551 začíná jednoznačnou výpovědí expozičního tvaru hlavního tématu a zkušený posluchač tuší v hrubých obrysech další průběh expoziční, pak introdukce 1. věty Dvořákovy Symfonie e moll, op. 95 jej naopak uvede do nejistoty – razantně totiž naruší jeho očekávání, jehož podstatou je interaktivní vztah dvou hudebních událostí – předcházející (antecedent) navozující očekávání události následující (konsekvent). Důležitým pojmem týkajícím se jak geneze, tak především dalšího průběhu procesu formování významu, je deviací. Bez ní je význam neutrální a informace je tudíž minimální. Rolí deviací je narušit očekávaný (předpokládaný) průběh, jehož půdorys stanoví

schéma hudební formy. Rozhodující je postavení deviací ve vztahu mezi předchozí a následující událostí. Značnou míru deviací představuje Adagio jako introdukce 1. věty Symfonie č. 9 e moll Z Nového světa, op. 95 [1] Antonína Dvořáka, kde podstatou deviací je nejasnost antecedentu, jehož důsledkem je nabídka několika stejně pravděpodobných konsekventů.

Tato nejasnost ve vztahu k následujícímu konsekventu, kterým je hlavní téma 1. věty, souvisí se všemi složkami hudby. Dvořák především vystavěl introdukci z epizodních tvarů natolik kontrastních – a to jak dynamicky (kontrasty pp–ff), tak i ambientem melodické linie, ale především

Antonín Dvořák, Op. 95  
Arr. Paul Juon

I.

Adagio.

PIANO.

Antonín Dvořák: Symfonie č. 9 e moll, op. 95 „Z Nového světa“, 1. věta, introdukce

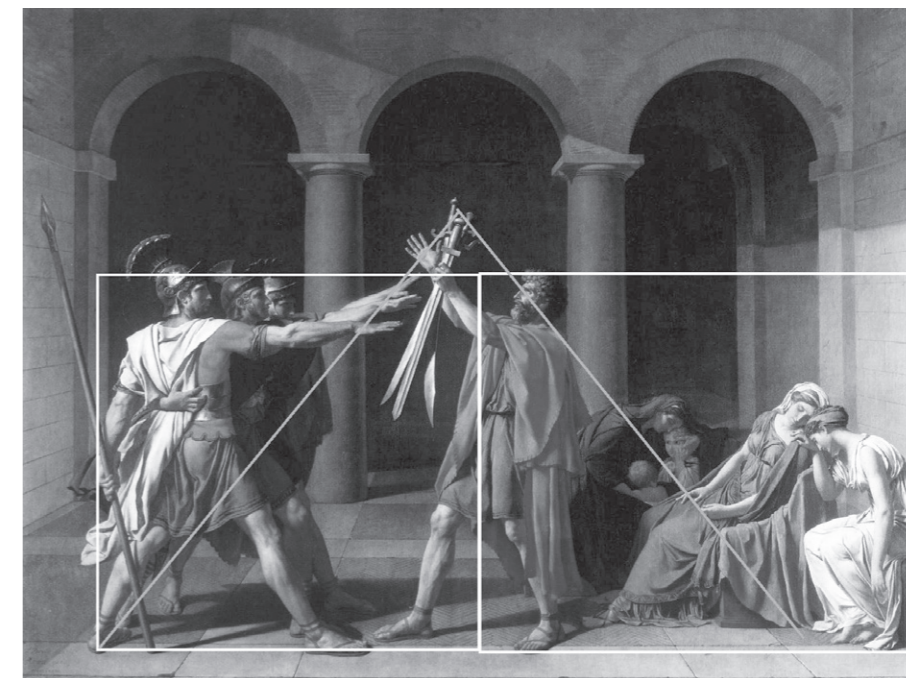
výrazovou naléhavostí – že nechává posluchače ve značné nejistotě volby. Asi v polovině introdukce se sice připomene náznak hlavního tématu jako následujícího konsekventu, ale velice nenápadně – jen úvodní motiv, navíc intervalově změněný. Rozhodně větší možnost má vstupní tvar [1a], který má všechny atributy tématu: periodičnost a vzájemně si odpovídající předvěti a závěti, opakování a další typické znaky expoziční hudby. Zároveň však dynamická křehkost tohoto hudebního tvaru (pp–p) oslabuje jeho pozici v hierarchii pravděpodobností očekávaného konsekventu.

Razantně odlišný ráz má následující tvar [1b]: energicky úsečný v břeském fortissimu flamboyantního zvuku žestů umocněném suchými údery tympanů a dramtizovaný velkými intervalovými skoky. Zároveň je však příliš monotónní na to, aby se stal dominantní hudební myšlenkou sonátové formy 1. věty. Před polovinou introdukce nastupuje třetí tvar [1c], který upoutá výrazným úvodním motivem s charakteristickým tečkovaným rytmem, jenž je jedním z klíčových znaků celé Novosvětské. A tak jen úvodní motiv, navíc intervalově změněný, nenápadně naznačí hlavní téma 1. věty jako následující konsekvent. Evoluční charakter introdukce svou dramatičností připomíná provedení s tím zásadním rozdílem, že posluchač nezná téma jako zdroj motivické práce, takže přesto, že se motivy hlavního tématu 1. věty ozvou, tak chybí kontext.

Adekvátní rozdíl ve vztahu kompozičního schématu jako paradigmatu a tektoniky jako syntagmatických struktur se prosazuje i v mezostruktuře Davidova a Delacroixova obrazu. I kompoziční konstrukce Davidova obrazu je přehledně strukturovaná do bloků, které tvoří skupiny postav s dominantní rolí otce rodiny – tedy obdobná symbióza kompozičního schématu a invence tektonických aspektů jako ve vztahu expoziční, provedení a reprízy 1. věty Mozartovy symfonie C dur. A jestliže pro vztahy jednotlivých

bloků sonátové formy je rozhodující hudebně strukturní čas, pak v obraze to jsou prostorové plány. Z kompoziční analýzy Davidovy Přísahy Horatiů [2] je zřetelné důsledné oddělení předního plánu, který ovládají skupiny postav rodiny Horatiů, jasně oddělené od ar-kád středního plánu.

To rozhodně neplatí pro mezostrukturu Delacroixova plátna, kterou můžeme pojmout jako dramatické prolínání prostorových plánů a výrazné oslabení pravidel stanovených pro jejich vzájemné vztahy ve schématu kompozice do trojúhelníku. Především hlavní postavy výjevu,



2. Jacques-Louis David: Přísaha Horatiů, 1784



3. Eugène Delacroix: Svoboda vedoucí lid, 1830



4. Wolfgang Amadeus Mozart: Symfonie C dur KV 551, „Jupiter“, 1. věta, hlavní téma



5. Antonín Dvořák: Symfonie e moll „Z Nového světa“, op. 95, 1. věta, hlavní téma

teré zachraňují alespoň náznak trojúhelníkové konstrukce, se posouvají do středního plánu, kdežto přednímu plánu vládne neuchopitelný, živelný chaos bezvládných mrtvol bez ladu a skladu. V podstatě jde o obdobnou introdukci dramatického výjevu jako u Dvořákovy Novosvětské s jedním zásadním rozdílem: zatímco hudba probíhá v čase, takže míra deviace se může prosadit v plné síle, obraz můžete vidět jako celek v jednom okamžiku. Kdyby však bylo možné postupně odkrývat jednotlivé prostorové plány, sehrál by přední plán Delacroixova obrazu obdobnou roli jako introdukce v 1. větě Dvořákovy symfonie e moll Z Nového světa. Vyznačuje se totiž obdobnou mírou deformací – jinak řečeno obdobnou mírou pravděpodobností, které se nabízejí.

Zřetelně odlišný rozdíl vztahu mezi obecně platným schématem kompozice a hudební formy a subjektivními aspekty tektoniky se prosazuje i v mikrotektonice. Nejvhodnějším příkladem je rozdíl ve stavbě hlavního tématu 1. věty sledované Mozartovy

a Dvořákovy symfonie. Hlavní téma 4. věty Mozartovy Symfonie g moll je důsledně periodické, a to jak symetričností, tak i příbuzností předvětí a závětí, ale i vyvážeností identity a kontrastu.

Hlavní téma 1. věty Dvořákovy Novosvětské je sice také symetrické v proporčním vztahu předvětí a závětí, ale vztah polovět je antitetický. To znamená, že k předvětí je přiřazeno kontrastní závětí.

Důsledná analýza vztahu kompozice a hudební formy na jedné straně a subjektivních aspektů tektoniky na straně druhé jednoznačně prokázala zřetelné rozdíly v pojetí sonátové formy a kompozice do trojúhelníku při zachování základního formového skeletu – ten byl razantněji narušen u Delacroixe než u Dvořáka. Nejdůležitější je však potvrzení klíčové role syntagmatických struktur tektoniky, jejichž důsledkem je následná změna paradigmatu kompozice a hudební formy, např. rozšíření schématu sonátové formy o introdukci a kódu Zároveň je důležité si uvědomit, že nejde o vyhocenou polaritu „objektivního“ klasicismu a „subjektivního“

romantismu, ale o plynulý evoluční vývoj, z něž jsme vybrali modelové příklady akcentující vrcholné fáze obou slohových období. I když mezi dokončením Mozartovy Symfonie C dur „Jupiter“ a Dvořákovy Symfonie e moll „Z Nového světa“ uplynulo 105 let, najdeme vedle výše akcentovaných rozdílů i řadu společných znaků, což samozřejmě souvisí i se slohovým proudem klasicko-romantické syntézy, k jehož významným představitelům Antonín Dvořák patřil.

# Inspirace barvami v elementární hudebně-pohybové výchově

## /Anotace/

Příspěvek zahajuje dvoudílný cyklus o nových učebních pomůckách v elementárním hudebním vzdělávání. V následující části jsou představeny hudební nástroje identického barevného rozlišení včetně příkladu jejich zapojení do výuky v duchu celostně pojaté elementárně hudebně-pohybové pedagogiky.

## /Klíčová slova/

elementární hudebně-pohybová výchova, hra podle barev, boomwhackers, ozvučné kameny, zvonky, C. Saint-Saëns: Karneval zvířat.

## /Autorka/

Mag. Mgr. Jitka Kopřivová, Ph.D. vyučuje hudební výchovu a zpěv na Gymnáziu Adalberta Stiftera v Linci. Je spoluautorkou projektu Tamburína, místopředsedkyní České Orffovy společnosti a koordinátorkou semináře International Summer Course of Encounter s „orffovskou“ tematikou.

## Úvodem o učebních pomůckách v elementární hudebně-pohybové pedagogice

Kořeny didaktického propojení hudební a pohybové složky lze datovat na přelom 19. a 20. století, do doby vzniku reformních pedagogických směrů a revolučního hnutí mládeže (*Jugendbewegung*), které protestovalo proti byrokratické a autoritativní společnosti. Významnou roli sehrál i rytmicko-taneční směr (*Rhythmus und Tanzbewegung*) zprostředkující nový pohled na vnímání lidského těla a estetiku tance. Jaques-Dalcroze ve svém díle *Méthode Jaques-Dalcroze: Gymnastique Rytmique* (1905) poukázal jako jeden z prvních na neoddelitelný vztah mezi rytmem a tělem, duchem a pohybem. Roku 1912 otevřel vlastní vzdělávací instituci v německém Hellerau (*Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*), k jehož nejúspěšnějším žákům patří bezesporu Rudolf von Laban a Mary Wigmanová. Počátek dnešního pojetí elementární hudební a taneční pedagogiky sahá přímo do třicátých let minulého století – do doby působení německého skladatele Carla Orffa na mnichovské taneční škole Dorothee Güntherové. Ve stejném čase vznikly tzv. Orffovy nástroje, jejichž základ tvořil speciálně upravený africký xylofon s evropským laděním v „dětské velikosti“. Roku 1949 byla v blízkosti Mnichova otevřena první specializovaná firma na výrobu xylofonů, zvonkoher a metalofonů nesoucí název *Studio 49*. Dodnes patří mezi nejprestižnější

značky svého druhu. Kromě rytmicko-melodických nástrojů nabízí i četné „mini“ varianty klasických bicích nástrojů. Orffovy nástroje jsou dnes nedílnou součástí elementární hudební a pohybové pedagogiky. Současná doba však nabízí i nové nástroje a doplňky pro danou oblast. Dvoudílná studie představuje neobvyklé kombinace hudebních nástrojů a učebních pomůcek, pro které hledá nové souvislosti v kontextu elementární hudebně-pohybové pedagogice. Ukázky práce jsou součástí předložených studií.

## Systém hudebních nástrojů s identickým barevným rozlišením využitelných v elementární hudební a taneční pedagogice

Ke žhavým trendům posledních let patří bezesporu tzv. boomwhackery – laditelné plastové trubky různé délky a barvy, které se zrodily v ruce Američana Craige Ramsella v arizonském městě Sedona při třídění odpadu. Aby se mu kartonové trubky vešly do kontejneru, bylo nutné je rozřezat. A nápad byl na světě! Roku 1995 vznikl jejich první prototyp, v roce 1997 pak konečná podoba. Boomwhackery se ujaly, vzniklo vícero pomůcek identického rozlišení a učitelé se nabízejí zvukově pestrý barevný systém nástrojů, který kromě svých hudebních kvalit podněcuje dětskou fantazii: boomwhackery, zvonečky, ozvučné kameny, zvonkohry, kartonové cajony, perkuse, šátky, míčky

apod. Níže popsané nástroje vytváří základ barevného systému, který je k dostání v diatonické, chromatické, pentatonické a rozšiřující sadě.

Boomwhackery jsou laděny v altové a basové poloze v maximálně možném rozsahu C–g<sub>2</sub>. Výšku lze navíc snížit nasazením černých klapek, tzv. oktavátorů. Pomocí speciálního držáku je možné vytvořit variantu podobnou svým užíváním klasickým xylofonům – tzv. bomoophone. Na boomwhackery hrajeme úderem o své vlastní tělo (paže, stehna, ramena atd.) či gumovou paličkou. Hrajeme-li na hrany, je vhodné přizpůsobit intenzitu. Při neopatrném zacházení vznikají v nástroji d'olíčky, které mají za následek jeho postupné rozladění. Nejen učitelé 1. st. ZŠ ocení nabídku kanálu *musication* holandského učitele Janka Vinka na platformě YouTube s inspiracemi aktivního poslechu hudby se zapojením boomwhackerů.



Boomophone

Barevné ozvučné kameny altové polohy se vyznačují dlouhým tónem a výborně se hodí k reprodukci pomalých motivů. Při hře je držíme v dlaních či je umístíme na zem. Dáme-li více kamenů vedle sebe, získáme obdobu metalofonu. Na ozvučné kameny hrajeme gumovou paličkou.



Diatonické ozvučné kameny Goldon 11408

Zvonky jsou vyráběny ve třech konstrukčních variantách: mačkáci, ruční a kombinované. Mačkáci zvonky, které jsou vhodné zejména pro nejmladší, rozeznáte úderem shora na stlačovací mechanismus, ruční klasickým způsobem úchytem za rukojeť, na kombinované lze rozehrát oběma způsoby.



Mačkáci zvonky Goldon 33872



Ruční zvonky Goldon 33882



Kombinované zvonky Goldon 33892

Papírové cajony, perkuse, šátky, míčky a ostatní barevné doplňky s identickým rozlišením ideálně doplňují sérii barevných rytmicko-melodických nástrojů. Kartonovému cajonu bude věnováno další pokračování.<sup>1</sup>

### Pod mořskou hladinou aneb celostně pojatá improvizace

Aktivita pro předškolní a mladší školní děti inspirovaná skladbou *Akvárium z Karnevalu zvířat* C. Saint-Saënsa a barevnou fantazií podmořského života. Cílem aktivity je rozvoj

<sup>1</sup> Vyobrazení nástrojů Bomoophon, Goldon 11408, Goldon 33872, 33882, 33892 byla převzata z webových stránek tamburina.cz (17.5.2020).

kreativity, koncentrace, schopnosti aktivního poslechu hudby, hudebního citění, vnímání vlastního těla a posílení pozitivních sociálních vazeb třídního kolektivu.<sup>2</sup> K aktivitě potřebujeme barevné šátky a barevné nástroje (boomwhackers, barevné ozvučné kameny, zvonky) dle dispozice školy. Pracují-li děti s barevnými nástroji poprvé, doporučuji zařadit v přiměřeném časovém předstihu úvodní aktivitu.

Explorace jako první zkušenost s barevnými nástroji

V první fázi provedeme s dětmi cvičení, během kterého si budou moci „ořádat“ pomůcky. Ve společném kruhu hrajeme na barevné nástroje pentatonického ladění (c-d-e-g-a) rytmy předehrané učitelem (echo) a rytmy improvizované dětmi. Každé dítě demonstruje na svůj nástroj jednoduché motivy. Ostatní je po něm opakuje tak dlouho, dokud se nepřihlásí někdo jiný. Ve druhé fázi umístíme všechny barevné nástroje do prostředí kruhu. Nyní bude rytmů více, pro každou barvu bude zahrán jiný motiv. Iniciátoři postupně vstávají, chopí se nástroje jedné barvy a začnou hrát, čímž imitují své kamarády, kteří se následně chopí elementů stejné barvy. Důraz je kladen na postupný průběh aktivity. Ve třetí fázi rozdělíme děti do pěti skupin dle barev (c-d-e-g-a) a necháme je společně vypracovat hudební motiv. Následuje prezentace.

Popis hlavní aktivity

Časová náročnost aktivity je závislá na typu a zájmu skupiny. V základní variantě představuje dvě vyučovací hodiny. Na praktickou zkušenost lze navázat např. teorií z dějin hudby (cyklus *Karneval zvířat*, romantismus) či hudební teorie (poznámky v partituře, notový zápis), v biologii tématem podmořského světa.

<sup>2</sup> Pohybová kompozice je volně inspirována knihou SIEBENBORN, C. *Musik an und einfach losstanzen!* Mülheim an der Ruhr: Verlag an der Ruhr, 2012.

Fáze:

- **První pohybová improvizace** – děti stojí volně v prostoru s dostatečnými rozestupy, v každé ruce drží jeden šátek (při nedostatku postačí jeden na žáka). Během poslechu skladby *Akvárium* C. Saint-Saënsa vyjadřují volně své asociace na slyšené pohyby, na konci skladby zůstanou v taneční póze. Dbáme na tichý průběh aktivity, kterou následně i vícekrát zopakujeme.
- **Diskuze a výměna zkušeností** – v kruhu si povídáme o prožitcích a asociacích z poslechu hudby. Můžeme je zapsat na tabuli a flip chart. Pomoci mohou tyto otázky: *Jak se vám hudba líbila? O čem jste přemýšleli? Kde se hudba odehrává? Představovali jste si konkrétní zvířátka, osoby...?*
- **Druhá pohybová improvizace vyjadřující konkrétní asociace** – tentokrát mají žáci při tanci pouze

jeden šátek. Improvizují na skladbu *Akvárium* a snaží se vyjádřit pohybem konkrétní obsah, který předtím společně s učitelem zformulovali. Snaží se šátek udržet neustále v pohybu v celé své délce (dolů visící šátek je nežádoucí). Improvizace se opět vícekrát opakuje. Skupinu lze rozdělit na poloviny, které si navzájem předtančí.

- **Diskuze, tvorba příběhu a pohybové choreografie** – v reflexi děti spolu s učitelem vytvoří hudebně-pohybový příběh. Učitel řídí poslech a pozastavuje hudební ukázkou po jednotlivých částech, společně s dětmi definuje hudební formu. Rozdělí se jednotlivě taneční role odlišného pohybového charakteru. Máme-li dostatek času, mohou děti vymyslet i pevné pohybové motivy ke každé roli. Role se vyznačují i odlišnými šátky. Střídání rolí odpovídá hudební struktuře skladby.

Nápomocné mohou být tyto věty: *Copak se v hudbě děje? Je pořad stejná či jsou tam místa, která se liší? Co by to mohlo znamenat?...*

- **Nácvik hudebních aktivit** – učitel demonstruje doprovody jednotlivých částí na barevné hudební nástroje, následuje společný nácvik. Doprovodný text, který podporuje instrumentální aktivity, lze obměňovat s ohledem na vzniklý příběh. Pokročilejší děti mohou melodické nástroje doplnit rytmickými (nápadly dětí).
- **Kompletní realizace aktivity** – část dětí tančí a část hraje na hudební nástroje, poté se vymění. Mohou si vymyslet i úvodní slovo, svůj příběh pojmenovat či obohatit kulisy a kostýmy. Aktivita může posloužit jako základ mezipředmětových projektů či vystoupení na besídkách.

### Pod mořskou hladinou – příběh hry s barvami (návrh Jitky Kopřivové)

Taneční skupiny:	Skupina A – moře: tanečníci s modrými a fialovými šátky. Skupina B – rybičky: tanečníci s červenými, žlutými a oranžovými šátky. Skupina C – vodní pěna: tanečníci se zelenými šátky.
Hudební skupiny:	Hudebníci jsou rozděleny do tří skupin (A, B, C), z nichž každá hraje na barevné hudební nástroje dle popsaného schématu níže.
Příběh:	<i>Modré moře je plné pestrých rybiček, u jeho břehů se rozprostírá mořská pěna zabarvená zelenými řasami. Rybičky jsou hbité, ohebné a velmi rychlé. Pěna jemně bublá na hladině. Voda proudí plynule všemi směry a omývá rybičky, které odpočívají po náročném dni. V tu se rybičky probudí a začnou hbitě plout pod hladinou všemi směry, ba někdy plují i po dvojicích či skupinkách. Poté se opět zastaví a je slyšet pouze vodu. Rybičky se vzbudí podruhé a posléze se k nim přidá i mořská pěna, na kterou reaguje i voda. Najednou hudba utichá, uklidní se celý podmořský svět, ve kterém nastává hluboké ticho. Rybičky, voda i pěna ulehnu ke korálům a usínají.</i>

Popis pohybu v jednotlivých částech: Tanečníci stojí volně v místnosti tak, aby měli kolem sebe dostatek prostoru. Skupina C (mořská pěna) je na jejím kraji.

A	Skupina A (moře): tančí volně prostorem, šátky napodobují mořské vlny. Skupina B (rybičky): stojí na místě a mírně se pohupují do hudby. Skupina C (pěna): stojí na místě a mírně se pohupují do hudby.
B	Skupina A (moře): tančí volně prostorem, šátky napodobují mořské vlny. Skupina B (rybičky): „plavou“ prostorem, šátky napodobují hravost a rozpustilost. Na konci dílu B se zastaví. Skupina C (pěna): stojí na místě a mírně se pohupují do hudby.
C	Skupina A (moře): tančí volně prostorem, šátky napodobují mořské vlny. Skupina B (rybičky): „plavou“ prostorem, šátky napodobují hravost a rozpustilost. Skupina C (pěna): „bublá“ prostorem, šátky napodobují bubláni pěny. Všechny skupiny: Na konci dílu C se seběhnou do středu místnosti a usínají – schoulí se na zem do klubíčka.

Průběh diskuzí i jejich výsledek se v každé skupině může lišit dle fantazie žáků. Záleží též i na „odvaze“ učitele, do jaké míry je ochoten přizpůsobit obsah hodiny momentálním nápadům dětí. Jedna z variant je popsána níže a může

být převzata jako „konečný“ produkt či ji lze použít jako řešení „v záloze“.

Zápis hudebního doprovodu zachycuje jména tónů. Každé políčko představuje jeden čtyřdobý takt. Notový

a barevný grafický zápis hudební partitury včetně videa naleznete na odkazu: [tamburina.cz/inspirace-barvami](http://tamburina.cz/inspirace-barvami).

### Partitura doprovodu na barevné hudební nástroje ke skladbě Akvárium

**A**

A	A	A	A
mořská voda	mořská voda	mořská voda	mořská voda

A	x	G	x	A	x	E	x
mořská sůl		mořská sůl		mořská sůl		mořská sůl	

*volněji*

**B**

E	E	E	E	E	E	E	E
rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička

*a tempo*

**A**

A	A	A	A
mořská voda	mořská voda	mořská voda	mořská voda

A	x	G	x	A	x	E	x
mořská sůl		mořská sůl		mořská sůl		mořská sůl	

*volněji*

**B**

E	E	E	E	E	E	E	E
rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička	rozpustilá rybička

*a tempo*

**C**

D	A	D	A
mořská voda	mořská voda	mořská voda	mořská voda

E	E	E	E	E	E	E	E	A	D	E	E
mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	vybublává	vybublává	vybublává	vybublává

E	E	E	E	E	E	E	E	A	D	E	E
mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	mořská pěna	vybublává	vybublává	vybublává	vybublává

A/E	A/E	A/E	A/E
ke korálům nás svolává (4x)			

**A**

*jen!*

Miloš Kodejška

# Jubilantka Irena Medňanská

## /Anotace/

Článek hodnotí vědecký, pedagogický a obecně lidský život významné osobnosti profesorky Ireny Medňanské. Přibližuje její všestrannou práci v rámci Slovenska, visegrádských, ale i evropských zemí. V souvislosti s jejím životním jubileem 70 let přibližuje i její obecně lidský odkaz.

## /Klíčová slova/

Irena Medňanská, životní jubileum, vědecká a pedagogická práce, Most ke spolupráci, Visegrádský hudební tým, profesní etika.

## /Autor/

Miloš Kodejška je docentem a vedoucím oddělení na Katedře hudební výchovy PedF UK, dlouholetý zástupce EAS pro ČR, vedoucí Visegrádského hudebního týmu, vedoucí mnoha domácích a zahraničních rozvojových a vědeckých projektů a grantů. Zabývá se problematikou hudební pedagogiky a hudební psychologie u dětí v předškolním a v mladším školním věku.

„Život je krásný, daleká cesta, marné však není žádné volání...“

Stanislav Kostka Neumann

**P**rofesorka Irena Medňanská (28. 7. 1950, Považská Bystrica), hudební pedagožka a muzikoložka, oslavila nedávno své významné životní jubileum. Celoživotně usiluje o rozumnou komparaci hudby s ostatními uměleckými oblastmi, především prostřednictvím hudební pedagogiky, psychologie, estetiky a sociologie. Získala cenné zkušenosti z pedagogické práce na všech úrovních uměleckého vzdělávání. Vyučovala na hudebních katedrách slovenských učitelských fakult v Nitře, v Žilině a v Prešově. Na přelomu 80. a 90. let řídila Státní filharmonii Košice. Ve školním roce 2019/2020 působila na Katedře hudby v rámci Filozofické fakulty Prešovské

univerzity v Prešově. Spolupracuje s mnohými domácími a zahraničními vysokými školami. Vyvíjí expertní činnost v redakčních, akreditačních, vědeckých, ministerských a dalších slovenských i zahraničních radách, komisích a fondech. Je též váženou členkou redakční rady našeho časopisu Hudební výchova. Z velkého množství svých publikací považuje za nejdůležitější dvě monografie: *Kinderchormusik aus dem Schaffen slowakischer Komponisten nach 1945* (1993) a *Systematiku hudební pedagogiky* (2010).

Jako vedoucí Visegrádského hudebního týmu přicházím s upřímnou gratulací za sebe a také za stovky studentů, učitelů, akademických a vědeckých pracovníků, hudebních umělců, státních úředníků, členů redakčních rad odborných hudebně pedagogických časopisů, uměleckých svazů, organizací



Z konference EAS (2005) s prezidentem EAS Franzem Niermannem (A), prezidentkou ISME Lianou Hentschke (Brazílie), Milošem Kodejškou (CZ), českými a slovenskými studentkami

a osobních přátel Ireny Medňanské ze čtyř visegrádských zemí – Česka, Slovenska, Polska a Maďarska.

Uvedu jen krátce její profesní vývoj. V roce 1971 úspěšně absolvovala Státní konzervatoř v Žilině, kde následně dva roky vyučovala. Pokračovala ve studiu na Vysoké hudební škole Franze Liszta ve Weimaru a v letech 1987 až 1992 v externí formě doktorandského studia v oboru Vědy o umění na Univerzitě Martina Luthera v Halle. Inspirovala se zkušenostmi mnoha zahraničních odborníků, například prof. Wolfganga Roschera z Institutu pro integrativní hudební pedagogiku v Salzburgu. Od počátku 90. let minulého století až po rok 2018 působila aktivně v Evropské asociaci pro školní hudební výchovu (EAS), byla její zakládající členkou. Jako bývalý národní koordinátor této organizace pro Českou republiku mohu osobně posoudit, jak velkému respektu se těšily její hudebně pedagogické argumenty ve prospěch hudebního vzdělávání a výchovy.

S profesorkou Irenou Medňanskou odborně spolupracuji 28 let, což mi umožňuje, abych se na její profesní a obecně lidský život podíval s větším nadhledem. Na počátku 90. let minulého století i v reakci na rozdělení Československa v roce 1993 jsme spolu položili základy českých a slovenských vysokoškolských projektů, zvláště mezi Univerzitou Karlovou a Prešovskou univerzitou. Naším iniciativám jsme přisoudili jednotící název Most ke spolupráci. Odbornou a uměleckou kooperaci mezi hudebními katedrami pedagogických fakult v Praze, v Ostravě, v Prešově a některými dalšími školami jsme pravidelně realizovali v jarních a podzimních měsících. V roce 1992 jsme spolupracovali se Slovenským velvyslanectvím v Praze a od roku 1993 s Generálním konzulátem ČR v Košicích. S povděkem hodnotíme podporu, které se nám pravidelně dostávalo od českých generálních konzulů v Košicích Karla Horáka, Stanislavy Bartošové, Vítězslava Pivoňky, a především po řadu let Josefa Byrtuse. S Irenou Medňanskou jsme připravili



Členové Visegrádského hudebního týmu (z leva Marta Uberman – PL, Miroslav Dymon – PL, Noemi Maczelka – HU, Irena Medňanská – SK, Miloš Kodejška – CZ).

mnoho programů. Tvořily je přednášky českých a slovenských odborníků, umělecké a metodické workshopy, koncerty komorních instrumentálních souborů, folklorních tanečních kolektivů, jednotlivců, přehlídky gymnaziálních instrumentálních souborů visegrádských zemí (v Mladé Boleslavi v roce 2000 a v dalších letech), sbormistrovská soutěž pro studenty pedagogických fakult (v Praze v roce 2000), sbormistrovské kurzy mladých sbormistrů z visegrádských zemí (v Prešově v roce 2003), prezentace metodických pomůcek a didaktických materiálů, publikační výstupy aj. Těchto aktivit se účastnili studenti i čeští občané žijící především v Košickém a Prešovském kraji a celá řada starostů slovenských obcí; v České republice především akademická obec Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy a rovněž občané dalších měst. Rok za rokem jsme si vyměňovali poznatky, umožňovali jsme

domácím a zahraničním pedagogům a studentům, aby se mohli odborně a umělecky realizovat. Tyto iniciativy vyvrcholily evropskou konferencí EAS v Praze v květnu 2005, kterou jsme společně několik let připravovali a úspěšně uskutečnili. Její program byl zaměřen na hudební výchovu dětí předškolního a mladšího školního věku. Zúčastnilo se jí přibližně 200 hudebních vědců, akademických pracovníků, učitelů a politiků z celé Evropy. I v současné době je tato konference chápána jako užitečný zlom v činnosti organizace EAS, která prostřednictvím dokumentu nazvaného „Memorandum porozumění“ začala od tohoto data uskutečňovat následné konference v součinnosti se světovou organizací ISME. Vzpomínám si, jak cenný a dnes vysoce aktuální byl tehdy příspěvek Ireny Medňanské o problematice „zeštíhlování“ hudebního vzdělávání a cestách, jak tomuto procesu

zabránit. Proces snižování kvality umělecké výchovy v zemích EU neustále pokračoval a pokračuje. Stal se pro náš kolektiv výzvou, a proto jsme v roce 2007 založili Visegrádský hudební tým, který finančně podpořil Mezinárodní visegrádský fond IFV v Bratislavě. S Irenou Medňanskou a dalšími členy ze zemí V4 jsme zajišťovali semináře o vzdělávání na všech stupních školské soustavy. V roce 2008 jsme k tomuto účelu například formulovali i memorandum pro národní ministerstva a univerzity v zemích V4.

Určitá kvalitativní změna nastala v roce 2009, kdy z podnětu profesora Jaroslava Herdena vznikly visegrádské doktorandské konference pod názvem Teorie a praxe hudební výchovy. Jejich obsah se zaměřuje na propojení hudební teorie a didaktiky s potřebami všeobecného a odborného hudebního vzdělávání. Uskutečňujeme je každým druhým rokem v konferenčních prostorách MŠMT v Praze a vydáváme z nich vědecké sborníky. Když zalistujeme v anglickém sborníku z pražské konference v roce 2005 anebo v dalších devíti visegrádských sbornících, přesvědčíme se o tom, že Irena Medňanská v nich publikuje vždy kvalitní odborné informace i legislativně právní stanoviska, která jsou velmi podstatná pro reformu státního vzdělávání ve visegrádských zemích. V posledních letech se visegrádské konference uskutečňují nejenom s podporou Mezinárodního visegrádského fondu IVF, ale i pod záštitou evropské EAS. Ta umožňuje našemu týmu prezentovat hudebně-výchovnou problematiku v rámci evropských konferencí. Kvalitu tak zvaných „visegrádských bloků“ pečlivě až doposud zajišťovala právě Irena Medňanská. Díky ní můžeme dnes hodnotit mnohačetné odborné, umělecké a hudebně-tvořivé aktivity ve visegrádském a evropském prostoru sebevědomě a s perspektivou jejich dalšího rozvoje. Ireně Medňanské byla v průběhu let udělena různá ocenění i z české strany, například v roce 2000 vyznamenání Ministerstva zahraničních

věcí ČR – Čestná medaile, v roce 2010 ocenění Pedagogické fakulty UK, v roce 2014 Cena Jaroslava Herdena od Společnosti pro hudební výchovu ČR. V roce 2016 obdržela od prezidia Evropské asociace pro školní hudební výchovu (EAS) Poděkování a Čestné členství v této organizaci.

Rozhodně nemám v úmyslu podrobně analyzovat obsáhlou profesní náplň práce profesorky Ireny Medňanské, protože by výrazně překročila možnosti našeho časopisu. Vždyť jen spis k jejímu inauguračnímu řízení v oboru Hudební teorie a pedagogika na Ostravské univerzitě (2011) obsahuje desítky stran konkrétních hudebně uměleckých a pedagogických aktivit! Chci se spíše zamyslet nad jejími osobnostními a profesními hodnotami. Často řeší odborné, manažerské, legislativní a také lidské problémy a úkoly nejenom na svém pracovišti, ale i v nejrůznějších slovenských a mezinárodních radách, komisích nebo organizacích. Pro tuto práci má výborné předpoklady, zvláště potřebné sebevědomí, odpovědnost, houževnatost, zaměřenost k podstatným cílům a další profesní kompetence. Byla a je ve svém úsilí neuvěřitelně statečná. Když je přesvědčena, že má pravdu, nikdy nezametá nedobré věci pod koberec, nepřizpůsobuje se mlčící většině. Otevře problém a hledá řešení.

Uvědomuji si obecné pravdy, které s jejími postoji souvisí: čím náročnější a komplexnější je pro člověka jeho životní cesta, tím má větší odpovědnost za druhé lidi i za své jednání – precizněji je schopen se zabývat vším, co považuje za významné pro obor, pracoviště, univerzitu i společnost. Osobně například obdivuji, s jakým nasazením se Irena Medňanská věnuje svým doktorandům. Ve visegrádském regionu neznám nikoho, kdo dokázal kvalitně připravit do vědecko-pedagogické praxe 22 slovenských, českých a polských doktorandů. Moudré prostředí by mělo takovému člověku nejenom naslouchat, ale rovněž mu

maximálně pomáhat a vytvářet mu optimální podmínky pro jeho činnost.

Na závěr chci profesorce Ireně Medňanské popřát, aby využívala své vědomosti, odborné vize a organizační dovednosti všude tam, kde odpovědní činitelé stojí o užitečné změny a chtějí zásadně pohnout s hudební a kulturní výchovou dětí a mládeže k vyšší kvalitě, inovovat systém vzdělávání budoucích hudebních pedagogů na univerzitních učitelstevských fakultách a s vědeckou náročností systematicky připravovat nové akademické a vědecké pracovníky! Hodně zdraví, optimismu a vnitřní síly do dalších let!

#### Literatura:

- KRÁLOVÁ, E., M. KODEJŠKA (editor) 2014. *Theory and Practice of music education in Schools, Visegrad doctoral forum Prague 2013*. Prague: Charles University Prague – Faculty of Education. 126 s. ISBN 978-80-7290-725-0.
- SLAVÍKOVÁ, P., M. KODEJŠKA (editor), 2020. *Teorie a praxe hudební výchovy VI. Sborník příspěvků z konference studentů doktorandských a magisterských studií a pedagogů hudebního vzdělávání v zemích V4 v roce 2019 v Praze*. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta. 365 s. ISBN: 978-80-7603-163-0.
- MEDŇANSKÁ, I., 2010. *Systematika hudební pedagogiky*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešově. 143 s. ISBN 978-80-555-0149-9.
- MEDŇANSKÁ, I., 1993. *Kinderchormusik aus dem Schaffen slowakischer Komponisten nach 1945*. Kušník: Prešov, 260 s. ISBN 3-89206-697-3.

# Alexander Shonert – houslista a pedagog

## /Anotace/

Článek představuje houslistu a pedagoga Alexandra Shonerta a jeho metodiku houslové hry The Shonert Technique, která se zajímavým způsobem dotýká několika témat z oblasti výuky houslové hry. Text vychází ze Shonertových houslových seminářů a z několika rozhovorů, které jsme spolu v průběhu let 2018–2020 uskutečnili.

## /Klíčová slova/

Alexander Shonert, životní osudy, housle, metodika.

## /Autorka/

PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D. vystudovala houslovou hru pod vedením prof. Jiřího Tomáška. Spolupracuje s komorními ansámblu, sólově vystupuje se sbory (Kühnův dětský sbor, PSPU, VOSK, dříve Iuventus paedagogica atd.) jak u nás, tak v zahraničí. V současné době je vedoucí smyčcového oddělení na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

**H**ouslista a pedagog Alexander Shonert se narodil hudebně vzdělaným rodičům na Sibiři, v Irkutsku v roce 1972. Otec Oleg Cerencov a matka Natalia Shonert pocházeli též z Irkutsku. Když byly Alexandrovi tři roky, rodiče se rozvedli a otec se přestěhoval do Moskvy, kde studoval na konzervatoři klavír a skladbu. Po studiích vyučoval jazzový klavír na Institutu Gněsinových (dnes Ruská akademie hudby Gněsinových) a Institutu kultury v Moskvě. Matka vystudovala klavír na střední hudební škole<sup>1</sup> v Irkutsku, kde posléze působila 25 let jako učitelka klavíru a korepetitorka ve třídě zpěváků a houslistů.

**Jak vzpomínáte na své hudební začátky?**

„Na housle hraju od šesti let. Bohužel moje první učitelka nevyučovala dobře, tak jsem v roce 1989 odešel do Novosibirsku, kde se mne ujal jeden z nejlepších světových pedagogů Zachar Bron.<sup>2</sup> Ten však po pár měsících

**1** V Rusku je střední hudební škola (obdoba naší konzervatoře) nazývána „koledž“ a obvykle je tříletá. Konzervatoř má statut vysoké hudební školy (akademie). Pro přehlednost uvádím v textu názvy střední hudební školy a konzervatoř, nikoli jejich české ekvivalenty.  
**2** Rozhovory vedla autorka s A. Shonertem osobně nebo elektronicky v letech 2018–2020.  
**3** Bron Zachar, ruský houslista a pedagog židovského původu, se narodil 17. prosince 1947 ve městě Oral v Kazachstánu. Svá houslová studia započal v proslulé Stoljarského hudební škole v Oděse. Na Státním a pedagogickém institutu Gněsinových v Moskvě byl žákem Borise Goldsteina, Moskevskou státní konzervatoř vystudoval ve třídě Igora Oistracha. Je laureátem

odešel do Německa a já jsem se začal učit u profesora Alexeje Gvozděva,<sup>4</sup> který začal napravovat moji špatnou techniku. Dá se říci, že jsem se učil hrát až v sedmnácti letech, což bylo špatné pro mě jako pro houslistu, ale dobré pro mě jako pedagoga. Pamatuju si, s jakými problémy jsem se potýkal a jakým způsobem jsem je napravoval a odstraňoval.“

V roce 1994, ve třetím ročníku vysoké školy, Shonert současně studoval a vyučoval hru na housle jako Gvozděvův asistent. Na absolventském koncertě v roce 1996 zazněla v Shonertově interpretaci Partita d moll pro sólové housle J. S. Bacha a Sonáta A dur pro housle a klavír C. Francka.

řady soutěží, prestižní Soutěž královny Alžběty v Bruselu či Soutěž Henryka Wieniawského v Poznani nevyjímaje. Po odchodu z Moskvy se usadil v Novosibirsku, kde na konzervatoři vychoval elitní houslisty dnešní doby, které reprezentují jména Maxim Vengerov, Vadim Repin, Vadim Gluzman či Natalia Prischepenko. Později začal učit v Německu, Velké Británii, Japonsku a Švýcarsku. Z této periody vyšli housloví virtuosové jako Chloe Hanslip, Daniel Hope, Daishin Kashimoto, David Garrett a další. Dnes vyučuje na Escuela Superior de Música Reina Sofía v Madridu a na své vlastní Akademii v Interlakenu ve Švýcarsku, kterou založil v roce 2013.

**4** Gvozděv Alexej Vladimirovič, houslista a pedagog, se narodil 14. listopadu 1943 ve městě Kostroma. Studium na konzervatoři v Moskvě ve třídě M. B. Pitkuse absolvoval v roce 1970, v roce 1983 tam ukončil postgraduální studium. Mezi lety 1970–1977 hrál v Novosibirském symfonickém orchestru a zároveň vyučoval na tamní Speciální hudební škole. V letech 1977–2018 vyučoval hru na housle na Novosibirské státní konzervatoři umění M. I. Glinky.



S Mistrem Josefem Sukem v Sále B. Martinů v Praze v roce 2010. (archiv A. Shonerta)

V rámci postgraduálního studia byl v letech 1997–1998 jmenován (jako historicky nejmladší) vedoucím smyčcového oddělení na střední hudební škole (konzervatoři) v Novosibirsku. Zároveň vykonával funkci kurátora pro hudební školy ve městě, pořádal mistrovské kurzy a byl zván jako předseda porot v rámci soutěží hudebních škol v Novosibirsku. Poslední rok doktorského programu v roce 1999 studoval pod vedením A. Gvozděva a M. Turiče.<sup>5, 6</sup>

Když Shonertovi zemřel v roce 1997 v Moskvě otec a zesnula i babička, učinil se svou matkou Natalií radikální rozhodnutí opustit Rusko. Prodati veškerý majetek a v roce 1999 se přestěhovali do Prahy, která kdysi při návštěvě Natalii okouzila. Shonertovi bylo sedmadvacet let, živil se soukromou výukou houslové hry, matka výukou klavírní hry, a oba příležitostně koncertovali. Úspěchy na sebe nenechaly čekat. V roce 2001 získal Evropskou

**5** Turič Michail Isaakovič (1945–2018), houslista a dirigent, profesor houslové hry na Novosibirské státní konzervatoři umění M. I. Glinky. V letech 1978–1992 působil v pozici koncertního mistra Novosibirské státní filharmonie. Založil a dirigoval v letech 1989–2000 Filharmonický komorní orchestr Novosibirsk.  
**6** Titul však Shonertovi z důvodu neodevzdané doktorské práce nemohl být udělen.

cenu Gustava Mahlera,<sup>7</sup> o dva roky později přibyla také Zlatá Chanukia ze Světového židovského kongresu ruský mluvících Židů v Berlíně.

Domácímu publiku Shonerta přiblížila Česká televize, která v roce 2008 natočila dokumentární film Životní pouť houslového génia.<sup>8</sup> Shonert je též autorem hudby k dokumentárnímu filmu o životě malíře Alexandra Oniščenka a ke spolupráci na jedné části z muzikálu Golem si ho přizval Karel Svoboda. Jako uznání za přínos české kultuře mu bylo v roce 2009 uděleno české občanství.

Josef Suk v pořadu České televize z roku 2010 „Z metropole“ o Alexandru Shonertovi a jeho interpretaci skladeb Antonína Dvořáka říká: „Je to geniální kumštýř, Bohem nadaný. Byl

**7** Evropská cena Gustava Mahlera je české ocenění Ceny Evropské unie udělované jednotlivcům i skupinám za přínos v oblasti umění. Cena byla udělována v letech 2000–2012.

**8** Česká televize, pořad Babylon, 9. 9. 2008. Online <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1131721572-babylon/408236100152017> nebo <https://youtu.be/3r3mXWqlaZc>

**9** Česká televize, pořad Z metropole, 19. 6. 2010. Online <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10116288835-z-metropole/210411058230025/obsah/147358-houslista-ktery-do-ceska-prišel-ze-sibire>

jsem dojatý, protože můj slavný pradědeček si zasloužil, aby byl takto interpretován.“

Z českých umělců se Shonert na koncertním pódiu dosud setkal například s Jiřím Stivínem, Radovanem Lukavským, Martou Kubišovou, Petrem Mukem, Ildou Kelarovou či kytaristou Štěpánem Rakem, který jej dokonce inspiroval k napsání vlastní skladby „Vitr“.

Alexander Shonert koncertuje po celé Evropě i ve Spojených státech. V roce 2014 vystoupil s recitálem v jedné z nejprestižnějších koncertních síní v USA – v National Gallery of Art ve Washingtonu. Za své hudební vzory považuje Davida Oistracha a Yehudi Menuhina.

Svou brilantní techniku využívá nejen v klasických kompozicích, ale i ve svých improvizacích, jazzu či folku. Profesor Ivan Štraus z pražské HAMU dodává: „Má vynikající techniku, hraje čistě, krásně a má ještě něco zvláštního navíc – improvizaci. V tom je naprosto fenomenální, tam jeho technika skutečně překonává gravitační zákony!“<sup>10</sup>

**Jak byste Vy sám popsal svůj styl?**

„Pohybují se v různých stylech, od klasiky po jazz nebo folk. Nemám problém se žádným z hudebních žánrů. Ale kdybych měl svůj hudební styl přece jen charakterizovat, řekl bych, že mým stylem je pohyb. To, čím se vyjadřuji nejlépe, je improvizace – můj dialog se skutečností a sny. Ke skladatelům, kteří pro mě komponovali, patřil třeba Vjačeslav Grochovskij.“<sup>11</sup>

Shonertovou doménou jsou vlastní improvizace na židovská témata,

**10** SCHNEIDER, J., REDAKCE EURO.CZ. JAK VIDÍM BARVY, TAK SLYŠÍM TÓNY, PODTITUL SE STACCATEM A VÁŠNIVOSTÍ HODNÝMI PAGANINIHO. EURO.CZ, 31. 10. 2006. ONLINE [HTTPS://WWW.EURO.CZ/ARCHIV/JAK-VIDIM-BARVY-TAK-SLYSIM-TONY-790673](https://www.euro.cz/archiv/jak-vidim-barvy-tak-slysim-tony-790673)

**11** Grochovskij Vjačeslav (1945–2008) byl ruský skladatel, dirigent, klavírista a pedagog. Narodil se v Moskvě, kde studoval klavír pod vedením Teodora Gutmana, v kompozici byl žákem Arama Chačaturjana. Ve druhé polovině 90. let 20. století se trvale usadil s rodinou v Praze.





Alexander Shonert hraje na housle od houslaře Petra Zdražila z roku 2011 – model Guarneri del Gesù (1736). (archiv A. Shonerta)

ve kterých prýští spontánně jeho temperament a snoubí se s hlubokou vnitřní emocionalitou. Svým sugestivním zjevem a vysokou postavou s tmavými vlasy evokuje paralelu s Paganinim.

V rámci své pedagogické praxe Shonert vypracoval metodiku výuky, která vychází z tradic ruské houslové školy a kterou nazývá **The Shonert Technique**. Čtenáři se s ní mohou seznámit ve zmíněné e-knize *Advanced Violin Techniques*. Jejimi tématy jsou například: Jak se naučit řadové staccato, Jak se naučit hrát správně na housle, Jak kontrolovat své emoce, Jak se naučit krásné vibrato, Filosofie hraní na housle a Jak se zbavit trémy.

**Jste autorem metodiky The Shonert Technique. Čím je podle Vás výjimečná? „Moje metodika je výjimečná tím, že kromě hry na housle učím studenty i správně myslet a vštěpuji jim návyky, které mohou mít praktický význam pro život. Hlavně se jedná o práci s energií. Dokázal jsem spojit energii tai-chi s hrou na housle a využít ji k efektivnímu zvládnutí složitých technik, jako je např. řadové staccato. Tím lze dosáhnout krásného a plného zvuku bez uplatnění síly, což je velmi důležité. U bojového umění se jedná o věc zcela přirozenou, nicméně hudba tento princip využívá jen intuitivně, ačkoli zákony fyziologie a energie platí pro všechny stejně. Princip působení energie tai-chi je stejný pro meč i smyčec,**

*rozdíl je jen v účelu: v prvním případě se jedná o boj, v druhém o vyluzování houslových tónů.“*

Je zřejmé, že Shonertovy myšlenky disponují potenciálem pomoci houslistům (i pedagogům) na jejich cestě k houslovému umění. Pozitivem jeho přístupu je respekt k individualitě žáka a pokus o svobodnější hru cestou náprav či zdokonalení základních principů houslové techniky tak, aby se jednotlivé prvky spojily v co nej-svobodněji vypracovaný systém, a to na jakékoli úrovni hraní. Navazující článek v dalším čísle časopisu *Hudební výchova* představí specifický druh řadového staccata, které Shonert ovládá a které nebylo dosud v české metodické literatuře popsáno.

Lenka Příbylová

# 1. ročník kompoziční soutěže v oblasti Melodram do školy v roce 2020

## /Anotace/

Melodram představuje hudebně dramatický útvar, kde hudba a recitace spoluvytvářejí jeden obsah. Tento útvar dosud není všeobecně rozšířenou formou užívanou v hudebně výchovném procesu, ačkoliv se jedná o výjimečný prostředek sloužící k rozvoji hudebnosti žáků. V případě projektu „Melodram do školy“ se jedná o stále rozšiřovanou sumu interpretačně i posluchačsky dobře uchopitelných, nepříliš obtížných melodramů, které jsou vhodné pro zařazení do hudební výchovy na základních, středních a základních uměleckých školách. Záměrem kompoziční soutěže, organizované v roce 2020 katedrou hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, je rozšířit okruh melodramů takto vhodných pro hudební výchovu.

## /Klíčová slova/

melodram, melodram do školy, kompoziční soutěž melodramu 2020.

## /Autorka/

doc. PhDr. Lenka Příbylová, Ph.D. vyučuje na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem a věnuje se mimo jiné též problematice melodramu.

**K**atedra hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem (dále PF UJEP) uspořádala v roce 2020 *1. ročník kompoziční soutěže na téma Melodram do školy*. Tato soutěž představuje logické pokračování soutěžní přehlídky v *interpretaci melodramu* pro žáky základních, středních a základních uměleckých škol s názvem *Melodram do školy*. První ročník této interpretační soutěže byl uspořádán v roce 2019. Vzhledem k velkému ohlasu přehlídky mezi žáky i pedagogy byl na jaro 2020 připraven 2. ročník interpretační soutěže, z důvodu postupující koronavirové pandemie byla však tato přehlídka odvolána. Primárním záměrem pro uspořádání nejprve interpretační přehlídky se stala myšlenka potřeby upozornit na melodram a možnosti jeho využití v rámci hudební výchovy.

Melodram představuje hudebně dramatický útvar, kde hudba a recitace spoluvytvářejí jeden obsah, tento útvar však dosud není všeobecně rozšířenou formou užívanou v hudebně výchovném procesu, ačkoliv se jedná o výjimečný prostředek sloužící k rozvoji hudebnosti žáků. Kompoziční princip melodramu je znám již z období antického Řecka, jeho rozmach v evropské a zejména české hudbě nastává v 18. století a ve stoletích následujících. Rovněž v dnešní době se kompozice a následně interpretace melodramu těší značné oblibě. Typickým

znakem těchto novodobých melodramů je však ve většině případů interpretační obtížnost partu recitátora i klavírního doprovodu (případně jiného spolupracujícího nástroje či skupiny nástrojů). V tomto případě dosáhnou na samotnou interpretaci těchto skladeb až věkově starší studenti (či již zkušenější interpreti zejména z řad profesionálních herců), ve spolupráci nejčastěji s pedagogy klavírní hry nebo přímo sólovými hráči. Pořadatelé ústecké přehlídky se takto snaží upozornit na nutnost kompozice postupně rozšiřovaného okruhu interpretačně nepříliš obtížných, ale textově i hudebně zajímavých, obsahově snadno uchopitelných „melodramů do školy“, melodramů vhodných pro zařazení do hudebně výchovného procesu zejména v nižších ročnících škol.

Ve snaze přispět k rozšíření nabídky takto komponovaných melodramů byl vypsán pro rok 2020 *1. ročník kompoziční soutěže v oblasti Melodram do školy*, s uzávěrkou soutěže dne 3. února 2020. Naštěstí veškerá jednání probíhala internetovou formou, před vyhlášením pandemie ještě stihla autorka tohoto příspěvku se studenty, frekventanty výběrového kurzu *Melodram a jeho interpretace* na katedře hudební výchovy, některé nové melodramy dílčím způsobem nastudovat.

*Zadání soutěže představovala následující kritéria:* Soutěž je určena pro skladatele bez omezení věku, každý skladatel může obdržet 1. ročník

soutěže jednou až třemi skladbami. Přihlášená skladba musí splňovat tyto požadavky:

- skladba je určena pro jednoho recitátora/recitátorku a klavírní spolupráci. Použití různých elektroakustických efektů není možné.
- délka skladby 2–4 minuty, případně 4–6 minut
- výběr textu je možný z oblasti poezie, prózy či dramatické literatury národní i světové tvorby, obsahově musí být text vhodný pro první či druhý stupeň základních škol.

Pro jednodušší výběr byla na webových stránkách katedry hudební výchovy PF UJEP připojena ukázka vhodných básnických předloh. Skutečnost, že si několik skladatelů vybere stejnou předlohu není na závadu. (Inspiraci ve výběru textové složky melodramu je možné hledat též v učebnicích literatury pro jednotlivé ročníky základní školy.) Předpokladem je použití českého jazyka, pokud je k dispozici též německá jazyková verze textu, lze tuto verzi rovněž zařadit spolu s češtinou do notového zápisu.

- podmínkou je kompozice technicky nepřiliš obtížného klavírního partu s možností interpretační spolupráce též žáků základních uměleckých škol.

Soutěž obleslalo pět skladatelů, kteří nabídli celkem deset melodramů. Skladby hodnotila tříčlenná porota tvořená pedagogy katedry hudební výchovy PF UJEP. Předsedou se stal prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph.D., jejími členy dále PhDr. Luboš Hána, Ph.D. a Mgr.A. Václav Krahulík, Ph.D. Autoři melodramů se podle vyhlášení poroty umístili následovně:

1. cena – Jaroslav Krček
2. cena – Milada Karez
3. cena – Jan Grossmann a Petro Sláma

Čestné uznání – Alexander Döme

Jaroslav Krček je hudební veřejnosti znám především jako umělecký vedoucí souboru Musica Bohemica, tento soubor založil již v roce 1975.

Vedle zpracování zejména folklorních předloh se s oblibou obrací k historickým pramenům lidové tvořivosti. Věnuje se též odvětví vážné hudby, kde nalezneme mimo jiné bohatý odkaz hudby symfonické, komorní a vokální. Pro naši soutěž napsal dva melodramy na texty Františka Hrubína, a to pohádkové melodramy *Otesánek* a *O chytrém Budulínkovi*. Tyto skladby optimálně vystihují zadání soutěže. Hrubínovy verše spojil s nekomplikovanou hudbou často figurativního charakteru, dětskému recitátorovi napovídá též práci s rytmem. Do skladeb místy také interpretovi předepisuje jistý melodický nápěv (s doporučením „zpívat, nebo rytmicky parlandovat“), použití vokální linky lze nyní nazvat jakýmsi „módním inovačním trendem“ v interpretaci melodramů. Zkrátka, vznikly dva půvabné melodramy, které nesporně přinesou dětským interpretům mnoho radosti.

Milada Karez se věnuje zejména pedagogickému působení a dále koncertní hře na kytaru. Ze svého díla nabídla do soutěže tři melodramy, a to *Strom* na text indického básníka a filozofa 20. století Jiddú Krishnamurtiho, *Kaleidoskop* (části Umění, Párek v rohlíku, Hvězdy a Ticho) podle Marwana Alsolaimara a melodramaticky zpracované *Dva dopisy Boženy Němcové Janu E. Purkyněmu a Josefu Němcovi*. Všechny tři melodramy budou vhodné již pro vyspělejší žáky, kteří patřičně podtrhnou také filozofickou hloubku a podstatu textu, nekomplikovaný klavírní doprovod je často řešený ostinátými figuracemi.

Ostravský skladatel, hudební teoretik Jan Grossmann si za předlohu svých dvou soutěžních melodramů zvolil realisticky vtipné básně Jiřího Žáčka Škaredý holky a *Byl jeden dědeček z Dublinu*. Klavírní part vybavil často disonantně znějícími akordickými řetězci a melodickými linkami v kontextu s atmosférou veršů. O třetí cenu se J. Grossmann rozdělil s Petro Slámou, studentem gymnázia v Litvínově, dramatický melodram *Krutá panna Krahulena* na text Pavla

Šruta napsal P. Sláma již ve věku 14 let. Sám se též úspěšně věnuje interpretaci melodramu.

Čestné uznání v ústecké kompoziční soutěži obdržel Alexander Döme, který je v současné době doktorandem v oboru Kompozice a teorie kompozice na Hudební fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Inspiroval se slavnou baladou Štědrý den od Karla Jaromíra Erbena a druhou část básně rozdělil ještě na dva kratší oddíly. Tak vznikly melodramy Štědrý den – Vlažný větřík a *Nastala zima*. Tuto předlohu zpracoval ve svém slavném melodramu Zdeněk Fibich, interpretační náročnost partů recitátora i klavíristy ve Fibichově případě značně zužuje počet potenciálních interpretů. A. Döme zvolil pro klavírní part jednodušší akordickou sazbu s postupující melodickou linkou, čímž nesporně vytvořil prostor též pro méně zkušené dětské interprety.

Díky 1. ročníku kompoziční soutěže v oblasti „melodramu do školy“ v Ústí nad Labem nesporně vznikla řada zajímavých melodramů. Úkolem pořadatelů soutěže je nyní také najít cesty těchto skladeb k hudebním pedagogům, dětským interpretům a následně i posluchačům.

Kateřina Andršová

# Zpěv jako prostředek k dokonalejšímu osvojení cizích jazyků

## /Anotace/

Recenze představuje publikaci Petry Besedové a kol. *Zpíváme si v cizích jazycích*, která je určena především pedagogům vyučujícím angličtinu, němčinu, francouzštinu, ruštinu a češtinu pro cizince. Na příkladu čtyřiceti snadno osvojitelných písní poukazuje rozmanité způsoby jejich využití při nauce výslovnosti, gramatických kategorií nebo slovní zásoby. Součástí didaktického materiálu je CD nahrávka všech písní v interpretaci rodilých mluvčích.

## /Klíčová slova/

metodické příručky, zpěvníky, pracovní listy, jazyková výuka, písně.

## /Autorka/

Mgr. Kateřina Andršová, Ph.D. absolvovala doktorandské studium v oboru Hudební teorie a pedagogika na Hudební katedře PdF Univerzity Hradec Králové, kde současně působí jako odborná asistentka.

Germanistka a pedagožka Petra Besedová<sup>1</sup> se dlouhodobě zabývá zkoumáním možností využití hudby při jazykové výuce. V návaznosti na svou monografii *Hudba ve výuce cizích jazyků*<sup>2</sup> vytvořila *interdisciplinární vědecko-výzkumný tým z řad lingvistů, hudebních pedagogů, psychologů a neurologů zaměřený na zkoumání vlivu hudby na výuku cizích jazyků*. Výzkum byl realizován za finanční podpory Evropských strukturálních a investičních fondů, konkrétně operačního programu Výzkum, vývoj a vzdělávání. Jeho praktickým výstupem je doplňkový učební text *Zpíváme si v cizích jazycích*,<sup>3</sup> jehož základem tvoří čtyřicet notových záznamů písní obohacených o metodické a pracovní listy s návrhy na jejich využití při výuce anglického jazyka, němčiny, ruštiny, francouzštiny a češtiny (pro cizince). Nezanedbatelnou pomůckou je přiložené CD s nahrávkami všech čtyřiceti písní v podání rodilých mluvčích.

<sup>1</sup> PhDr. Petra Besedová, Ph.D. od roku 2016 vede Centrum pedagogického výzkumu na Pedagogické fakultě Univerzity Hradec Králové. Předmětem její badatelské práce je vliv hudby na výuku cizích jazyků.

<sup>2</sup> BESEDOVÁ, Petra. *Hudba ve výuce cizích jazyků*. Vydání 1. Praha: Grada, 2017. 163 stran. Pedagogika. ISBN 978-80-271-0513-7.

<sup>3</sup> BESEDOVÁ, Petra a kol. *Zpíváme si v cizích jazycích*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2020. 241 stran. ISBN 978-80-7435-771-8.

Cílovou skupinou tohoto didaktického materiálu jsou učitelé základních, středních škol a gymnázií (jazyková úroveň A1, A2, B1). Autory didaktických materiálů jsou odborníci na danou jazykovou oblast: metodické a pracovní listy pro angličtinu vypracovala Věra Tauchmanová, pro němčinu Petra Besedová, Jana Ondráková a Vendula Voříšková, pro ruštinu Miroslav Půža, pro francouzštinu Michaela Mádlová a z češtiny pro cizince Žaneta Göbelová. Notové přílohy vytvořil Filip Tesař. Písně s rodilými mluvčími nastudovala Ludmila Kroupová<sup>4</sup> a s Adélou Šarmanovou se podělila také o klavírní doprovody. Nahrávka písní vznikla ve spolupráci se ZUŠ Habrmanova v Hradci Králové. Vzhledem k tomu, že projekt, v jehož rámci publikace vznikla, nebyl dosud ukončen, byla publikace vydána v nižším nákladu a přednostně byla distribuována do vzdělávacích institucí, které se výzkumu zúčastnily. Ziskat ji lze na vyžádání přímo u autorů.

Zapojování hudebních aktivit do jazykové výuky samo o sobě není nové. Svědčí o tom jazykové učebnice,

<sup>4</sup> PhDr. Kroupová Ludmila, Ph.D. od roku 2017 vyučuje zpěv na Katedře hudební výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Hradec Králové. Současně působí jako hlasová pedagožka na ZUŠ Habrmanova v Hradci Králové. Jako mezzosopranistka spolupracovala s korepitory a orchestrálními tělesy po celé ČR a v zahraničí (Itálie, Belgie, Holandsko).

kteří většinou obsahují texty písní s nahrávkami. Jednou z nich, která se nejvíce blíží záměru recenzované publikace, je učebnice *Oxford Basics for Children English Through Music*<sup>5</sup> s nahrávkou hlasových cvičení a písní zaměřených na osvojení správné fonetiky anglického jazyka. V českém prostředí učebnice tohoto typu chybí. V časopise *Hudební výchova* sice byly v minulosti uveřejněny některé příspěvky zaměřené na propojení jazykové výuky a hudební výchovy.<sup>6</sup> Nicméně všechny tyto příspěvky směřovaly k využití cizích jazyků v hodinách hudební výchovy a jsou koncipovány primárně pro potřeby hudebních pedagogů; nezohledňují primárně problematiku výuky cizích jazyků a kladou nároky na hudebněpedagogické vzdělání uživatelů. V tomto ohledu nabízí recenzovaná publikace pohled opačným směrem. Primární je jazyková výuka a hudba tvoří podpůrnou složku při dosažení jejích cílů.

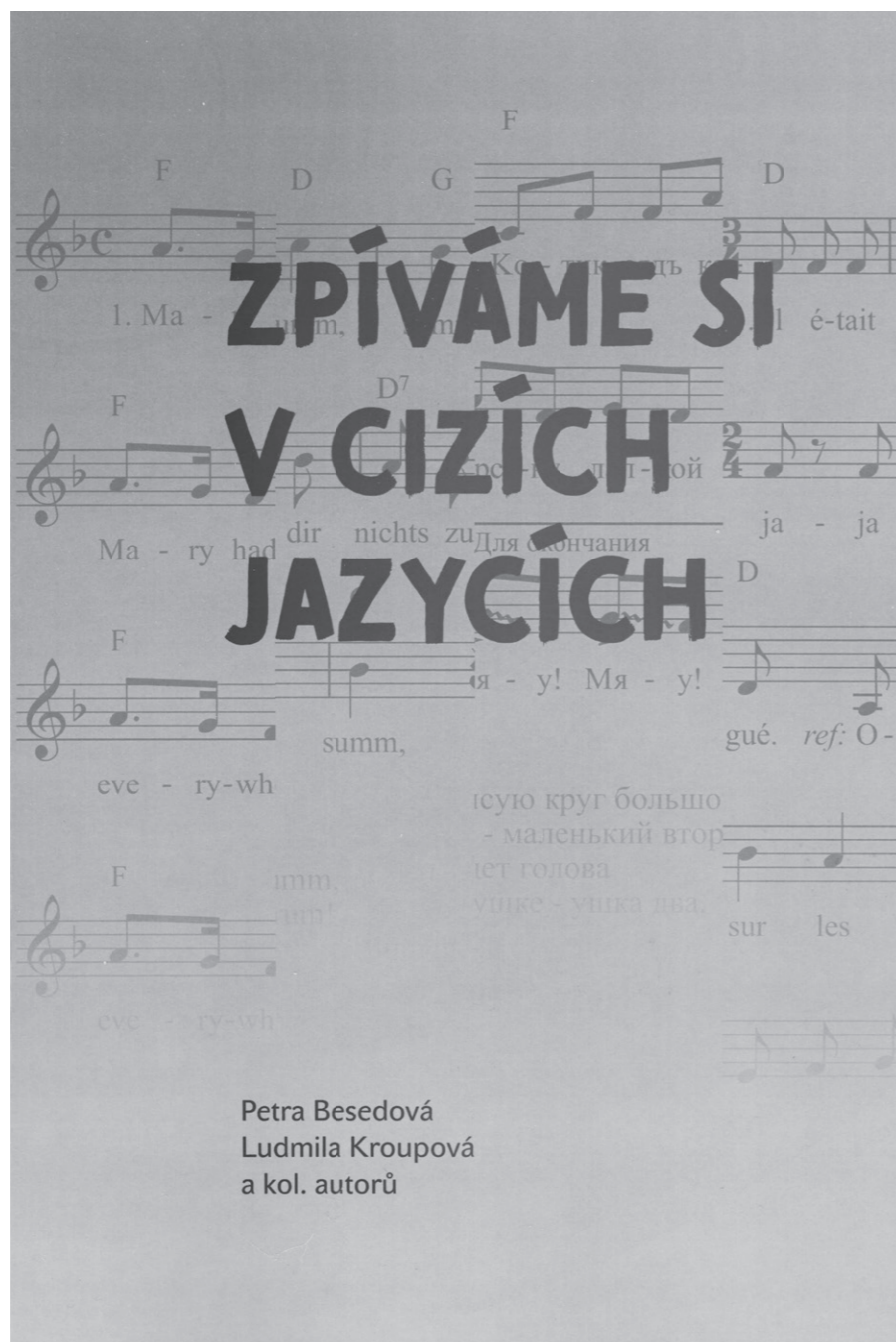
Kniha je rozčleněna na pět částí podle jazykových areálů; přičemž z každého jazykového areálu bylo vybráno osm písní tak, aby byly obsahově zaměřeny na různé jazykové jevy – například nácvik správné výslovnosti, hláskování, různých gramatických kategorií nebo slovní zásoby – například číslovek nebo druhů zvířat. Úvodní strana každé části je opatřena vložkami zemí náležejících k příslušnému jazykovému areálu. Následuje notový zápis písně v tónovém rozsahu odpovídajícím možnostem dětského hlasu, opatřený kytarovými akordickými

5 PATERSON, Alice, ILLIS, Jane. *Oxford basics for children : English Through Music*. Oxford : Oxford University Press, 2008. 96 s. ISBN 978-0-19-442270-3.

6 KOPŘIVOVÁ, Jitka. Hudební výlety po Evropě – I. část „Anglie“. *Hudební výchova*. 2015, roč. 23, s. 11-13. ISSN: 1210-3683.

KRÁLOVÁ, Eva. Hudobné činnosti vo výučbe anglického jazyka u žiakov základnej školy. *Hudební výchova*, 2014., roč. 22., č. 1, s. 7-9. ISSN 1210-3683.

LUHANOVÁ, Svatava, NOVÁKOVÁ, Sylva. K problematice zpěvu ve francouzském jazykovém originále. *Hudební výchova*, 2013, roč. 21, č. 1, s. 10-11. ISSN: 1210-3683.



Petra Besedová  
Ludmila Kroupová  
a kol. autorů

značkami. Ke každé písni je připojen jeden nebo více metodických listů, případně pracovní listy. Při samotné výuce mohou pedagogové své žáky doprovázet sami nebo mohou využít elementární doprovod na přiložené nahrávce.

Základním kritériem hudebního výběru byla snadná osvojitelnost melodií; voleny byly především písně dětské a lidové. Uvedme například anglickou *The Alphabet Song* vycházející z melodie francouzské lidové písně *Ah*

*vous dirai je maman / Twinkle twinkle little star*, která kdysi inspirovala W. A. Mozarta ke kompozici populárních dvanácti variací. Některé písničky mají oporu v českém prostředí. Například písnička *Häschen in der Grube*, jejíž česká varianta *Zajíček v své jamce sedí sám* je jejím téměř doslovným předkladem, nebo francouzské písně *Frère Jacques a Sur le pont d'Avignon*, jejichž české varianty *Bratře Kubo a Avignonský most* jsou obecně známé a jsou zařazeny

v současných učebnicích hudební výchovy.<sup>7</sup> Nejnáročnější na interpretaci jsou písně z ruského jazykového prostředí. Mezi ně patří píseň *Спи младенец*, v publikaci uvedená jako ruská lidová píseň. Ve skutečnosti se jedná o zlidovělou variantu ruského romansu, který na počátku minulého století zkomponoval Sergej Ivanovic Dočevskij na text Michaila Jurjeviče Lermontova Kozácká ukolébavka (*Казачья Колыбельная: Спи младенец мой прекрасный*). Vzhledem k možnostem uchopení uměleckého textu je proto vhodná spíše na třetím stupni škol. Naopak skutečně lidová píseň *Как у нас-то козел* je veselá, snadno interpretovatelná, vhodná pro žáky na jazykové úrovni A1. Metodické listy navrhuji procvičování abekvy formou doplňování chybějících částí textu a vyhledávání ruských výrazů pro rodiny hospodářských zvířat. Výborně zvolená je rovněž písnička *Кто у нас хорошуй?* s aktivitami zaměřenými na osvojování tvarů přídavných jmen.

Závěrečný oddíl publikace je cílen na podporu výuky češtiny pro cizince. Výslovnost některých českých hlásek jim může působit nemalé potíže. K procvičování českého „ř“ byla zařazena píseň *Řežu, řežu dříví*. Pro aktivizaci mluvidel a pro správný nácvik krátkých a dlouhých českých samohlásek písní *Holka modrooká*. Publikaci uzavírají adaptace čtyř písní z populární autorské dílny Jaroslav Uhlíř – Zdeněk Svěrák (*Narozeninová, Přijíždí k nám Večerníček, Prosinec a Barbora píše z tábora*). Osobně se mi velmi líbí právě zařazení písní otevírající možnost seznámení s českými realitami doprovázejícími různé sociální aktivity. To se projevuje zejména v písních *Barbora píše z tábora*

7 JAGLOVÁ, Jindřiška. Bratře Kubo. *Hudební výchova 4: učebnice pro 4. ročník základní školy*. 4. vyd. Brno: Nová škola, 2016, s. 34. Duhová řada. ISBN 978-80-7289-797-1

LIŠKOVÁ, Marie. Avignonský most. *Hudební výchova pro 5. ročník základní školy*. Praha: SPN, 1998, s. 12. ISBN 80-7235-050-1.

a v písni *Narozeninová*, v níž se žáci atraktivní formou seznamují s našimi zvyky při oslavách (nejen narozenin), mají možnost si vyrobit narozeninové přání s českým textem.

Určitou nevýhodou materiálu představuje skutečnost, že při pořizování nahrávek musely být oproti notovému zápisu některé písně transponovány s ohledem na pěvecké dispozice interpretů – to se projevilo zejména v německých písních, které nazpíval chlapec čerstvě po mutaci. Primární zaměření na výběr interpretů – rodilých mluvčích rovněž ovlivnilo hudební kvalitu nahrávky. Zde je na místě konstatovat, že přes zmíněné výhrady Ludmila Kroupová odvedla úctyhodný pedagogický výkon při nácviku písní se žáky s minimálními pěveckými zkušenostmi. Při dalším vydání publikace by jen stálo za zvážení, zda nezměnit pořadí písní tak, aby úvodní píseň *It's raining it's pouring* s nejistou intonací v první sloce neotvírala celé CD.

Závěrem lze konstatovat, že publikace *Zpíváme si v cizích jazycích* je v českém prostředí průkopnická. Ukazuje praktický způsob využití hudebních aktivit při vytváření jazykových dovedností, rozšiřuje možnosti učitelů aktivizovat a motivovat žáky, a v neposlední řadě také zpestřit výuku a vnést do ní relaxační prvky. Předností doplňkového učebního materiálu je praktičnost, rozmanitost aktivit, přehledné členění a snadná uchopitelnost i pro učitele, kteří nemají hudební aprobaci. Způsob využití písní může být pro pedagogy vodítkem k jejich vlastní tvořivosti při výběru a využití dalších písní.

## Literatura:

BESEDOVÁ, Petra a kol. *Zpíváme si v cizích jazycích*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2020. 241 stran. ISBN 978-80-7435-771-8.

BESEDOVÁ, Petra. *Hudba ve výuce cizích jazyků*. Vydání 1. Praha: Grada, 2017. 163 stran. *Pedagogika*. ISBN 978-80-271-0513-7.

JAGLOVÁ, Jindřiška. Bratře Kubo. *Hudební výchova 4: učebnice pro 4. ročník základní školy*. 4. vyd. Brno: Nová škola, 2016, s. 34. Duhová řada. ISBN 978-80-7289-797-1.

KOPŘIVOVÁ, Jana. Hudební výlety po Evropě – I. část „Anglie“. *Hudební výchova*. 2015, roč. 23, s. 11-13. ISSN: 1210-3683.

KRÁLOVÁ, Eva. Hudobné činnosti vo výučbe anglického jazyka u žiakov základnej školy. *Hudební výchova*, 2014., roč. 22., č. 1, s. 7-9. ISSN 1210-3683.

LIŠKOVÁ, Marie. Avignonský most. *Hudební výchova pro 5. ročník základní školy*. Praha: SPN, 1998, s. 12. ISBN 80-7235-050-1.

LUHANOVÁ, Svatava, NOVÁKOVÁ, Sylva. K problematice zpěvu ve francouzském jazykovém originále. *Hudební výchova*, 2013, roč. 21, č. 1, s. 10-11. ISSN: 1210-3683.

PATERSON, Alice, ILLIS, Jane. *Oxford basics for children : English Through Music*. Oxford : Oxford University Press, 2008. 96 s. ISBN 978-0-19-442270-3.

# Nová publikace o témbrovém sluchu

## /Anotace/

Tato recenze představuje novou knihu Mileny Kmentové: *Témbrový sluch předškolních a mladších školních dětí* ve světle pedagogického výzkumu, titul vydala Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v roce 2019.

Autorka předkládá výsledky průkopnické badatelské práce, ve které dospěla k vyčlenění témbrového sluchu z oblasti sluchu pro řeč a zakotvuje rozlišování témbru do struktur hudebně sluchových schopností. Publikace se zabývá též sluchovou pozorností, přináší kauzistiku o vývoji hudebních a řečových schopností, předkládá návrh vlastních testů a aplikaci výsledků výzkumu v pedagogické praxi – včetně návrhů činností vedoucích k rozvoji témbrového sluchu.

## /Klíčová slova/

témbrový sluch, testování hudebních schopností, sluchová pozornost

## /Autorka/

Mgr. Ing. Veronika Růžičková, Ph.D. působí na katedře hudební výchovy a kultury Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni.

Nakladatelství Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy vydalo v roce 2019 další publikaci<sup>1</sup> Mileny Kmentové: *Témbrový sluch předškolních a mladších školních dětí* ve světle pedagogického výzkumu. Autorka se věnuje v devíti kapitolách komplexně této problematice a na základě vlastního bádání vyvozuje zásadní průkopnické zjištění o nezávislosti témbrového a fonemického sluchu.

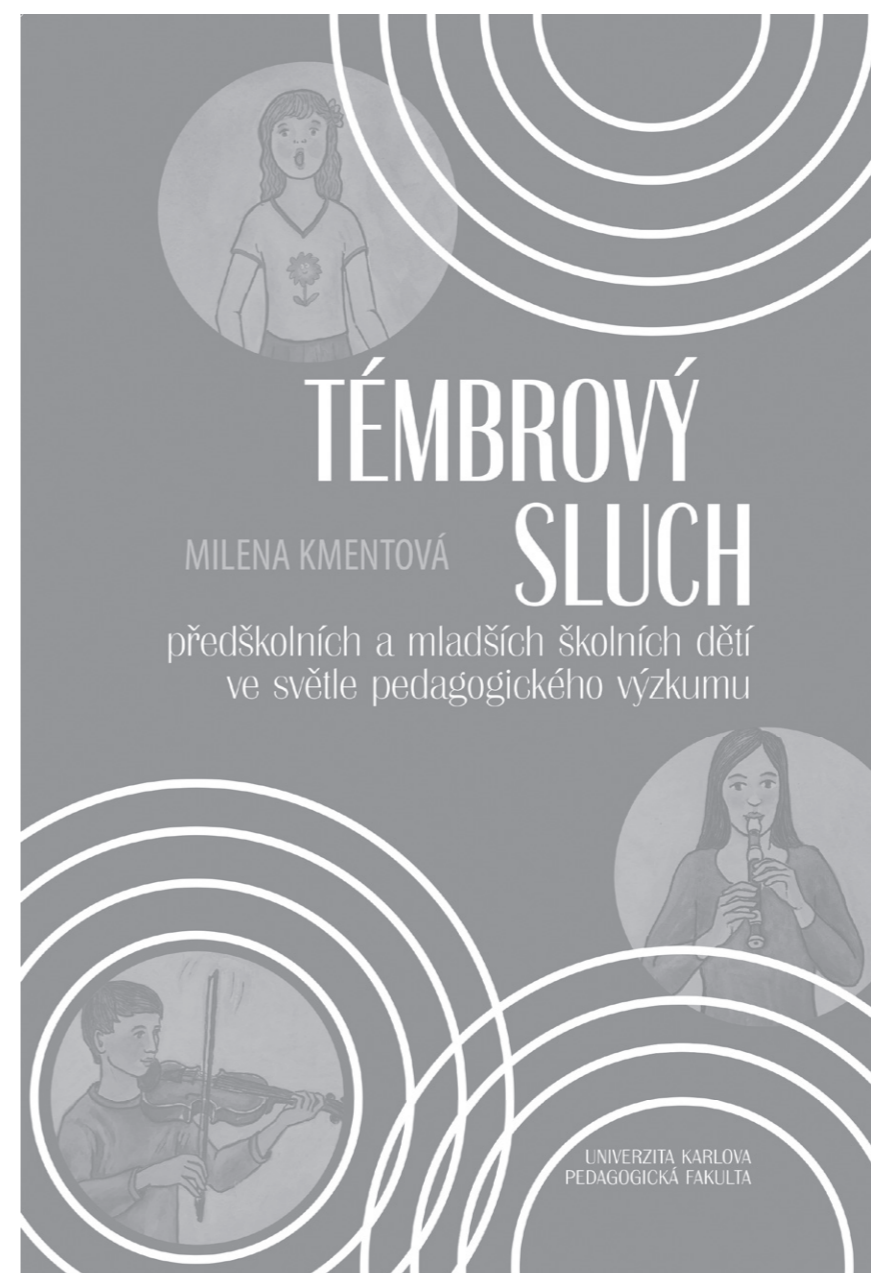
V úvodní části je stanoven předmět výzkumu a odůvodněny zvolené výzkumné metody. Vlastní badatelská práce se zabývá témbrovým sluchem ve světle teoretického výzkumu, na který navazuje terénní pedagogický výzkum provedený v mateřské a základní škole. Publikaci uzavírá aplikace výsledků výzkumu v pedagogické praxi.

Badatelka nejprve vymezuje pomocí poznatků akustiky a lingvistiky témbrový sluch a poukazuje na jeho tradiční místo v komplexu hudebně sluchových schopností. Poté zkoumá sluch témbrový a fonemický a pokládá otázku, do jaké míry se tyto dva druhy sluchu ne/vyvíjí společně, případně, zda si nekonkurují. Tento

<sup>1</sup> Stejně nakladatelství vydalo: KMENTOVÁ, Milena. *Hudební a řečové projevy předškolních dětí a jejich vzájemné ovlivňování*. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2015. ISBN 9788072908691. Další dvě metodické publikace Mileny Kmentové vydalo nakladatelství Portál.

pohled na problém podporuje případovou studii hudebního a řečového vývoje dítěte. V další části textu autorka seznamuje čtenáře se souhrnem poznatků o doposud praktikovaném testování témbrového sluchu pomocí standardizovaných a nestandardizovaných testů a principy různých testů komparuje. Za nutnou podmínku validity těchto testů považuje zaměření sluchové pozornosti probandů na daný úkol.

Milena Kmentová vytvořila na základě teoretického výzkumu vlastní test témbrového sluchu, který aplikovala v terénním pedagogickém výzkumu. Ten je klíčovou částí práce a jeho výsledky autorku opravňují k vyvození závěrů o autonomii témbrového a fonemického sluchu. Pro testování byly použity nahrávky, ve kterých se střídaly lidské hlasy a hudební nástroje, podle věku dětí probíhalo testování individuálně nebo kolektivně, průkaznost byla zajištěna záznamem na video nebo zápisem do testového archu. Byla zaznamenána a zohledněna i kvalita sluchové pozornosti. Výsledky vlastního šetření badatelka komparovala se staršími výzkumy a hledala korelaci mezi úrovní témbrového a fonemického sluchu. **Vyhodnocení testů témbrového a fonemického sluchu prokázalo, že jejich úroveň u stejných probandů nekoreluje.**



Autorka dospívá k variantám testů témbrového sluchu pro děti předškolního, mladšího i středního školního věku. Publikaci uzavírá aplikací výsledků výzkumu v pedagogické praxi a pojednáním o rozvoji témbrového sluchu začínajících instrumentalistů. V příloze knihy jsou uvedeny vzory testů, notové materiály a ilustrace Lucie Fričové.

Kniha Mileny Kmentové přináší čtenářům nový pohled na témbrový sluch. Ten vymaňuje z oblasti sluchu pro řeč, potažmo z oblasti fonemického sluchu, a definuje jej jako hudebně sluchovou schopnost, která umožňuje rozlišovat zvuk hudebních nástrojů a jeho kvalitu. Výsledky inovativního výzkumu a jeho aplikační vyústění ocení při své práci hudebníci, pedagogové všech typů škol i vědecká komunita zabývající se sluchovým vnímáním.

## Literatura:

KMENTOVÁ, Milena. *Témbrový sluch předškolních a mladších školních dětí ve světle pedagogického výzkumu*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2019. ISBN 978-80-7603-112-8.

# Berlioz, Liszt and Programme Music

## /Autor/

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

**H**ector Berlioz (1803–1869) was perhaps the first who tried to express through music the inner feelings of the artist, and more especially the inner suffering. In his *Symphonie fantastique*, Berlioz prepared a set of programme notes so that the audience should be able to follow what the music was intended to convey. The work, subtitled “Episodes in the Life of an Artist”, describes how a young musician who has taken opium sees his beloved continually coming to haunt him. The beloved is represented in the music by a “motto theme” (idée fixe) that recurs in different situations.

This use of a motto theme to identify certain situations and feelings was Berlioz’s innovation in symphonic writing. He had a keen literary taste, being a journalist and music critic as well as a composer, and much of his music has a literary framework. His overtures are really tone poems, based on currently popular literature – works by Shakespeare, Goethe, Scott and Byron. Byron’s “Child Harold” was the inspiration for Harold in Italy, which Berlioz composed for Paganini. In this work Berlioz combined the form of the concerto with powerful symphonic writing.

He wrote three religious works: the *Grande Messe des morts* (1837), a requiem mass scored for military bands as well as orchestra, chorus and soloists; *Te Deum* for organ, orchestra, choruses and soloists; and, by contrast, *L’Enfance du Christ*,

a tender and lyrical oratorio. Other large-scale works include his two operas *Les Troyens* and *Béatrice et Bénédicte*, which are so lengthy and so difficult to stage that they are not often performed.

In his *Treatise on Orchestration* of 1844, Berlioz provided a valuable survey of orchestral and symphonic techniques of the time. He increased the size of the orchestra to create *stupendous* volumes of sound and *stirring* instrumental contrasts.

Ferenc (or Franz) Liszt (1811–1886) was born in Hungary. As a young man, his talent earned him a *bursary* to study music in Paris, where he met the great figures of his day – George Sand, Delacroix, Victor Hugo and Berlioz. Liszt’s wide reading and literary interests were to inspire many compositions. As a keyboard virtuoso, he was unrivalled. He had learnt from Paganini what effect a little showmanship could have, but he was nevertheless a serious and innovative composer. He was also an advocate of the works of Schumann, Berlioz and Wagner. Some of these he conducted in the 1850s at Weimar, where he also composed his *Dante* and *Faust* symphonies.

As a keyboard composer, Liszt explored the full range of the instrument, reaching new heights of virtuosity, and inventing new kinds of expression. The one-movement *Sonata in B minor* of 1853, a thirty-minute work built on four themes, combines in its structure fugue, recitative, fantasia and

variation. It occupies a unique place in the keyboard repertoire. He also wrote two piano concertos, the *Hungarian Rhapsodies*, the four *Mephisto waltzes* and *Année de pèlerinage*.

Of his symphonic works, the two symphonies were eclipsed by the thirteen symphonic poems, which carry individual descriptive titles. Written between 1840 and 1860, they gave a new name and a new form to orchestral music. The symphonic poem was important for two reasons. First, it developed the idea of running together all the movements of a work in what was now to be called a cyclic form. Secondly, it exhibits Liszt’s idea of the ‘transformation of themes’ technique, in which themes are *subjected* to a number of changes – in rhythm, harmony, tempo and dynamics – while giving to the whole work a unity which had previously been provided by sonata form. It was this second idea which led naturally and inevitably to the *Leitmotiv* of Wagner. The definition of programme music also comes from Liszt. He defined the ‘programme’ in this application as ‘any *preface* in intelligible language added to a piece of instrumental music, by which the composer intends to guard the listener against a wrong poetical interpretation, and to direct his attention to the poetical idea of the whole or to a particular part of it’.

## Vocabulary

convey	vyjádřit, sdělit
haunt	pronásledovat
recur	vracet se
tender	něžný, jemný
stupendous	ohromný, obrovský
stirring	vzrušující, strhující
bursary	stipendium
subject sb to st	vystavit koho čemu
preface	předmluva, úvod

Stanislav Pecháček podle *The Book of Music*. MacDonald. Educational Ltd. And QED Ltd., 1977.



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA  
je vydáván za finanční spoluúčasti  
NČHF

# Náročná funkce

## /Autor/

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

**B**ylo by jistě nad lidské síly, kdyby pianisté měli hrát všechno zpa-měti. Ale hrát z not, to také není tak úplně jednoduché. Vezměme si třeba takovou věc, jakou je obra-cení listů. Ve škole se to neučí, žádná metodická příručka neexistuje, uni-verzální technika obracení rovněž ne, nicméně problém tady je a bude. A někdy velký. U zvláště vypjatých skladeb je tak obvykle nezbytné an-gažovat pomocníka – obračeče listů.

Činnost tato bývá často znevažo-vána i zesměšňována. Čas od času lze dokonce slyšet jedovaté poznámky typu: Co by tenhle ten packal mohl dělat?! Ani noty by nemohl obracet!

Jenže – ono to vůbec není tak snadné, jak by se mohlo nezavěce-nému zdát. Jistě si teď mnozí vzpo-menete na scénu, kdy na koncertě padají noty pianistovi do klína nebo rovnou pod klavír, volný list se po-malu a nezadržitelně snáší mezi publi-kum, nebo jak příliš nervózní obračeč natrhne stránku. Nebezpečné jsou dnes i často se vyskytující noty xe-roxované, kde kromě snadného zpře-házení listů hrozí i při nezmatelném poryvu průvanu ničivý listopád.

Ovšem, že jsem teď zmínil případy notoricky známé, na něž jsme všichni víceméně připraveni. Existují však si-tuace, kdy je veškerá naše opatrnost zbytečná, protože ty nejnepravděpo-dobnější pády se dějí jaksí bez našeho přičinění, bez naší vědomé účasti, jsme odsouzeni do role diváků nebo groteskních figurek. Pro ujasnění při-kládám několik příkladů z praxe.

Ten první jsem zažil sám před lety v jednom malém českém městě. Klavírní part jistě komorní skladby byl tak exponovaný, že obračeč musel být nutně angažován. Rozpaky však

nastaly ve chvíli, kdy se ukázalo, že nikdo z přítomných, a tedy v úvahu přicházejících lidí, nezná noty. I obrá-til jsem se na jednoho schopně vyhlí-žejícího mladíka, který se po kratším přemlouvání tohoto náročného úkolu ujal. Notově byl rovněž negramotný, upozornil jsem ho tedy, že na zna-mení vždy výrazně kývnu hlavou. Ano, všechno je jasné. Začali jsme hrát s mladickým zápalem. Jaké však bylo moje zděšení, když hned po odeznění prvního taktu se obračeč náhle vy-mrštil a hbitě otočil list. Reflexivně jsem ho vrátil zpátky, ale můj strážce byl neoblomný a zřejmě v domnění, že odháním dotěrný hmyz, bez vá-hání obrátil znovu, trval na svém. Měl pravdu a dodržel slovo. On totiž ten první takt končil akordem ve forti-ssimu, kdy jsem si pomohl právě vý-razným kývnutím hlavy...

Ve druhém případě jsem byl sám v roli obračeče. Šlo o dost významný koncert a obracel jsem velmi zná-mému pianistovi. Jako nezkušený konzervatorista jsem cítil určitou trému a po odeznění první věty jsem se mistra pro jistotu nenápadně ze-ptal, zda mu můj způsob obracení vyhovuje. Odpověď byla věru neče-kaná: „Obracejte si, jak chcete, já to stejně hraju z paměti!“

I ve třetím příkladu jsem hrál roli obračeče, tentokrát při uvedení skladby současného autora. První stránku jsem obrátil ještě jakž takž normálně. Ovšem to, co následovalo, byl prostě děs a na konci jsem byl hrůzou úplně mokrý a jen s obtížemi našel východ z pódia. Pianistka totiž hrála sice s obrovským zaujetím, ver-vou a vášní, ovšem pravděpodobně poněkud jinou skladbu, než která byla na pultu. Připadalo mi trapné

přestat obracet vůbec, rozhodl jsem se tedy dokončit rozehranou partii. Za chvíli jsem však propadl úplně beznaději a začal obracet podle mo-mentálního vnuknutí. Neodhadl jsem samozřejmě délku díla, zdálo se mi, že hudba se valí dopředu a podle toho jsem i zvyšoval tempo obracení. Sólistka se kupodivu vůbec nebrá-nila. Nehlesla ani poté, kdy jsem už v naprosté panice obrátil během hry i poslední stránku, na které nebyly žádné noty...

Nic z toho, co jsem dosud uvedl, však nemůže v žádném směru konku-rovat události, jejímž svědkem jsem byl na jednom komorním koncertě. Program začínal velmi náročnou ro-mantickou sonátou pro housle a kla-vír, kde exponovaný klavírní part volal po obračeči. Osud si poněkud krutě zažertoval, když volba padla na ho-cha, který sice – na rozdíl od výše po-psaného znal noty, avšak jeho zrak byl zatížen takovým počtem dioptrií, že dokázal notový text sledovat nanej-výš ze vzdálenosti patnácti až dvaceti centimetrů. Jistě si snadno domyslíte, že dotyčný mladík po celou tu dobu stál a nadto ještě svým sakem zakrý-val nejen část notového zápisu, ale i téměř polovinu klaviatury. Statečná pianistka se levou rukou orientovala pouze a jen podle hmatu. Tímto způ-sobem úspěšně dokončili první větu.

Když obračeč zjistil, že druhá věta je velmi pomalá, rozhodl se k neče-kané změně taktiky i techniky obra-cení. Usoudil, že přece jenom nebude celou dobu stát a po odeznění asi poloviny stránky přistoupil k usazení na židli. To neměl dělat. Dávno již ztratil prostorovou orientaci a v zá-palu boje tušil židli úplně jinde. Posluchačům se zatajil dech, když

si nebohý mladík sedal do prázdna. V okamžiku, kdy sám pochopil, že jeho zdraví je v sázce, osvěcen pu-dem sebezáchovy zachytil se v po-slední chvíli pianistčina krku coby pověstného stébla a strhl nešťastnici s sebou do hlubin.

Po dvojitém parakotoulu nastala na pódiu zvláštní situace. Obraceč ztratil brýle a bezradně tápal po čty-řech sem a tam. Klavíristka si při pádu zachytila sukni o židli a kotoul vzad dokončila podivně ustrojena. Jedině sólista – houslista, neztratil půdu pod rukama a nehnul brvou ani poté, kdy byl zasažen odlétnuvší lodičkou.

Jeho opuštěnost netrvala však dlouho. Klavíristka se předvedla jako velmi duchapřítomná dáma. Během neuvěřitelně krátké chvíle doká-zala najít obračeči brýle, posadit ho na židli, doodit se, zasednout k ná-stroji a zcela přirozeně a nenápadně se zapojit do hudebního toku. Dlužno dodat, že obračeč se už o jakoukoliv další akci nepokusil a otřesen seděl apaticky až do konce skladby, kdy sklídl bouřlivý aplaus.

Tak. Myslí si snad ještě někdo, že obracení not není náročná funkce?

# Z hudebních výročí (červenec–prosinec 2020)

## 7

1. 7. – **Émile Jaques-Dalcroze**, 70. výročí úmrtí švýcarského hudebního pedagoga a skladatele (1865–1950)  
 5. 7. – **Jan Kubelík**, 140. výročí narození českého houslisty a skladatele (1880–1940); 5. 12. – 80. výročí úmrtí); **Jindra Nečasová Nardelli**, 60. výročí narození české skladatelky a klavíristky (1960)  
 7. 7. – **Gustav Mahler**, 160. výročí narození rakouského skladatele a dirigenta (1860–1911)  
 11. 7. – **Eduard Spáčil**, 70. výročí narození českého klavíristy (1950)  
 18. 7. – **Josef Blatný**, 40. výročí úmrtí českého hudebního skladatele (1891–1980)  
 21. 7. – **René Adámek**, 65. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1955)  
 22. 7. – **Jan Maria Dobrodinský**, 95. výročí narození českého sbormistra, dirigenta a pedagoga (1925)  
 24. 7. – **Ernest Bloch**, 140. výročí narození amerického skladatele švýcarského původu (1880–1959)  
 25. 7. – **Christian Theodor Weinlig**, 240. výročí narození německého hudebního pedagoga a skladatele (1780–1842); **Vladimír Vysockij**, 40. výročí úmrtí ruského písničkáře, básníka a herce (1938–1980)  
 26. 7. – **Váša (Václav František) Příhoda**, 60. výročí úmrtí českého houslisty (1900–1960); 22. 8. – 120. výročí narození)  
 28. 7. – **Johann Sebastian Bach**, 270. výročí úmrtí německého skladatele a varhaníka (1685–1750); **Irena Medňanská**, 70. výročí narození slovenské muzikoložky a pedagožky (1950)  
 31. 7. – **František Zdeněk Skuherský**, 190. výročí narození českého skladatele, teoretika a pedagoga (1830–1892)

## 8

1. 8. – **Václav Věžník**, 90. výročí narození operního režiséra a pedagoga (1930)  
 3. 8. – **Karel Fiala**, 95. výročí narození českého operetního pěvce a filmového herce (1925)  
 4. 8. – **William Schumann**, 110. výročí narození amerického skladatele (1910–1992)  
 6. 8. – **Antonín Vranický**, 200. výročí úmrtí českého skladatele a houslisty (1761–1820)  
 8. 8. – **Štěpán Rak**, 75. výročí narození českého kytaristy (1945); **Mirko Škampa**, 85. výročí narození českého violoncellisty a pedagoga (1935)  
 13. 8. – **George Grove**, 200. výročí narození anglického muzikologa (1820–1900; 28. 5. – 120. výročí úmrtí)  
 14. 8. – **Pierre Schaeffer**, 110. výročí narození francouzského skladatele (1910–1995); **Otto Albert Tichý**, 130. výročí narození českého varhaníka, pedagoga a varhaníka (1890–1973)  
 15. 8. – **Jacques Ibert**, 130. výročí narození francouzského skladatele (1890–1962)  
 18. 8. – **Antonio Salieri**, 270. výročí narození italského skladatele, dirigenta a pedagoga (1750–1825)  
 22. 8. – **Váša (Václav František) Příhoda**, 120. výročí narození, viz výše – 26. 7.  
 23. 8. – **Ernst Křenek**, 120. výročí narození rakousko-amerického skladatele a pedagoga (1900–1991)  
 25. 8. – **Bohumil Kulínský st.**, 110. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1910–1988); **Robert Stolz**, 140. výročí narození rakouského skladatele a dirigenta (1880–1975)  
 26. 8. – **Lenka Křupková**, 50. výročí narození české muzikoložky a pedagožky (1970)  
 28. 8. – **Antonín Kraft**, 200. výročí úmrtí českého violoncellisty a skladatele (1749–1820)  
 29. 8. – **Charles (Charlie) Parker**, 100. výročí narození amerického jazzového saxofonisty a skladatele (1920–1955)  
 30. 8. – **Aleš Bárta**, 60. výročí narození českého varhaníka (1960)

## 9

1. 9. – **Theobald Kretschmann**, 170. výročí narození českého violoncellisty, skladatele, dirigenta a pedagoga (1850–1919); **Seiji Ozawa**, 85. výročí narození japonského dirigenta (1935)  
 2. 9. – **Rudolf Wünsch**, 140. výročí narození českého pedagoga a skladatele (1880–1955); **Vladimír Válek**, 85. výročí narození českého dirigenta (1935)  
 5. 9. – **Louis Köhler**, 200. výročí narození německého klavíristy, pedagoga a hudebního publicisty (1820–1886); **Ludwig Deppe**, 130. výročí úmrtí německého klavíristy, klavírního metodika, pedagoga a dirigenta (1828–1890)  
 7. 9. – **Karel Steinmetz**, 75. výročí narození českého muzikologa a pedagoga (1945)  
 9. 9. – **Vilém Zitek**, 130. výročí narození českého operního pěvce (1890–1956); **Soňa Červená**, 95. výročí narození české operní pěvkyně a herečky (1925)  
 10. 9. – **Vítězslav Winkler**, 90. výročí narození českého hobojisty a pedagoga (1930–2008)  
 11. 9. – **Arvo Pärt**, 85. výročí narození estonského skladatele (1935)  
 14. 9. – **Luigi Cherubini**, 260. výročí narození italského skladatele (1760–1842)  
 15. 9. – **Vojtěch Řihovský**, 70. výročí úmrtí českého varhaníka, pedagoga a skladatele (1871–1950)  
 18. 9. – **Jimi Hendrix**, 50. výročí úmrtí amerického rockového kytaristy a zpěváka (1942–1970)  
 20. 9. – **Gilles Binchois**, 560. výročí úmrtí burgundského skladatele a básníka (1400?–1460)  
 21. 9. – **Oldřich Vlček**, 70. výročí narození českého houslisty a dirigenta (1950)  
 22. 9. – **Klement Slavický**, 110. výročí narození českého skladatele (1910–1999)  
 23. 9. – **Ray Charles**, 90. výročí narození amerického zpěváka, klavíristy a skladatele (1930–2004)  
 24. 9. – **Anatol Provazník**, 70. výročí úmrtí českého varhaníka, skladatele a hudebního redaktora (1887–1950)  
 29. 9. – **Václav Neumann**, 100. výročí narození českého dirigenta (1920–1995)

## 10

1. 10. – **Věra Lejsková**, 90. výročí narození české klavíristky a pedagožky (1930)  
 2. 10. – **Felix Zrno**, 130. výročí narození českého sbormistra, skladatele a pedagoga (1890–1981); **Max Bruch**, 100. výročí úmrtí německého skladatele, dirigenta a pedagoga (1838–1920); **Jaroslav Doubrava**, 60. výročí úmrtí českého pedagoga a rozhlasového dramaturga (1909–1960);  
 4. 10. – **Tomáš Koutník**, 70. výročí narození českého dirigenta a pedagoga (1950)  
 5. 10. – **Jacques Offenbach**, 140. výročí úmrtí francouzského skladatele a dirigenta (1819–1880)  
 11. 10. – **Emil Votoček**; **Emil Votoček**, 70. výročí úmrtí českého hudebního teoretika, skladatele a chemika (1872–1950)  
 14. 10. – **Leonard Bernstein**, 30. výročí úmrtí amerického dirigenta, klavíristy a skladatele (1918–1990)  
 15. 10. – **Zdeněk Fibich**, 120. výročí úmrtí českého skladatele (1850–1900; 21. 12. – 170. výročí narození)  
 20. 10. – **František Spilka**, 60. výročí úmrtí českého sbormistra, skladatele a pedagoga (1877–1960)  
 23. 10. – **Ferdinand Lachner**, 110. výročí úmrtí českého houslisty a skladatele (1856–1910)  
 24. 10. – **Rudolf Piskáček**, 80. výročí úmrtí českého skladatele a kapelníka (1884–1940)  
 25. 10. – **Zdeněk Pololáník**, 85. výročí narození českého skladatele, varhaníka a pedagoga (1935)  
 29. 10. – **Bohuslav Čížek**, 80. výročí narození českého muzikologa, pedagoga a organologa (1940)  
 30. 10. – **Ivo Bartoš**, 60. výročí narození českého varhaníka a pedagoga (1960)  
 31. 10. – **Vilém Steinmann**, 140. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1880–1962)

## 11

2. 11. – **Dimitris Mitropoulos**, 60. výročí úmrtí amerického dirigenta, klavíristy a skladatele řeckého původu (1896–1960)  
 6. 11. – **Ignacy Jan Paderewski**, 160. výročí narození polského klavíristy, skladatele a politika (1860–1941)  
 7. 11. – **Luigi Rinaldo Legnani**, 230. výročí narození italského kytaristy, skladatele a stavitele nástrojů (1790–1877)  
 8. 11. – **César Franck**, 130. výročí úmrtí belgického skladatele a varhaníka (1822–1890)  
 9. 11. – **Rudolf Karel**, 140. výročí narození českého skladatele a dirigenta (1880–1945)  
 10. 11. – **Ladislav Bradáč**, 150. výročí narození českého skladatele a regenschoriho (1870–1897)  
 14. 11. – **Aaron Copland**, 120. výročí narození amerického skladatele, klavíristy a dirigenta (1900–1990; 2. 12. – 30. výročí úmrtí)  
 15. 11. – **Jiří Linha**, 90. výročí narození českého sbormistra a skladatele (1930)  
 16. 11. – **Henri Louis Charles Duvernoy**, 200. výročí narození francouzského skladatele, varhaníka a pedagoga (1820–1906); **Evžen Valový**, 100. výročí narození českého hudebního pedagoga (1920–1985)  
 17. 11. – **Jaroslava Modrochová**, 85. výročí narození české sbormistryně a metodičky pěveckých sborů (1935)  
 21. 11. – **Karel Jaromír Erben**, 150. výročí narození českého historika, spisovatele, básníka a folkloristy (1811–1870)  
 22. 11. – **Wilhelm Friedemann Bach**, 310. výročí narození německého varhaníka, cembalisty a skladatele (1710–1784); **Conradin Kreutzer**, 240. výročí narození německého skladatele (1780–1849)  
 23. 11. – **František Vogner**, 90. výročí úmrtí českého pedagoga, sbormistra a skladatele (1850–1930; 25. 3. – 170. výročí narození)  
 27. 11. – **Antonín Stamic**, 270. výročí narození českého houslisty a skladatele (1750–1798 nebo 1809)

## 12

1. 12. – **Jaroslav Mihule**, 90. výročí narození českého muzikologa a skladatele (1930)  
 2. 12. – **Dinu Lipatti**, 70. výročí úmrtí rumunského klavíristy a skladatele (1917–1950); **Aaron Copland**, 30. výročí úmrtí, viz výše – 14. 11.  
 5. 12. – **Vítězslav Novák**, 150. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1870–1949); **Jan Kubelík**, 80. výročí úmrtí, viz výše – 5. 7.  
 6. 12. – **Karel Kovařovic**, 100. výročí úmrtí českého dirigenta a skladatele (1862–1920); **David Warren „Dave“ Brubeck**, 100. výročí narození amerického jazzového klavíristy (1920–2012)  
 8. 12. – **Bohuslav Martinů**, 130. výročí narození českého skladatele (1890–1959)  
 9. 12. – **Jarmila Panochová**, 70. výročí narození české klavíristky (1950)  
 10. 12. – **Zdeněk Šesták**, 95. výročí narození českého skladatele a muzikologa (1925)  
 15. 12. – **Dobroslav Oreš**, 150. výročí narození českého hudebního historika, teologa, pedagoga a sbormistra (1870–1942); **Jan Novotný**, 85. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1935)  
 17. 12. – **Ludwig van Beethoven**, 250. výročí narození německého skladatele (1770–1827)  
 20. 12. – **Jan Spisar**, 65. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1955)  
 21. 12. – **Zdeněk Fibich**, 170. výročí narození, viz výše – 15. 10.; **Frank Zappa**, 80. výročí narození amerického rockového zpěváka, kytaristy a skladatele (1940–1993)  
 24. 12. – **Oskar Nedbal**, 90. výročí úmrtí českého skladatele a dirigenta (1874–1930)  
 25. 12. – **Bohuslav Korejs**, 95. výročí narození českého skladatele a regenschoriho a skladatele (1925)  
 31. 12. – **Zdeňka Diváková**, 100. výročí narození české operní pěvkyně (1920–2011)

V minulém čísle časopisu bylo nesprávně uvedeno, že hudební teoretik a pedagog Jaromír Havlík slaví 17. května tohoto roku 80. výročí narození. Za chybnou informaci se upřímně omlouváme a prof. Havlíkovi k jeho sedmdesátinám blahopřejeme.

Petra Bělohávková & redakce



# Hudební výchova

časopis

**ČHF** NADACE  
ČESKÝ  
HUDEBNÍ  
FOND

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA  
je vydáván za finanční spoluúčasti  
NČHF





ISSN 1210-3683

MK ČR E 6248

65 Kč

