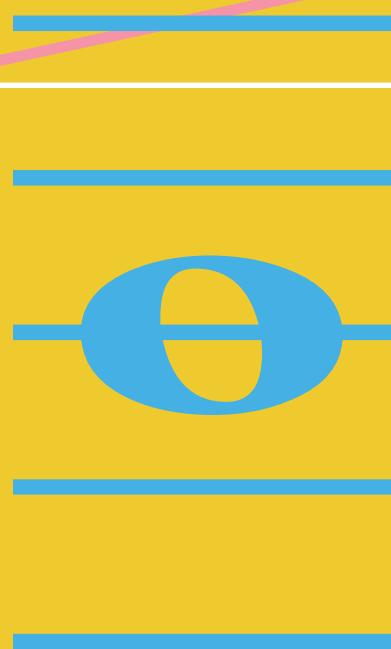


časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

4 / 2020

HUDEBNÍ VÝCHOVA



HUDEBNÍ VÝCHOVA

ročník 28/2020/číslo 4



časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

/Řídí redakční rada/

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

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

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

Redaktorka: Mgr. Milena Kmentová, Ph.D.

Jazyková korektura: Nikola Meryová, 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

Jiří Kusák, Jan Mazurek: Modernizační tendence v české meziválečné hudební výchově (1918–1938) **6**

PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE

Gabriela Kubátová: Řadové staccato se nerodí v rukách, ale v hlavě **11**

PŘEHLEDOVÉ ČLÁNKY A STUDIE

Kateřina Andršová: Dobroslav Orel (1870–1942) a jeho přínos na poli sbormistrovství a hudební pedagogiky. Studie ke 150. výročí narození **15**
Jaroslav Bláha: Sonátová forma v programních symfoniích Hectora Berlioze **19**

NOTOVÁ PŘÍLOHA

Jaroslav Krček, František Hrubín: O chytrém Budulínkovi

METODICKÉ NÁMĚTY A INSPIRACE

Petr Bajer: Beethoven uchvacující **25**
Olga Nytrová: Ludvig van Beethoven, Neporazitelný Beethoven **28**
Eva Jamníková: Využití kartonového cajonu v elementární hudebně-pohybové výchově **29**

JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY

Gabriela Kubátová: Slavnostní jubilantský koncert k 85. narozeninám Jiřího Těmle **33**
Dagmar Strmeňová: Jubilant Milan Pazúrik **35**
Milena Kmentová: O české lidové písni bez patosu a sentimentu **37**
Stanislav Pecháček: Precursors of the Viennese school – z cyklu O hudbě anglicky **40**
Vít Gregor: Zdeněk a Zdeňka – z cyklu O hudbě s úsměvem **42**
Petra Běloháková: Z hudebních výročí (leden–březen 2021) **44**
Obsah ročníku **46**

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/



NADACE
ČESKÝ
HUDEBNÍ
FOND

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF

Hudební
výchova
časopis

Vážení čtenáři,

„A jsme zase tam, kde jsme byli“ na jaře – tedy my vyučující doma nebo v prázdných učebnách a naši žáci/studenti/zpěváci/muzikanti doma. Věřím, že i když jsme na stejném místě, jsme přece jen o krok dál. Po jarních zkušenostech už nás nestresuje připojování, nahrávání, streamování a všechno s tím spojené. Distanční výuka má mít složku asynchronní, tedy zadávání a kontrolu samostatné či skupinkové práce, a složku synchronní, tedy on-line interaktivní výuku. Ve výuce hudebních disciplín narážíme na to, že „synchronní“ není až tak synchronní, jak bychom ideálně potřebovali, protože obraz a zvuk se přenášejí jinou rychlostí. (Nelze nezpomenout pověstný důkaz Járy Cimrmana o odlišné rychlosti šíření světla a zvuku.) To, co je dostatečně synchronní, při výuce jiných předmětů, pokulhává při výuce zpěvu, nástrojové hry, přenosu zpěvu s hrou na tělo a ani nemluví o výuce dirigování a kvalitě přenášeného zvuku vůbec... Jenže i za těchto podmínek platí, že „Kdo chce, hledá způsob, kdo nechce, hledá důvod.“

I toužebně očekávaný návrat institucionálního vzdělávání do normálu bude zřejmě zahrnovat období, kdy budeme muset před kolegy vysvětlovat, že hudební výchova není jen (epidemiologicky nebezpečný) zpěv, že v ní mají plnohodnotnou roli instrumentální a poslechové činnosti, v nichž se aplikuje hudební nauka a vzhled do dějin hudby. Že jsme tedy dočasně i bez zpěvu schopni důkladně vzdělávat a vychovávat. Ve větší nejistotě bude patrně držen sektor mimoškolní – kdy se k běžné činnosti budou moci vrátit samostatně fungující sbory a soubory, není dnes zřejmé.

Pavel Jungwirth, současný předseda Učené společnosti České republiky, ve Fokusu Václava Moravce (ČT 10. 11. 2020) hovořil o tom, že se věda pohybuje mezi dvěma póly: první tvoří progresivní výzkumy a vědci, kteří jsou stále „o krok napřed“. Druhý, neméně důležitý, pól představují výzkumy, které se vrací k věcem minulým a staví je do nového světla a nových souvislostí. Domnívám se, že v čísle Hudební výchovy, které držíte v rukou, naleznete příklady z obou popsanych oblastí.

Dvě meziválečná desetiletí hudební výchovy v samostatném Československu, její hlavní představitele a progresivní vývoj představují v úvodní studii *Modernizační tendence v české meziválečné hudební výchově*

(1918–1938) Jiří Kusák a Jan Mazurek. Téma doplňuje medailonek *Kateřiny Andršové* věnovaný Dobroslavu Orlovi při příležitosti 150. výročí jeho narození; příspěvek je zařazený v rubrice Přehledové články a studie.

Gabriela Kubátová v minulém čísle časopisu představila čtenářům osobnost houslisty a pedagoga Alexandra Shonerta; nyní navazuje didaktickou studií v oblasti techniky houslové hry *Řadové staccato se nerodí v rukách, ale v hlavě*. Název je velmi výstižný a dodejme, že nejen řadové staccato...

Jaroslav Bláha uzavírá letošní cyklus *Hudba a obraz* věnovaný sonátové formě a kompozici do trojúhelníku studií o uplatnění sonátové formy v programní symfonii – vybranou a detailně analyzovanou uměleckou materií je tentokrát *Fantastická symfonie* Hektora Berlioze a *Aššurbanipalova smrt* Eugena Delacroix.

Notová příloha přináší druhý melodram *Jaroslava Krčka* na text *Františka Hrubína O chytrém Budulínkovi*, který byl oceněn v letošní kompoziční soutěži Melodram do školy. Informace o soutěži přinesla v minulém čísle časopisu Lenka Příbylová.

Věříme, že okamžité uplatnění najde v rámci asynchronní výuky osmisměrka, která je jádrem článku *Petra Bajera Beethoven uchvacující*. Tento příspěvek, stejně jako následující básně *Olgy Nytrové* reagují na prosincové 250. výročí narození fenomenálního skladatele. Vážíme si toho, že básně vznikly přímo pro náš časopis.

Zatímco cílovou skupinou zmíněné osmisměrky budou patrně nejstarší žáci základních škol a studenti středních škol, druhý příspěvek v rubrice Metodické náměty a inspirace míří na předškolní a mladší školní věk. *Eva Jamníková* navázala na příspěvek Jitky Kopřivové v minulém vydání časopisu a připravila metodický článek *Využití kartonového cajonu v elementární hudebně-pohybové výchově*. Kartonové cajony se skutečně v českém hudebním školství šíří a jsme rádi, že pedagogové těch nejmenších muzikantů najdou v článku metodickou oporu a zajímavé náměty (a pokud budou číst pozorně, tak i slovní poukaz na kurz věnující se právě využití cajonů).

O umělecky hlubokém i srdečném průběhu koncertu u příležitosti 85. narozenin Jiřího Temla nás informuje ve své recenzi *Gabriela Kubátová*. V kontextu dlouhého seznamu letošních zrušených akcí gratulujeme nejenom

oslavenci, ale i organizující Společnosti českých skladatelů v čele s Danielou Bělohradskou. Řadu letošních jubilatů, jimž rádi věnujeme pozornost na stránkách časopisu, uzavírá osobnost slovenského pedagoga a sborníka *Milana Pazúrika* – jeho medailonek připravila *Dagmar Strmeňová*. Panu profesorovi přejeme stále zdraví a nekončící inspiraci, která mu umožňuje nejen umělecky a pedagogicky působit na studenty i veřejnost, ale také jedinečně glosovat jakékoliv československé hudebněvýchovné dění.

O informacemi nabitě publikaci *Česká lidová píseň* autorské dvojice Lubomír Tyllner a Zdeněk Vejvoda informuje recenze *Mileny Kmentové*. V pravidelné rubrice *O hudbě anglicky* obrací *Stanislav Pecháček* naši pozornost k předchůdcům Vídeňské školy. Historických reálií se tentokrát mimořádně pevně drží i příspěvek *Víta Gregora*, který nám ve fejetonu *Zdeněk a Zdeňka* připomíná osobnost a osudy klavíristy a pedagoga Zdeňka Jílka. *Petra Bělohlávková* připravila přehled nejvýznamnějších hudebních výročí připadajících na první čtvrtletí blížícího se kalendářního roku.

„Život muzikantský prosincový“ za normálních okolností doprovází nabitý diář, rukavice bez prstů a termoska se zázvorovým čajem. Kdo to nezažil, těžko pochopí... Dalším znakem tohoto období bývá signifikantně zvýšené množství cestujících v hromadné dopravě obtěžkaných futrály rozmanitých tvarů. Pozorovatel se neubrání dojmu, že platí úsloví „Co Čech, to muzikant“, protože řadě dalších cestujících se přeci jejich nástroje musejí vejít do zavazadel, a ještě další skupina má zkrátka „jen“ noty v batohu! Nechci se ptát, co letos ze „života muzikantského prosincového“ zbude. Spíš jsem zvědavá, jakou na sebe vezme podobu – zjevně bude po mnoha staletích naprosto jedinečná a doufejme, že i neopakovatelná...

V každém případě Vám vedoucí redaktor Miloš Kodejška a já přejeme za celou redakci požehnané a radostné Vánoce, pevné zdraví a co nejhladší průběh roku 2021.

Milena Kmentová

/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

KUSÁK, J., MAZUREK, J. *Modernisation Tendencies in Czech Inter-War Musical Education (1918–1938)*

Abstract: The study deals with modernisation tendencies in the Czech inter-war musical education in the period from 1918 to 1938. In spite of the difficult political and economic situation, musical education in the autonomous country in the period from 1918 to 1938 achieved solid results, which substantially contributed to the development of efforts in the area of musical education, not only in a national context. Czech musical education in the inter-war period produced interesting results which also represented it well in a much broader context.

In the individual parts of the study, the authors deal with the Musical Education Memorandum, a contribution to the development of the inter-war musical education by prominent figures (František Bakule, Vladimír Helfert, Josef Kříčka and Ferdinand Krch), and with the activities of the Society for Musical Education in the 1930s.

Key words: Inter-war musical education, modernisation tendencies, Musical Education Memorandum, music teacher, František Bakule, Vladimír Helfert, Josef Kříčka, Ferdinand Krch, Society for Musical Education.

ORIGINAL STUDIES – MUSIC DIDACTICS

KUBÁTOVÁ, G. *Firm Staccato is Born in the Mind, not in the Hands*

Abstract: In this article I introduce a specific type of firm staccato that is used by violinist Alexander Shonert, and that has not been written about in any Czech publication concerning methodology. I based my research and description of his method on several seminars and interviews that I conducted with him. I situated his method for practicing firm staccato in the context of other prominent violinists from the nineteenth century until now.

Key words: Alexander Shonert, violin, methodology, firm staccato.

SURVEY STUDIES

BLÁHA, J. *Sonata form in program symphonies by Hector Berlioz*

Abstract: The final article in the 2020 MUSIC AND VISUAL ART series closes the segment dedicated to the sonata form and the triangle composition as considered

the most frequent form of instrumental music and painting composition in Classicism and Romanticism. While the first two articles observed the relation that the composition schemata and musical form have to tectonics as the inner relations and also on the influence of tectonics on the significant changes that the sonata form and the triangle composition went through on their way from Classicism to Romanticism. The final article describes the radical changes of the sonata form related to the genesis of program symphony, the first example being *Symphonie Fantastique* by Hector Berlioz, and the individual composition in the paintings of Eugene Delacroix.

Key words: program symphony, idée fixe, extra-musical narrative, tectonics, individual composition, sonata form, expositional and evolutional music.

ANDRŠOVÁ, K. *Dobroslav Orel (1870–1942) and his Contribution to the Field of Choral Conducting and Music Pedagogy. A Study for the 150th anniversary of birth.*

Abstract: Prof. PhDr. Dobroslav Orel (1870–1942) was a renowned musicologist, conductor, choirmaster, teacher, editor, and an organizer of the cultural life of his time. To honour the 150th anniversary of his birth, my paper summarizes the important milestones in Orel's life, his pioneering work in the field of choral conducting, music education, his contribution to the musical reform movement, primarily in promoting Battke's intonation method. The paper reflects Orel's legacy from today's perspective.

Key words: Dobroslav Orel, Max Battke, choirmaster, boys' choir, Educationalists, Music Education, intonation method.

ANNEX OF SHEET MUSIC

KRČEK, J., HRUBÍN, F. *O chytrém Budulínkovi – the second appendix to the article by Lenka Příbylová (3/2020)*

METHODOLOGICAL THEMES AND INSPIRATION SOURCES

BAJER, P. *Beethoven Captivating*

Abstract: The core of the methodological contribution responding to the anniversary of Ludwig van Beethoven's birth is a word search entitled "Beethoven captivating". Here applies knowledge of the time, life and work of Ludwig van Beethoven. They lead to reflections on the timelessness of the work of this important composer.

Key words: Word search, Ludwig van Beethoven, life, work, human and artistic legacy.

JUBILEES, NEWS, REVIEWS, PERMANENT COLUMNS

STRMEŇOVÁ, D. *The person being honoured Milan Pazúrik*

Abstract: A prominent figure in the field of music education and culture, who dedicated his professional life to the development of choral art in Slovakia, Prof. Paed-Dr. Milan Pazúrik, CSc., celebrated his life anniversary in summer. His active work in the field of art and music education has ranked him among the influential personalities not only in the former Czech-Slovak area, but also in the context of Central Europe.

Key words: choir singing, educational activities, artistic activities, festivals, competitions.

KUBÁTOVÁ, G. *Festive jubilant concert for the 85th birthday of Jiří Teml*

Abstract: The review of the concert held on September 23rd in the church of St. Vavřinec in Prague, whose program featured the works of Czech leading composer Jiří Teml, who celebrated a significant life anniversary on June 24th, 2020.

Key words: Jiří Teml, composition style, interpretation, analysis.

KMENTOVÁ, M. *About Czech folk song without pathos and sentiment*

Abstract: The review introduces readers to the publication of Lubomír Tyllner and Zdeněk Vejvoda *Czech Folk Song: History, Analysis, Typology*, that presents the results of research into the musical material of more than five thousand tunes and melodies from the Czech regions. Based on them, the authors described characteristic and marginal phenomena and defined Czech song types.

Key words: folk song, Bohemia, Lubomír Tyllner, Zdeněk Vejvoda.

PECHÁČEK, S. *Precursors of the Viennese school – from the cycle About music in English*

GREGOR, V. *Zdeněk a Zdeňka – from the cycle About music with a smile.*

BĚLOHLÁVKOVÁ, P. *From Music Anniversaries (January–March 2021)*

In our journal there is a regular column devoted to the anniversaries of musicians and music teachers from January to March 2021.

Modernizační tendence v české meziválečné hudební výchově (1918–1938)

/Anotace/

Studie se zabývá modernizačními tendencemi v české meziválečné hudební výchově v letech 1918–1938. Hudební výchova v samostatném státě v období 1918–1938 dosáhla i přes obtížnou politickou i ekonomickou situaci seriózních výsledků, které výrazně přispěly nemalým podílem k rozvoji hudebněvýchovných snah nejen v národním kontextu. V české hudební výchově v meziválečném období můžeme však sledovat i zajímavé výsledky, které ji dobře reprezentovaly v kontextu mnohem širším. V jednotlivých částech studie se autoři zabývají Memorandem o hudební výchově, přínosem významných osobností k rozvoji meziválečné hudební výchovy (František Bakule, Vladimír Helfert, Josef Kříčka a Ferdinand Krch) a také činností Společnosti pro hudební výchovu ve 30. letech 20. století.

/Klíčová slova/

meziválečná hudební výchova, modernizační tendence, Memorandum o hudební výchově, hudební pedagog, František Bakule, Vladimír Helfert, Josef Kříčka, Ferdinand Krch, Společnost pro hudební výchovu.

/Autoři/

doc. PhDr. Jiří Kusák, Ph.D. působí jako vedoucí Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity a je členem výzkumného Centra studií regionální hudební kultury (CSRHK). Odborně se zabývá didaktikou hudební výchovy, dějinami hudební výchovy, hudební pedagogikou, hudební psychologií, hudební folkloristikou, etnickou hudbou a hudební regionalistikou. Přednášel na zahraničních univerzitách (Bulharsko, Malta, Portugalsko, Slovensko, Španělsko, Turecko) a absolvoval stáže (Francie, Norsko, Portugalsko, Turecko).

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

Meziválečná česká pedagogika se v osvobozeném státě, tj. v období 1918–1938, velmi brzy začala proměňovat, a tím nijak nevybočovala z dobových širokých politických, ekonomických a kulturních snah, které se v samostatném státě rychle dostávaly na předtím nepoznanou úroveň. Nebývalá pestrost pedagogických idejí – od striktně reformních myšlenek „až po zakoreněný klerikalismus“¹ – napomáhala velmi brzy situaci, v níž se dařilo myšlenkám, prosazujícím moderní, v Rakousku dosud jen velmi málo známé koncepce.

Porevoluční nadšení, v případě Vladimíra Helferta dokonce předjímané už před říjnem 1918,² však postupně vyprchávalo a pedagogické dění ve dvacet let existujícím samostatném státě se dostávalo do každodenních kolejí. V lepším případě se stávalo iniciativou moderně citících učitelů, kteří se někdy dopracovávali k pozoruhodným výsledkům.

Role hudební výchovy nebyla za této situace jednoduchá jak na základních, tak na středních školách. Její celkové pojetí často setrvalo na podobě dříve akceptovaného zpěvu. V hlavách učitelů a učitelek znalých

1 GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tibor. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1990. s. 77. ISBN 80-7058-131-X.

2 HELFERT, Vladimír. *Naše hudba a český stát*. Praha: B. Kočí, 1918.

širších souvislostí naštěstí uzrávalo pojetí nové, akceptující moderní hudebněvýchovné snažení. Konkrétním projevem těchto tendencí se hned v roce 1919 stal vznik Memoranda o hudební výchově. Ve stejném roce se také uskutečnil sjezd hudebních pedagogů ve slovenské Žilině.

Zatímco žilinský sjezd hudebních pedagogů se zabýval především sociálními problémy učitelů hudby, nejspíše Adolfem Cmíralem (1882–1963) koncipované a v Hudební revui publikované³ Memorandum mělo značný vliv na utváření moderních představ o nových podobách hudební výchovy v celém následujícím dvacetiletí. Požadovalo totiž moderní pojetí hudebněvýchovného vzdělávání už od mateřských škol, v němž by měly mít místo lidová píseň, říkadlo, jednoduchá hudební hra. Všimlo si potřeb dostatečných hodinových dotací na obecných i měšťanských školách a důkladného hudebního vzdělání učitelů působících na těchto školách. Doslova avantgardní byl požadavek na zavedení esteticko-hudební výchovy na všeobecněvzdělávacích i odborných středních školách. V uvedeném pojetí dvouhodinové střední školské hudební výchovy mělo být místo na praktickou výuku i výchovu k chápání tradiční a také moderní hudby. V učitelském hudebněvýchovném vzdělávání měla být varhanní výuka nahrazena výukou hry na klavír a především: do té doby existující učitelské ústavy měly nahradit pedagogické akademie se všestranným hudebním vzděláním.

3 Více viz *Hudební revue* 12, 1918/1919, č. 5, s. 213–216. MAZUREK, Jan. Memorandum o hudební výchově (1919). *Hudební rozhledy* 42, 1989, č. 10, s. 471–473. KUSÁK, Jiří. *Ostrava hudebněvýchovná. Hudební výchova, odborná hudební výchova, hudební výchova v učitelské přípravě, hudební lidověvýchovné a popularizační aktivity v Ostravě od 90. let 19. století do roku 1945*. Ústí nad Labem, 2017. Habilitační spis. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Fakulta pedagogická.

Striktní byl rovněž požadavek rovnocenného vzdělávání učitelek i učitelů, přičemž pedagogové měli být (právně i hmotně) oceňováni jako učitelé ostatních předmětů. Ve zlepšování kvality všeobecné hudební výchovy mělo mít důležité místo zkvalitňování odborného hudebního vzdělávání na konzervatořích. Memorandum konečně požadovalo zřízení hudební inspekce pro všechny typy škol.

Jednoznačná modernost Memoranda se projevila především upřením zájmu na všechny důležité aspekty všeobecné hudební výchovy, zdůrazněním zájmu o žáka, o sociální postavení učitelů a nezbytně nutnou laicizaci školy. Hudebněvýchovné vzdělávání vnímali autoři Memoranda jako celoživotní proces, provázející lidský život od útlého dětství až po dospělost. Důraz kladli na kvalitní, podle věkových kategorií rozlišené učitelské vzdělávání hudební výchovy a jeho následné ověřování. Memorandum obsahlo také skutečnosti odpovídající řešení hodinových dotací předmětu na školách obecných, měšťanských i středních (přitom od 3. třídy obecných škol požadovalo dvouhodinovou dotaci).

Pro výše uváděné kvality lze Memorandum o hudební výchově jednoznačně považovat za programovou koncepci dvacetiletého boje za československou hudební výchovu, za kvalifikovaný pokus, prosazující v řadě ohledů dodnes platné hudebněvýchovné principy.

V roce 1897 nastoupil učitelkou dráhu František Bakule (1877–1957).⁴ Hned od počátku svého učitelského působení – pod vlivem svého humanitního sociálního citění a působení pedagogických názorů Lva Nikolajeviče Tolstého (1828–1910) – prosazoval ideály školního vzdělávání založeného

4 O tomto dnes nezaslouženě málo známém pedagogovi viz GREGOR, Vladimír. *František Bakule a jeho dětský sbor*. Spisy Pedagogické fakulty v Ostravě č. 47. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982.

na laskavosti a porozumění žákům, na zájmu o soudobé esteticko-výchovné snahy v evropské pedagogice.⁵

V sobě svěřených dětech utvrzoval lásku k umění i prostřednictvím vlastní dětské (literární, hudební, výtvarné) tvorby. Tato jeho učitelská praxe přinášela velmi zajímavé výsledky.⁶ Zdůrazňováním citového prožitku dětí dosahoval jejich maximálního zaujetí pro zpívané skladby, výběrem repertoáru, obsahujícího mj. baladické lidové písně české a slovenské (veliký ohlas měl např. zpěv písně *Osiřelo dítě*), přispíval k rozvoji hudební a estetické výchovy dětí již v období před 1. světovou válkou.

Uvedené pojetí uplatňoval v hodinách hudební výchovy i v pěveckém sboru maloskalské školy, který pod Bakulovým vedením zpíval již v říjnu 1912 na lékařském kongresu v Praze.⁷ Umělecké úspěchy sboru stály na počátku Bakulovy spolupráce s Rudolfem Jedličkou, profesorem Univerzity Karlovy, se kterým se podílel na výchově postižených dětí (v letech 1913 až 1918)⁸ v Jedličkově Ústavu pro postižené děti. Pro zásadní neshody s prof. Jedličkou odešel Bakule z Ústavu a začal budovat vlastní Ústav pro výchovu životem a prací. Tam v roce 1920 vytvořil dětský pěvecký sbor – Bakulovy zpěváčky. Ten se následně až do roku 1934 (a krátce i na počátku 40. let) stal velice populárním doma i v zahraničí.⁹

Přes značné umělecké úspěchy Bakulova sboru se však jeho zakladatel a tvůrce jeho umělecké koncepce nedomákal zasloužené pozornosti a ohlasu. Zemřel v roce 1957

5 Včetně snah Otakara Hostinského, Františka Čády, turnovského inspektora Josefa Patočky ad. lbid., s. 58 ad.

6 Již v roce 1910 zvládaly děti ve 4. třídě ve škole v Malé Skále u Turnova čtyřhlasý zpěv! lbid., s. 13.

7 lbid., s. 10.

8 lbid., s. 25.

9 V roce 1923 zpíval ve Spojených státech, 1929 ve Francii atd.

nezaslouženě zapomenut a jeho odkaz je dodnes připomínán více v cizině.¹⁰

V osobě profesora Masarykovy univerzity v Brně Vladimíra Helferta (1886–1945) získala česká hudební výchova zapáleného bojovníka za její středoškolskou podobu.¹¹ Helfert však usiloval o řešení hudebněvýchovných otázek i v širších souvislostech. S univerzitními posluchači řešil tyto problémy v přednáškách a seminářích, obdobnou tematikou se zabýval i ve své hudebněkritické činnosti, posluchačské vrstvy vychovával i jako dirigent Orchesterálního sdružení v Brně.¹²

Hudební výchovu na střední škole nechápal jako pouhé hodiny zpěvu, které ovšem mají zásadní význam na nižších stupních školy. Středoškolskou hudební výchovu totiž považoval – v souladu s Memorandem o hudební výchově – za široký kulturní fenomén, schopný jedinečně kultivovat dospívající mládež stejně jako literatura a umění vůbec.

Navrhoval proto zavedení povinného předmětu nauka o hudbě, kterým by byla posílena receptivní (vnímatelská) hudebnost dospívajících. Tuto kvalitu (danou každému zdravému jedinci) je totiž nutno chápat jako komplexní jev, nikoliv jen jako pěvecký projev. Hudebnost je vůbec jev mnohem širší – není spojena jenom s vokálními a instrumentálními činnostmi, ale také s důležitými aspekty vnímání hudby.¹³

Počátkem roku 1969 se v měsíčníku Hudební rozhledy objevila velmi stručná zpráva,¹⁴ že jednu z výročních

cen Československé společnosti pro hudební výchovu za rok 1968 obdrželi Josef Kříčka a Ferdinand Krch „za průkopnické dílo v oboru dětské hudební výchovy, které předjímá mnohé principy současných zahraničních metod.“¹⁵ Toto velmi zajímavé a pro českou hudební výchovu podnětné tvrzení pozdě (ale přece jen) ocenilo přínos dvou osobností, které s největší pravděpodobností nejvýrazněji zasáhly do modernizačních hudebněvýchovných snah meziválečného státu.

Již v roce 1912 učitel a hudební skladatel Josef Kříčka (1888–1969) a hudební pedagog Ferdinand Krch (1881–1974) totiž založili v Praze Dětský hudební ústav, moderní hudebněpedagogickou instituci, v níž se uplatnily děti hudebně nadané i méně nadané. Ústav byl přístupný i dětem z nemajetných rodin – děti tam docházely dobrovolně a bezplatně. Jeho činnost však bohužel ukončila válka v roce 1914.

Zkušenosti, které oba jmenovaní získali při krátké existenci Ústavu, tvořivě využili při založení a vedení Domu dětství v Krnsku a Mladé Boleslavi (1920–1924). Uvedenou instituci považujeme za ucelený a plně životný pokus o českou komplexní estetickou výchovu. V Krnsku byl založen pokusný ústav, v němž žily a učily se (studovaly) děti čtyřleté až šestnáctileté.¹⁶ Učitelé Ústavu se – kromě již zmiňovaných – stali hudební skladatelé (F. Zrno, M. Krejčí), literáři a výtvarní pedagogové (L. Švarc, L. Havránek). Působení všech pedagogů bylo vzácně jednotné a tvořivé. Esteticko-výchovný princip, pronikající výchovou i výukou, nevychovala z dětí profesionální umělce, ale svobodné, tvořivé, přirozeně se rozvíjející osobnosti, esteticky myslící mladé

Ostravské univerzity, řada U-2. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 1995, s. 59. ISBN 80-7042-097-9.

¹⁵ *Hudební rozhledy* 22, 1969, č. 1, s. 26.

¹⁶ Byli to váleční sirotci z rodin padlých legionářů.

lidi, těšící se ze života v obklopujícím je světě.

Teoretickým východiskem tvořivé práce Kříčky a Krcha i jejich spolupracovníků se stala třídní, z větší části publikovaná práce *Dítě a hudba*.¹⁷ V ní se zrcadlí snaha obou pedagogů o hledání krásy – tohoto největšího obohacení lidského života. Protože chtěli dětem toto hledání (a nalézání) umožnit, založili svůj Ústav. Jeho prostřednictvím umožňovali pronikání dětí do krás lidového umění, písní, tanců, dětských her, pohádek... Chtějící analyzovat „výchovný vliv hudby na duši dětskou“¹⁸ pracovali s i dětmi jen velmi průměrného hudebního sluchu, rytmického citění atd.

Svůj hudebněvýchovný systém založili na přirozenosti a spontánnosti hudebního folkloru. Nedocnění forem a žánrů hudebního folkloru v tehdejší naší hudební výchově považovali dokonce za nejzávažnější příčinu nedostatečnosti tehdejší hudebněvýchovné práce.¹⁹ Proto založili rozvoj hudebnosti svěřených dětí na rozvoji jejich vnímavosti pro tóny a zvuky v přírodě. Děti si při nenásilném cvičení smyslů vnímáním a imitací přírody rozvíjely zcela spontánně svou hudebnost.

Další rozvoj hudebnosti svých malých svěřenců spojovali s výcvikem a rozvíjením rytmu, prvotní dětské hudební dovednosti. Rytmus totiž prostupuje dětský život, dítě

¹⁷ První díl vydán v Praze (1918), druhý díl tamtéž (1920), třetí díl v rukopise (v prvním dílu na s. 3–48 cenná úvodní studie Ferdinanda Krcha, ilustrace Ladislav Švarc). Viz KŘIČKA, Jaroslav. *Dítě a hudba: nové cesty v hudební výchově dětské. 1 díl, Hry, písně, tance*. Praha: Dědictví Komenského, 1917. KŘIČKA, Jaroslav. *Dítě a hudba: nové cesty v hudební výchově dětské. 2 díl, Dětské melodrama, hudba k pohádkám a obrázkům*. Praha: Dědictví Komenského, 1920.

¹⁸ MAZUREK, Jan. O hudebněvýchovném systému Josefa Kříčky a Ferdinanda Krcha. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty Ostravské univerzity*, řada U-2. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 1995, s. 59. ISBN 80-7042-097-9.

¹⁹ *Ibid.*, s. 60.

se s ním setkává doslova na každém kroku (viz dětská říkadla, rozpočítadla, dětské popěvky). Rytmický výcvik byl v Krnsku organicky spojován s pohybem, se spontánními dětskými pohybovými reakcemi na výše uváděné dětské folklorní podněty. Proto učitelé v Krnsku podchycovali tyto dětské reakce, čímž podporovali pohybovou vynalézavost, fantazii, pohybovou tvořivost dětí. Tento pedagogický zájem vedl v Krnsku k tzv. melomimikám, tj. k přirozenému a nenásilnému ztvárnění přírodních scénérií značné estetické působivosti (např. Strom ve větru, Děti na lukách, Jarní probuzení květin apod.).²⁰

Od rytmického výcviku děti zvolna přecházely k písním, k pěveckým činnostem. Píseň byla pedagogům v Krnsku uměleckým dílem, byla uměleckou stylizací života člověka v obklopující přírodě. Tyto požadavky splňovaly především lidové písně, které ovšem tehdejší škola vnímala často ve zkomolené podobě (viz např. negativní postoj školy k milostným písním). Při zpěvu lidových písní Kříčka a Krch preferovali moravské a slovenské mollové písně, jejichž prostřednictvím dítě prožívá své dětské smutky, melancholické nálady, vážné stavy. Krnské děti byly pomocí lidových písní nenásilně vedeny k vytváření vlastních textových i hudebních nápadů. Ty pak byly recitovány a zpívány ve škole ostatním, kteří je měli podle možnosti odborně posuzovat. Zajímavý byl vztah Kříčky a Krcha k umělým dětským písním, které naši pedagogové považovali za příliš složitá a tím nepřilíživě schopné konkurovat spontánním dětským popěvkám. Velmi rádi též prováděli dětské tance – především ty, které si děti samy vytvořily.

Všechny doposud uváděné zásady v Krnsku používané hudebněvýchovné metody lze považovat za prvky přirozeně obsažené ve fyziologickém vývoji dítěte. Teprve když děti začaly písním rozumět intelektuálně, bylo

²⁰ *Ibid.*, s. 60.

možno uplatňovat i umělé hudebněvýchovné metody. Jejich projevem byla v Krnsku uplatňovaná dětská melodramata na lidové i umělé texty.²¹

Svobodně a tvořivě využívali Kříčka a Krch svou intonační metodu. Od počátku věnovali pozornost – na rozdíl od Battkeho metody – durové i mollové intonaci, nezříkali se solmizačních slabik a intonační proces završili zpěvem neznámé melodie. Za zásadně důležité považovali výsledek intonačního procesu – uvolněný a krásný zpěv, nikoliv intelektuální konstrukci.

Porozumění projevovými rytmickou metodu Emila Jaques-Dalcroze přes její jistou detailnost a racionálnost. V oblasti rytmické výchovy naopak prosazovali její spontaneitu, usilovali o porozumění „řeči lidského těla“.²²

Také poslech považovali Kříčka a Krch za velmi důležitý prostředek chápání hudby. Využívali vlastní interpretační možnosti, možnosti druhých učitelů, zvali do Krnska profesionální umělce.²³ V repertoáru poslechových skladeb byly lidové písně s doprovody V. Nováka a dalších skladatelů, houslové a klavírní skladby A. Dvořáka, P. I. Čajkovského, R. Schumanna, písně A. Dvořáka, F. Schuberta. Za nejvhodnější řešení poslechového procesu považovali tzv. intimní besídky s hudbou a uměleckou recitací, využívali také výtvarné umění a film.

Experimenty krnských reformátorů vzbuzovaly u dětí radostnou odezvu. Rády se zúčastňovaly dvouhodinových lekci s deklamací, zpěvem dětí, poslechem hudby a esteticky ztvárněným pohybem v přírodě. Byly to lekce, při

²¹ Druhý díl publikace *Dítě a hudba* přináší příklady těchto tzv. melodramat (viz podtitul tohoto díla: Dětské melodrama, hudba k pohádkám a obrázkům).

²² MAZUREK, Jan. O hudebněvýchovném systému Josefa Kříčky a Ferdinanda Krcha. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty Ostravské univerzity*, řada U-2. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 1995, s. 61. ISBN 80-7042-097-9.

²³ Zřejmě inspirace Hellerau Emila Jaques-Dalcroze.

kterých učitelé nebyli pouhými strážci kázně, ale přáteli, učiteli dětí společně se na vlastní síly, vlastní poznání.

Po výše uváděných skutečnostech lze Kříčkovo a Krchovo pojetí hudební výchovy charakterizovat jako moderní a promyšlený systém. Citlivostí vedení dětí od útlého věku k nazírání podstaty umění, chápáním krásy bez umělých teoretických konstrukcí, tvořivým začleněním pohybových prvků, využitím všech důležitých uměleckých žánrů při seznamování dětí s řečí hudby a tvořivou aktivitou učitele i žáka ve výukovém procesu zasáhli Kříčka i Krch podstatně a nadčasově do tradičního pojetí hudební výchovy. Především svou orientací na přirozenou, lidové umění ústrojně využívající hudební výchovu, sledující rozvoj všech smyslů dítěte, vytvořili originální, osobitou a původní českou metodu, která ani dnes – přes jistou exkluzivitu – neztratila ze svého významu.²⁴

Velmi důležitou součástí snah o moderní podobu hudební výchovy se na počátku 30. let 20. století stalo založení Společnosti pro hudební výchovu (11. června 1934) a její bohužel pouze čtyřletá existence (1934–1938). Uvedená instituce však měla širší poslání. Do jejího čela byl zvolen ministr zahraničních věcí Kamil Krofta, ve výboru Společnosti byl např. Václav Talich, názorovou jednotu naší „hudebněvýchovné fronty“ prokazovali svými aktivitami univerzitní profesori Vladimír Helfert, Zdeněk Nejedlý a Dobroslav Orel.²⁵ Již v dubnu 1936 uskutečnila Společnost v Praze 1. mezinárodní kongres, v jehož rámci došlo k řešení řady důležitých hudebněpedagogických (hudebněsociologických, hudebněpsychologických atd.) otázek. Diskutovalo se např. o vnímání hudby dětským posluchačem, o hudební tvorbě pro děti, o výchově hudbou a k hudbě, o léčebné hudební

²⁴ GAUSE, František. *Počátky moderních proudů v naší hudební výchově*. Praha: Supraphon, 1975, s. 38.

²⁵ Tj. tři osobnosti jinak si názorově dosti vzdálené.

výchově atd. Kongresu se zúčastnily významné osobnosti – Emil Jaques-Dalcroze,²⁶ skladatelé Ernst Křenek, Heitor Villa-Lobos, Jaroslav Křička ad. Při organizaci kongresu sehrál závažnou roli Leo Kestenberg (1882–1962), rodák ze slovenského Ružomberka. Kestenberg prosazoval řadu moderních hudebněvýchovných tendencí, postihujících široké spektrum nejen tehdy aktuálních problémů.²⁷ Pro krátkost existence Společnosti se však její činnost nemohla plně rozvinout, přesto však dala nezanedbatelné podněty pro další rozvoj hudebněvýchovných snah. Z nich mnohé byly uplatněny později v činnosti Mezinárodní společnosti pro hudební výchovu (ISME).²⁸

26 O tom MAZUREK, Jan. *Metoda Jaques – Dalcrozova a česká hudební výchova (1911–1938)*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2016, s. 40–41. ISBN 978-80-7464-768-0.
27 Mezi nejdůležitější patřily jeho požadavky na vzdělání učitelů hudební výchovy, osobností teoreticky, a především umělecky zdatných.
28 Problémy kolem Společnosti řeší komplexně monografie – GREGOR, Vladimír. *Československá Společnost pro hudební výchovu (1934–1938) a mezinárodní dosah její činnosti*. Spisy Pedagogické fakulty v Ostravě č. 29. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974.

Závěrem naší stati konstatujeme závažnost tematiky, kterou jsme se zabývali. Hudební výchova v samostatném státě se v období 1918–1938 dopracovala – přes obtížnou politickou i ekonomickou situaci – seriózních výsledků, které přispěly nemalým podílem k rozvoji hudebněvýchovných snah nejen v národním kontextu. Česká hudební výchova se v tomto období dopracovala řady pozoruhodných výsledků, které ji dobře reprezentovaly v kontextu mnohem širším.

Prameny a literatura

Hudební revue 12, 1918/1919, č. 5, s. 213–216.
Hudební rozhledy 22, 1969, č. 1, s. 26.
GAUSE, František. *Počátky moderních proudů v naší hudební výchově*. Praha: Supraphon, 1975.
GREGOR, Vladimír. *Československá Společnost pro hudební výchovu (1934–1938) a mezinárodní dosah její činnosti*. Spisy Pedagogické fakulty v Ostravě č. 29. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974.
GREGOR, Vladimír. *František Bakule a jeho dětský sbor*. Spisy Pedagogické fakulty v Ostravě č. 47. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982.
GREGOR, Vladimír a SEDLICKÝ, Tibor. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-131-X.

HELPERT, Vladimír. *Naše hudba a český stát*. Praha: B. Kočí, 1918.
HELPERT, Vladimír. *Základy hudební výchovy na neuhudebních školách. (Otázka hudebnosti – Nutnost školské hudební výchovy)*. Praha: Státní nakladatelství, 1930.
KŘIČKA, Jaroslav. *Dítě a hudba: nové cesty v hudební výchově dětské. 1 díl, Hry, písně, tance*. Praha: Dědictví Komenského, 1917.
KŘIČKA, Jaroslav. *Dítě a hudba: nové cesty v hudební výchově dětské. 2 díl, Dětské melodrama, hudba k pohádkám a obrázkům*. Praha: Dědictví Komenského, 1920.
KUSÁK, Jiří. *Ostrava hudebněvýchovná. Hudební výchova, odborná hudební výchova, hudební výchova v učitelské přípravě, hudební lidovýchovná a popularizační aktivity v Ostravě od 90. let 19. století do roku 1945*. Ústí nad Labem, 2017. Habilitační spis. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Fakulta pedagogická.
MAZUREK, Jan. Memorandum o hudební výchově (1919). *Hudební rozhledy* 42, 1989, č. 10, s. 471–473.
MAZUREK, Jan. *Metoda Jaques – Dalcrozova a česká hudební výchova (1911–1938)*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2016. ISBN 978-80-7464-768-0.
MAZUREK, Jan. O hudebněvýchovném systému Josefa Křičky a Ferdinanda Krcha. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty Ostravské univerzity, řada U-2*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 1995, s. 59–62. ISBN 80-7042-097-9.
PEČMAN, Rudolf. *Vladimír Helfert*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2003. ISBN 80-7204-284-X.



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF

Gabriela Kubátová

Řadové staccato se nerodí v rukách, ale v hlavě

/Anotace/

Článek představuje specifický druh řadového staccata, které ovládá houslista a pedagog Alexander Shonert a které nebylo dosud v české metodické literatuře popsáno. Vychází ze Shonertových houslových seminářů a z několika rozhovorů, které jsme spolu vedli. Jeho metodické principy nácvičku řadového staccata jsou zasazeny do kontextu názorů několika slavných osobností houslové hry od 19. století do současnosti.

/Klíčová slova/

Alexander Shonert, housle, metodika, řadové staccato.

/Autorka/

PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D. vystudovala houslovou hru pod vedením prof. Jiřího Tomáška. Spolupracuje s komorními ansámby, 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.

Staccato je jedním z nejkontroverznějších prvků techniky pravé ruky houslisty. Posluchači je často považovaný za trik salónního kouzelníka či momentálně vyvolanou iluzi. V průběhu staletí se špičkoví housloví pedagogové snažili a snaží zhodnotit jeho význam a vymyslet metodu, jak dosáhnout perfektního řadového staccata. Přicházejí s naprosto odlišnými, kontroverzními, mnohdy výstředními až úsměvnými metodami, které se nevyhýbají spojení s „božským nadáním“ a „okultními vědami“ (D. C. Dounis).¹ V podstatě se jedná o sled krátkých, ostře oddělených not se smyčcem na struně, který obsahuje dva prvky: akcent na začátku každé noty a zastavení smyku na konci noty. Podle Roka Klopčiče,² z jehož studie uveřejněné v časopise *The Strad* zde čerpám,³ existují dva druhy staccata – (firm) pevné řadové staccato a (brillant) brilantní řadové staccato. Řadové staccato pevné dostalo řadu jmen: controlled – řízené (George Hart),⁴ honest – poctivé (Jascha Heifetz), Spohr – Spohrovo

(Carl Fleisch), rhythmic – rytmické (Ivan Galamian). Pevné řadové staccato je řadou not hraných martelée na jeden smyk, avšak, podle dosavadních názorů, limitované v tempu. Carl Fleisch např. uvádí maximální možnou rychlost čtvrtové noty 66, zatímco Harold Berkley 88.

Rovněž brilantní staccato se ukrývá pod mnohými „přezdívkami“: tense, rapid – napjaté, rychlé (D. C. Dounis), cramp – křečové (Konstantin Mostras), nervous – nervózní, neklidné (Samuel Applebaum), Wieniawski – Wieniawského (Carl Fleisch). Je užíváno pro rychlejší hru, kde kontrola v podstatě ustupuje nejvyšší možné dosažitelné rychlosti. Cesty k dosažení tohoto typu staccata jsou velmi individuální a často bizarní, jak o tom svědčí názory slavných virtuósů:

Henryk Wieniawski se vyjadřuje následovně: „*Staccato je hrané celou paží, nikoli ze zápěstí. Počet pulzací v paži koresponduje s počtem not ve staccatových pasážích.*“⁵ Wieniawského staccato popsal podle hry slavného virtuosa poprvé Leopold Auer ve své knize *Violin Playing as I Teach It*. Wieniawski měl pravé rameno i nadloktí ve stavu enormní fixace a využíval s brilantním účinkem třesu, který přitom vznikal.

D. C. Dounis⁶ uvádí: „*Napjatá paže od ramene až do konečků prstů*

1 KLOPČIČ, Rok. *Staccato – one of the most controversial elements of right-hand technique*. *The Strad*. XI 2003, Newsquest Specialist Media Ltd., Weybridge, UK. Znovu vydáno 2018. Online <https://www.thestrad.com/playing/staccato-one-of-the-most-controversial-elements-of-right-hand-technique/5079.article>

2 Klopčič Rok (1933–2010) byl slovenský houslista, muzikolog a pedagog.

3 Opat. Klopčič.

4 HART, G. *The violin and its music*. Boston: Ditson. 1883.

5 Opat. Klopčič.

6 Dounis Demetrius Constantine (1886–1954) byl vlivný řecký a americký učitel hry na strunné nástroje, houslista, violista, hráč na mandolínu.

vytváří třes ruky a ten se přenáší do prutu (...) Není možné se ho naučit hráním v pomalém tempu.⁷

Samuel Applebaum,⁸ Robert Gerle⁹ a Václav Huml¹⁰ se přiklání k metodě nácvičku staccata z tremola hraného u špičky a jeho postupným posunováním směrem k žabce.

Poměrně rozsáhle pojednává o problematice staccata proslulý pedagog Carl Flesch ve své knize *The Art of Violin Playing*.

„Mnoho učitelů tvrdí, že staccato hraje klíčovou roli v procesu získávání kvalitní smyčcové techniky. Praktická zkušenost ale dokazuje, že to není pravda. Ani Joachim ani Sarasate neměli dokonalé staccato. Na druhé straně můžeme najít průměrné houslisty s jinak nepřilíživě kvalitní smyčcovou technikou, kteří disponují vynikajícím staccatem. Význam staccata by neměl být ve srovnání s ostatní technikou přeceňován. Je to jistě vítaný prvek houslové techniky, nicméně ne nezbytný.“¹¹

A jaký největší technický problém překonal mistr řadového staccata Jascha Heifetz během studií? „Staccato!“ Odpovídá po chvilce přemýšlení a usmívá se. „Naučit se dobré staccato mi připadalo velmi náročné. Když jsem byl mladší, bylo moje staccato dosti špatné.“ (Těžko tomu věřit, díváme-li se na exkluzivní, plně kontrolované řadové staccato smyky nahoru i dolů v jeho aranži skladby George Dinicu Hora Staccato). „Vážně, trvám na tom. Ale pak jednoho dne,

7 Opak. Klopčič.

8 Applebaum Samuel (1904–1986) byl žák Leopolda Auera, absolvent Julliard School of Music, od roku 1956 vyučoval hru na housle na Manhattan School of Music v New Yorku.

9 Gerile Robert (1924–2005) byl houslista maďarského původu, absolvent Lisztovy akademie v Budapešti, jehož houslovým pedagogem byl Géza de Kresz. Kromě koncertní kariéry působil jako houslový pedagog.

10 Huml Václav (1880–1953) studoval v Praze u Otakara Ševčíka. Od roku 1903 působil v Záhřebu na hudební škole Chorvatského hudebního institutu.

11 FLESCH, C. *The Art of Violin Playing*. New York: Carl Fischer, Inc. 1924, str. 69-71.

úplně najednou – dodnes nechápu, jak se to stalo – hrál jsem kadenci z Wieniawského Houslového koncertu fis moll, která je plná staccata a dvojhmatů – bylo mé staccato správné, zvláště poté, co mi profesor Auer ukázal svou metodu.“¹² Heifetz k nácvičku říká: „Staccato nemá smysl cvičit po dlouhou dobu pomalu. Velmi brzo se musí začít cvičit v plné rychlosti bez prstů. Je to smyk, při jehož tvorbě nehraje zápěstí žádnou roli. Vychází výlučně z napjaté paže, jehož je zápěstí pouze součástí. Stačí položit smyčec na strunu, napnout paži a v plné rychlosti hrát. Kontrola přijde později. V mnoha případech pomáhá, pokud zůstane malíček na prutu, neboť při smyku nahoru má malíček funkci stabilizační. Při smyku dolů obvykle snižujeme pravou paži a pouštíme malíček, který v tomto případě nemá stabilizační funkci. Zvláštní cvičení na staccato nepotřebujeme, stačí nám pasáže z děl Wieniawského, která slouží jako hodnotný materiál pro rozvoj tohoto smyku.“¹³

Leonid Kogan se k této problematice vyjadřuje následovně: „Staccato je talent, který buď máte, nebo nemáte. Já ho neumím a nijak tím netrpím. Ani slavnému Wieniawskému se dlouho nedařilo. Pak měl však sen, ve kterém našel cestu, jak docílit vytoženého smyku, a sen se stal skutečností (...) ruka musí být napjatá a zápěstí imobilizované. Jsem si jistý, že to může fungovat, ale nemyslím, že by tak enormní námaha stála za to zahrát dvě až tři rychlé pasáže (...) Avšak staccato běžné rychlosti, při kterém se používá zápěstí, se vyskytuje běžně a je potřeba na něm pracovat. Nazýváme ho staccato volante nebo též létavé.“¹⁴

12 MARTENS, F. H. *Violin Mastery*. New York: Dover 2006, str. 51.

13 APPLEBAUM, Samuel & Sada. *The Way they Play*, Book I. Neptune City, New Jersey: Paganiniana Publications 1972, str. 78–79.

14 APPLEBAUM, Samuel & Sada. *The Way they Play*, Book II. Neptune City, New Jersey:

Podle mnohých může mít brilantní staccato negativní dopady na ruku a musí být cvičeno s maximální opatrností. Čas strávený jeho cvičením by měl být limitovaný. Yehudi Menuhin souhlasí: „Nemělo by se cvičit příliš dlouho v kuse. A pokaždé by mělo pak následovat nějaké relaxační cvičení.“¹⁵

Klopčič se přiklání k názoru, že nácvičkem pevného řadového staccata lze významně pozitivně zlepšit smyčcovou techniku.

Simon Fischer považuje řadové staccato smykem nahoru a dolů za unikátní a osobitý smyk, u kterého, dokud funguje, nehraje roli, jak je prováděn. Za nejkrásnější považuje staccato, které je provedeno s lehkostí, jako kdyby se jednalo o spiccato, hrané svobodnou a uvolněnou paží, kontrolovatelné v každém tempu. „Smyčec nesedí na struně jako mrtvý předmět. Žině, prut a struna jsou pružné. Vše, co chce smyčec udělat v okamžiku, kdy je stisknutý do struny, je odskočit zpátky. Tento faktor sehrává nejdůležitější roli, podobně jako u smyků spiccato, sautille a ricochet. První krok k úspěšnému staccatu je sledovat přirozenou tendenci prutu a žiní, raději než zkoušet něco specifického s paží či rukou.“¹⁶

Zázrak přes noc měl být poslední záchrannou metodou pro všechny houslisty, kteří se o tento prvek houslové techniky snaží, ale Josef Gingold¹⁷ se přiznal ještě k jedné,

Paganiniana Publications 1973, str. 70.

15 Opak. APPLEBAUM, Samuel & Sada. *The Way they Play*, Book I, str. 118.

16 6 ways to improve your staccato. *The Strad*, November 2009, přehled citací/článků na téma staccato z celé historie časopisu *The Strad*.

Online <https://www.thestrads.com/improve-your-playing/6-ways-to-improve-your-staccato/148.articles>

Original: FISCHER, S. *Staccato*. *The Strad*, vol. 105, December 1994 - The Basics series. Newsquest Specialist Media Ltd., Weybridge, UK.

17 Gingold Joseph (1909–1995) emigroval v roce 1920 do USA, kde studoval s Vladimírem Graffmanem v New Yorku, poté studoval



obzvláště „vědecké“, metodě Eugena Ysaÿe,¹⁸ kterou popsal následovně: „Řekl mi, abych položil smyčec na strunu, zakřičel, abych napnul horní část paže a pak přišerně zařval: „Hraj!!!“ K smrti mě vyděsil, a tak ze mě doslova „vytrásl“ staccato.“¹⁹ K pochopení působnosti efektu je třeba si představit nejen Ysaÿovu vysoce respektovanou hudební autoritu, ale i mohutnou postavu, která dokreslovala jeho impozantní zjev.

Existuje nový druh pevného řadového staccata s efektem brilantního?

Shonertovo řadové staccato je prvek houslové techniky, o kterém se vyjádřil Václav Hudeček slovy: „Je to fenomenální! Nic podobného jsem v životě neslyšel.“ Alexander Shonert disponuje dalším druhem řadového staccata, které dosud v českých odborných publikacích nebylo popsáno. K jeho specifickým rysům patří to, že není limitováno v rychlosti a zároveň nevzniká z křeče. Shonertova metodika nácvičku řadového staccata

v Belgii u Eugena Ysaÿe. Působil jako koncertní mistr v Detroitském symfonickém orchestru a později v Clevelandském symfonickém orchestru. Vyučoval více než 30 let až do své smrti na Indiana University Jacobs School of Music v Bloomingtonu.

18 Ysaÿe Eugene (1858–1931) byl slavný belgický houslista, skladatel a dirigent. Studoval hru na housle u Henriho Vieuxtempse a Henryka Wieniawského na Královské konzervatoři v Liege. Založil v roce 1886 kvarteto nesoucí jeho jméno. Ve 28 letech začal učit na konzervatoři v Bruselu.

19 Opak. Klopčič.

se stala námětem jeho e-knihy *How to Master Firm Staccato Up and Down in 3 Lessons: The Shonert Technique based on the use of Chi energy*²⁰ (Jak se naučit řadové staccato smykem nahoru a dolů ve třech lekcích: Shonert Technique založená na používání energie chi) a je i v plném znění součástí e-knihy *Advanced Violin Techniques Vol. 1* (Pokročilé houslové techniky) z roku 2015. Kritika na zmíněnou kapitolu o staccatu byla publikována v únoru v roce 2016 v prestižním britském časopise *The Strad*.²¹ V říjnu roku 2017 vyšel v témže časopise v rubrice The Best of Technique Shonertův článek s názvem *‘Firm’ Staccato*.²² Shonert k němu říká: „Jedná se o natolik specifickou kapitolu houslové hry, že zůstanu u nejzákladnějších údajů. Nejzajímavějším z nich je ten, že se nejedná o staccato vytvářené křečí, jak je tomu u mnohých houslistů a jak je často i popisované v odborných publikacích, ale

20 SHONERT, A. *How to Master Firm Staccato Up and Down in 3 Lessons: The Shonert Technique based on the use of Chi energy*. Kindle Edition; <https://www.amazon.com/Master-Firm-Staccato-Down-Lessons-ebook/dp/B00X2PSZFW>

21 BUNTING, P. *Book Review: How to Master Firm Staccato up and Down in Three Lessons*. *The Strad*, Book Reviews, February 2016, vol. 127, s. 93. Newsquest Specialist Media Ltd., Weybridge, UK.

22 SHONERT, A. *‘Firm’ Staccato*. *The Strad*, October 2017, The Best of Technique, vol. 128, no. 1530, s. 79–80. Newsquest Specialist Media Ltd., Weybridge, UK.

o staccato, které se rodí z dokonale uvolněné hry a vychází z vědomě ovládaných svalových partií. Řadové staccato se totiž nerodí ve Vašich rukách, ale ve Vaší hlavě. Aby houslista zvládl řadové staccato, musí se nejprve zbavit nesprávných návyků, protože žádný prvek houslové hry se nevyskytuje izolovaně. Základním problémem u řadového staccata, se kterým se setkávám u mnohých houslistů, je, že svalové partie u pravé ruky se dostanou do křeče a stanou se nekontrolovatelnými, zvláště to platí pro smyk směrem dolů. Já jsem objevil metodu, díky které se svaly na pravé ruce uvolní a mohou plynule spolupracovat. Tajemství mé metody spočívá v tom, že se student nesmí učit hrát řadové staccato s rukou napjatou a ztuhlou. Bezpodmínečně je zvládnutí precizního tahu smyčcem od žabky ke špičce směrem nahoru i dolů. Teprve po dosažení přesné rytmické pravidelnosti, tempa a neměnné rychlosti tahu smyčce i během výměn u žabky a špičky se dodávají lehké staccatové pohyby (impulzy) se zcela uvolněnou rukou.

Každá staccatovaná nota vyžaduje přesnou spolupráci prstů, svalů ruky a zápěstí, ve kterém vzniká hlavní impuls. Bez toho je dosažení staccata nemožné. Základním principem je uvolnění za každým staccatovým pohybem. Ruka se musí uvolnit po každém staccatovém pohybu, což je samozřejmě náročnější



Kateřina Andrřov

Dobroslav Orel (1870–1942) a jeho přınos na poli sbormistrovství a hudebn pedagogiky

Studie ke 150. výroční narození

v rychlm tempu. Proto je nezbytn, aby byla ruka v pomalm tempu dokonale uvolnn dříve, neř se přejde do rychlejšího.

Jakmile je sval po urt čas v kontrakci, ztratí elasticitu a kontrolovatelnost. Pro pracující svaly je princip kontrakce a relaxace normálním jevem, svaly nemohou být v neustlm napětí nebo permanentním uvolnn. im častěji k tomuto střdn dochází, tím silnjř sval je a tm lépe muře spolupracovat s ostatními svalovými partiami.

Nejvtřm tajemstvím m metody je to, ře prsty na smyci nevedou staccatov pohyb, ale pohyb vzniká v ruce, kter je uvolnn. Pohyb prstů je jen samovolnou reakcí na pohyb ruky, neinicuje staccato. Tento jev muře demonstrovat na jednoduchm příkladu. Staccato dle moj metody jde zahrát tak, ře drřm smyčec pouze dvěma prsty s tím, ře je plynuje promnuji, kařd vřdy s palcem, a to smykem nahoru i dolů. Umím dokonce hrát řadové staccato jen s pouřitm palce a malíku. V ten samy okamřk ale nerotuje zápěstí od ukazovkov k malkov časti ruky, jak ui mnoh houslov řkoly. Toto muře fungovat v případě pomalého staccata okolo středu smyčce, ale bylo by to velmi

nrone pro rychl staccato celm smyčcem a téměř nemořne při smyku dolů. Kařd houslista m sv vlastní pocity, ale v zásadě fyziologicky a psychologicky se řadové staccato musí zrodt v ruce, a ne v prstech. Staccato by bylo nemořne, kdybych pro kařd pohyb pouřival vdome pohyb prstů. Pokud budeme vnímat staccato nikoli jako sérii mnoha malých pohybů, ale jako jeden pohyb celou paří, kter „přeruřme“ staccatem, jako bychom navlkali perly na náhrdelník, dosáhneme výsledku, kdy je pohyb paře nepřeruřen a ruka zůstává klidn, téměř bez pohybu po celou dobu trvání smyku.“

Shonertovo staccato je skutene vjimene vypracovanm prvkem houslov techniky, o to cennjřm, ře se nejedná pouze o osobit zvládnutí intuitivního charakteru, ale ře jeho autor detailne ovládá i metodick postupy jeho výuky. Jedním z beneft práce na řadovm staccatu je pak zřetelne zdokonalen funkce pravé ruky ve smyslu uvolnn a kontroly.

Literatura

APPLEBAUM, Samuel & Sada. The Way they Play, Book I. Neptune City, New Jersey: Paganiniana Publications 1972.

APPLEBAUM, Samuel & Sada. The Way they Play, Book II. Neptune City, New Jersey: Paganiniana Publications 1973.

Flesch, Carl. The Art of Violin Playing. New York: Carl Fischer, Inc. 1924.

HART, George. The violin and its music. Boston: Ditson 1883.

Martens, Frederick H. Violin Mastery. New York: Dover Publications 2006.

Rozhovory s Alexanderem Shonertem uskutenne osobne a elektronicky v prbhu let 2019–2020.

Internetov zdroj:

6 ways to improve your staccato. The Strad, IX 2009, přehled citací/clnk na tma staccato z historie asopisu The Strad. Newsquest Specialist Media Ltd., Weybridge, UK.

KLOPI, Rok. Staccato – one of the most controversial elements of right-hand technique. The Strad. XI 2003, Newsquest Specialist Media Ltd., Weybridge, UK.

Vlastn strnky Alexandra Shonerta: Shonert.com a ShonertAcademy.com

SHONERT, Alexander. How to Master Firm Staccato Up and Down in 3 Lessons: The Shonert Technique based on the use of Chi energy. Kindle Edition; <https://www.amazon.com/Master-Firm-Staccato-Down-Lessons-ebook/dp/B00X2PSZFW>

SHONERT, Alexander. ‘Firm’ Staccato. The Strad, October 2017, The Best of Technique, vol. 128, no. 1530, s. 79–80. Newsquest Specialist Media Ltd., Weybridge, UK.

/Anotace/

Prof. PhDr. Dobroslav Orel (1870–1942) byl ve své dobře uznvanm hudebním vdcm, dirigentem, sbormistrem, pedagogem, redaktorem a organizátorem kulturního řivota. Studie ke 150. výroční narození rekapituluje dleřt meznyky v Orlov řivot s akcentem na jeho činnost sbormistrovskou, hudebn pedagogickou, poukazuje na jeho vztah k reformistickm proudům (Battkeho intonační metoda) a zamřl se na Orlovm odkazem z dneřn perspektivy.

/Klev slova/

Dobroslav Orel, Max Battke, sbormistr, chlapečků pevcek sbor, pedagogick osobnost, hudebn pedagogika, intonační metoda

/Autorka/

Mgr. Kateřina Andrřov, Ph.D. psob na Hudebn katedře Pdf Univerzity Hradec Krlov. Jejím vzkumnm tématem je osobnost hudebního vdce a pedagoga Dobroslava Orla. Jedním z prvnch dominantních výsledků jejího soustavného badatelského zaujetí je vdeck edice dosud nevydan korespondence Dobroslava Orla a luřickosrbskho hudebního skladatele Bjarnata Krawce.

P odntem k následující studii se stalo blzc se vznamne výroční narození Dobroslava Orla (1870–1942). Ve své dobře byl vysoce cenn jako hudebn pedagog, dirigent a sbormistr, muzikolog, redaktor, nenavn propagátor myřlenek cecilskho hnutí,¹ velice schopn organizátor, zakladatel slovensk hudebn vdy,² osvtov pracovník a jeden ze tří klevch zakladatel Společnosti pro hudebn výchovu.³ V neposlední řadě byl katolickm knězem s přsluřnst ke krlovhradeck diecézi. Přes neuvěřitelnou pestrost jeho aktivit je třeba konstatovat, ře uveden výčet není zdaleka pln.

K pochopení Orlova významu, osobních postojů i směřování, je třeba jej vnímat v řřm kontextu doby, v jejím politickm a kulturním ovzduř. Souasne je třeba uvědomovat si

1 Hlavním cílem cecilsk reformy bylo zdokonalen církevní hudby ve vřech jejích podobách: liturgick, paraliturgick, lidovm duchovním zpěvu, a duchovní hudbě pro koncertní uely. V eskm prostřd se pro tuto reformu vřil název cyrilismus.

2 Povlen slovensk hudebn věda na Orlem dan smř nenavázala a vytvářela se pod vedením Jozefa Kresánka na zcela nov platformě.

3 ANDRřOV, Kateřina. Význam Dobroslava Orla pro formování Společnosti pro hudebn výchovu ve svtle pramen z jeho pozůstalosti. *Opus musicum*. Brno, 2018, roč. 50, . 2, s. 6–18.



zsadn vliv rodinného prostřd, v nmř byly základními hodnotami vzdělání, hudba, hlubok oddanost katolick církvi a loajalita k csařsk rodině. V nesmřitelnm boji liberálů – stoupenců tzv. pokrokového hnutí a zastánců austrokatolicismu hanlive označovaných klerikálové, stl Orel – katolick kněz – na straně druhé.

Pd monarchie a vznik Československa v roce 1918 byl souasn koncem vznamn etapy Orlova řivota. Jako jeden ze tří eskch doktorů hudebn vždy – po Zdeņku Nejedlm a Vladimíru Helfertovi – hledal dstojne msto odpovídající jeho vzdělání i ambicím. Odchod na Slovensko, na nov zalořenou Bratislavskou Univerzitu Komenského, se pro něho stal jedinou mořnou cestou vedou k plnému

zúročení jeho muzikologických, pedagogických a organizačních zkušeností.

Cílem studie je poukázat na Orlovy průkopnické počiny sbormistrovské, rekapitulovat a zhodnotit jeho přínos pro hudební pedagogiku z dnešní perspektivy.

Dobroslav Orel a jeho dílo očima dneška

V širším povědomí Orel zůstal především jako autor Českého kancionálu (1921). Na některých katolických farnostech se z lístkových otisků kancionálu zpívá dodnes. V české muzikologii bývá oceňován především jeho vědecký přínos hymnologii⁴ a zásluhy o transformaci církevního časopisu Cyril⁵ v hudebně vědecké periodikum. Informovanost o jeho životě a díle neusnadňují slovníky, v nichž se vyskytují nepřesnosti v dataci nebo názvech institucí, v nichž Orel působil.⁶

Slovenská muzikologie se po pádu totality začala poctivě vyrovnávat se složitým odkazem Dobroslava Orla, jenž po vzniku Československa podobně, jako řada dalších českých intelektuálů, úředníků a státních zaměstnanců spojil své další osudy se Slovenskem. Právě na Slovensku vznikla první monografie o Dobroslavu Orlovi, jejímž autorem je Marián Janek.⁷ Základní přínos Jankovy práce spočívá v komplexním uchopení slovenského období Orlova působení, kdy autor čerpal z původních dokumentů slovenských paměťových institucí, dobového tisku a informací pamětníků, především svého školitele,

⁴ Za své životní hymnologické dílo *Hudební prvky svatováclavské* Orel obdržel v roce 1937 Státní cenu.

⁵ *Cyril: časopis pro katolickou hudbu posvátnou v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, zároveň organ Obecné Jednoty Cyrillské*. Praha: F. J. Lehner, 1879–1948.

⁶ Tyto zavádějící informace se opakovaně nacházejí již v dobovém tisku, v blahopřejných medailoncích k Orlovým výročím. Přestože se šířily ještě za Orlova života, Orel sám patrně neměl potřebu tyto nepřesnosti korigovat.

⁷ JANEK, Marián. *Dobroslav Orel: muzikolog, hudobný pedagóg, osvetový pracovník*. Banská Bystrica: UMB, 2007, 122 s.

Orlova poválečného nástupce Jozefa Kresánka.

Prvním, kdo upozornil na hudebně pedagogicky zaměřené příspěvky v časopise Cyril byl v sedmdesátých letech František Gause.⁸ K významnému posunu v oblasti bádání došlo teprve v roce 2015, kdy byla v Ronově nad Doubravou uspořádána mezinárodní muzikologická konference *Pocta Dobroslavu Orlovi*.⁹ Její příprava se stala impulsem k uspořádání Orlovy pozůstalosti uložené v Českém muzeu hudby a k vytvoření putovní výstavy sledující Orlovův život a dílo. Autorkou konceptu výstavy je Jana Vozková. O detailní zpracování a zhodnocení Orlova působení v Čechách před odchodem na Slovensko a obrácení pozornosti na hudebně-pedagogický rozměr Orlovy osobnosti usiluje od roku 2012 autorka této studie.

Biografický exkurz s akcentem na hudebně pedagogické aktivity

První dvě třetiny svého života Orel prožil v době, kdy byly české země součástí Rakouska-Uherska. Narodil se 15. prosince 1870 v rodině učitele (později řídícího učitele, absolventa Amerlingova učitelského ústavu a pražské varhanické školy), regenschoriho a příležitostného hudebního skladatele Františka Orla a industriální učitelky¹⁰ Josefy Orlové rozené Lidmilové. Po studiích na gymnáziích v Kolíně, Vídní a Praze se rozhodl vstoupit do kněžského semináře v Hradci Králové (1891).

⁸ GAUSE, František. *Počátky moderních proudů v naší hudební výchově*. Praha: Supraphon, 1975, 99 s. Comenium musicum, sv. 13.

⁹ *Pocta Dobroslavu Orlovi: Ronov nad Doubravou: 23.–25. dubna 2015: Konference – výstava – koncerty!*. Ronov nad Doubravou: Městský úřad, 2015. 18 s. Pořadatelé konference byly instituce: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i. – Kabinet hudební historie a MÚ Ronov nad Doubravou.

¹⁰ Za ověření okrajové zmínky ve školní kronice Bělečka u Třebechovic vděčím Mgr. Pavle Lutovské, zaměstnankyni Národního archivu ČR, která se touto problematikou dlouhodobě zabývá.

Zásadní vliv na jeho pozdější směřování měl příchod nového biskupa Eduarda Jana Nepomuka Brynychy na přelomu roku 1892–93. Brynych vycítil Orlovův potenciál a dal mu příležitost své mimořádné hudební i organizační schopnosti uplatnit ve službách církvi. Při semináři zřídil *docenturu kněžského liturgického zpěvu a chorálu*. Orla ustanovil jejím prvním docentem.¹¹ Současně jej ustanovil vicerektorem chlapeckého semináře v Borromaeu. V následujících letech si Orel doplnil pedagogické vzdělání a začal vyučovat náboženství na královéhradecké C. k. vyšší škole reálné. Úspěšně složil státní zkoušky opravňující ho ke kvalifikované výuce zpěvu (1901) a hry na varhany (1902), vychoval zde svůj první chlapecký pěvecký sbor (od r. 1900). Od počátku systematicky vyvíjel metodu, která směřovala k propojení obou jím vyučovaných předmětů: zpěvu a náboženství. Školní chlapecký pěvecký sbor budoval velmi cílevědomě a ambiciózně. Hudebně zajišťoval školní bohoslužby, školní slavnosti, ale také sbor spojoval s dalšími hradeckými pěveckými¹² i orchestrálními tělesy, zejména při dobročinných koncertech a hudebních akademiích pořádaných školou nebo církevními spolky. Zprávy v dobovém tisku zahrnují informace o programech, z nichž je patrné, že Orlovův chlapecký sbor byl schopen interpretovat vrcholná díla tehdejší sborové tvorby – například Novákovy Balady.

Ještě za svého působení v Hradci Králové začal Orel studovat na Karlo-Ferdinandově Univerzitě hudební vědu (od r. 1901–1902). V posledním roce studia se mu naskytla příležitost ke změně

¹¹ Docentura v tehdejším smyslu slova představovala nesystemizovanou pozici. Královéhradecká diecéze měla docentury dvě; jednu zaměřenou na výuku kněžského liturgického zpěvu a chorálu, a druhou na metodiku výuky hluchoněmých, Docenti byli označováni jako *adlati* = pomocníci.

¹² Kromě pěveckého sboru tvořeného adepty kněžského semináře soustavně vedl Pěvecký sbor *Jednoty katolických tovaryšů*. Od roku 1900 stál rovněž v čele pěveckého sboru královéhradecké Diecézní jednoty cyrilské.

působit. Bylo vyhověno jeho žádosti a přestoupil na školu stejného typu – nově zřízenou C. k. českou státní reálku v Praze, Holešovicích-Bubnech (zde vyučoval v letech 1905¹³–1919). Na základě porovnání výročních zpráv škol¹⁴ lze konstatovat, že Orlova pracovní náplň i povinnosti na obou místech byly velmi obdobné. V Praze se ovšem zvýšila prestiž i rozsah jím pořádaných akcí. Není bez zajímavosti, že mezi jeho svěřenci najdeme slavná jména – Stanislav Sucharda, Cyril Bouda, Bohumír Špidra¹⁵ a další. V literatuře bývá zmiňován vrchol Orlova sbormistrovského úspěchu – účinkování chlapeckého sboru reálky při opeře Parsifal v roce 1914.¹⁶

Orel ve svém profesním životopisu uvádí: „Řídil veliké koncerty duchovní i světské v Hradci Králové, měl studentský pěvecký sbor o 300 členech, se kterými za spoluúčasti České filharmonie, primariusu K. Hofmanna, prof. Vít. Nováka aj. provedl řadu samostatných velikých koncertů v Obecním domě pražském a v Sokolovně v Praze VII. Těž účinkoval se svým sborem při Parsifalu v Národním divadle.“¹⁷

¹³ Ve slovnících i v dobové literatuře bývá mylně uváděn rok 1907 a nesprávný název instituce; reálná škola je zaměněna za reálné gymnázium. Jednalo se o různé instituce s odlišným zaměřením, délkou i obsahem výuky. Český hudební slovník osob a institucí. Heslo: Dobroslav Orel, autor hesla Pavel Sýkora, [cit. 25. 10. 2020]. Dostupné z: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=79.

¹⁴ Výroční zpráva C. k. české reálné školy v Praze, Holešovicích-Bubnech za školní rok... 1908–1919. Praha, 1909–20.

¹⁵ Bohumír Špidra (1895–1964) udržoval se svým učitelem živý kontakt až do konce jeho života. Na koncertech Českých madrigalistů, pěveckého sboru, který založil, často uváděl Orlovy transkripce renesanční polyfonie. V Orlově pozůstalosti se dochovala část jejich bohaté vzájemné korespondence.

¹⁶ Shodou okolností to byl rok, kdy Orel dokončoval doktorskou práci na Vídeňské univerzitě pod vedením Guido Adlera. S významným – *Sub auspiciis imperatoris!* – ji obhájil 22. 7., doslova pár dní před vypuknutím první světové války!

¹⁷ Národní muzeum – České muzeum hudby. Pozůstalost Dobroslava Orla. Krabice 31–B/1,

Hudební reformismus – Battkeho intonační metoda

V Praze Orel současně navázal na své předchozí aktivity v cyrilské jednotě přímo v jejím ústředí – Obecné jednotě cyrilské. Ujal se vedení časopisu Cyril (1909) a transformoval jej v hudebně vědecký i hudebně pedagogický časopis. Pravidelně publikoval novinky ze světa hudební pedagogiky, uveřejňoval informace o hudebních kurzech, návštěvách i jubileích významných osobností. V časopisu Cyril můžeme sledovat vývoj jeho vztahu k Battkeho intonační metodě¹⁸ od počátečního nadšení až po upozorňování na její úskalí způsobená záměnou prostředku za cíl.

S Battkeho intonační metodou se pravděpodobně seznámil na kurzech pořádaných Doubravkou Branbergerovou¹⁹ ve škole Hudební Budče.²⁰ Novou metodu začal okamžitě uplatňovat v praxi na holešovické reálce. Současně zahájil spolupráci se spolkem Hudební Budeč,²¹ jehož se dokonce stal v letech 1916–1917 předsedou. Za dobu svého poměrně krátkého působení Orel založil ediční řadu Knihovna Hudební Budče, zorganizoval dva pěvecké kurzy pro pražské učitelstvo zaměřené na propagaci Battkeho intonační metody a jeden kurz celoroční, jehož cílem byla příprava kandidátů ke státním zkouškám z hudby pro střední školy a učitelské ústavy. Není bez zajímavosti, že poté, co Orel spolek v polovině roku 1917 opustil, přenesl celoroční přípravný

sign. 4. Curriculum vitae. Vlastnoručně psaný profesní životopis s přesným výčtem pozic, jeho učitelů i aktivit.

¹⁸ OREL, Dobroslav. Několik slov o vyučování zpěvu na středních školách. *Cyril*. Praha: Obecná jednota cyrilská, 1916, roč. 42, č. 7, s. 111–116.

¹⁹ OREL, Dobroslav. Hudební Budeč. *Cyril*. Praha: Obecná jednota cyrilská, 1910, roč. 36, č. 4, s. 98.

²⁰ Budeč založili manželé Branbergerovi a Doubravka Branbergerová byla její ředitelkou v letech 1909–1916. Jejím nástupcem se stal Adolf Cmiral, který školu vedl v letech 1916–1926.

²¹ Zřizovatelem školy Hudební Budeč byl stejnojmenný spolek.

kurz ke státním zkouškám ze světského prostředí na půdu Obecné jednoty cyrilské. Přednášky vedl společně s Janem Branbergerem, kanovníkem Václavem Müllerem a Emilem Bezecným.²²

O Orlem využívaných metodických postupech při výuce si můžeme udělat poměrně přesnou představu z jeho studií v časopisu Vychovatel.²³ Zabývá se vstupní diagnostikou žáků, vyjadřuje se k práci s nezpěváky, hledá cesty nápravy. Požaduje pěveckou přípravu pro všechny bez rozdílu. Jako k autoritě se obrací k Jindřichu Pechovi, jenž byl jeho učitelem zpěvu. Ve svých pojednáních uvádí konkrétní cvičení a upozorňuje na rozdíly mezi hlasovou výchovou v pěveckém sboru a hlasovým vedením sólistů.

Odchod na Slovensko a naplnění životního poslání

Jak už bylo řečeno, zásadní zlom v Orlově životě i kariéře představoval zánik monarchie a vznik Československé republiky. Pěvecký sbor holešovické reálky se ke konci války rozpadl. Branná povinnost nejprve připravila sbor o tenory a basy, nakonec se zpěv přestal vyučovat úplně, protože v budově školy bylo ubytováno vojsko. Orel, který od roku 1910²⁴ na částečný úvazek vyučoval na pražské konzervatoři se zde pokusil zažádat o plný úvazek a navrhoval zřízení církevní hudební vědy

²² *Národní listy*. Praha: Julius Grégr, 18. 10. 1917, roč. 57, č. 286, s. 4.

²³ *Vychovatel: list věnovaný zájmům křesťanského školství*. Praha: Petr Kopal, 1917, roč. 32, č. 22, s. 216.

²⁴ OREL, Dobroslav. O pěstění zpěvu a duchovní písně na školách národních. *Vychovatel: list věnovaný zájmům křesťanského školství*. Praha: Petr Kopal, 1908, roč. 23, č. 10, s. 112–114; roč. 23, č. 11, s. 126–128; roč. 23, č. 12, s. 137–140, 228, 236, 245.

²⁵ Český hudební slovník osob a institucí mylně uvádí rok 1907 a odlišnou náplň výuky. Ve skutečnosti na pražské konzervatoři Orel vyučoval liturgiku v letech 1910–1919; přičemž teprve od roku 1917, po smrti Ondřeje Horníka, se ujal výuky církevního zpěvu.

Český hudební slovník osob a institucí. Heslo: Dobroslav Orel, autor hesla Pavel Sýkora, [cit. 25. 10. 2020].

při tomto ústavu. V atmosféře silných protikatolických nálad ve společnosti, celkové reorganizace pražské konzervatoře a jejím zestátnění se ukázala Orlova představa jako nereálná. Právě v této době ovšem přišla nabídka na obsazení profesorského místa na nově založené bratislavské univerzitě. Orel nabídku přijal. Nejprve byl jmenován jako profesor církevní hudební vědy na teologické fakultě. Ta ale nakonec nebyla otevřena, a tak se roku 1921 stal ředitelem hudebněvědného semináře na nově zřízené Filosofické fakultě. Stejně jako v Hradci Králové a v Praze, také v Bratislavě si našel způsob, jak uplatnit svoje dirigentské schopnosti. Založil univerzitní pěvecký sbor – Akademické pěvecké sdružení.²⁵ Nejnáročnějším a nejvelkolepějším hudebním projektem, který s tímto sborem uskutečnil, bylo dvojí scénické nastudování Dvořákova oratoria Svata Ludmila.²⁶ Z organizačního hlediska se Orlovi podařilo sbor včlenit do Pěvecké obce československé, jejímž byl místopředsedou. Za své zásluhy o rozvoj sborového zpěvu byl vyznamenán zlatou plakétou.²⁷

Na Slovensku Orlovy pedagogické aktivity získaly jiný rozměr. Svoje ambice přispět k rozvoji úrovně hudebního vzdělání uplatnil při budování slovenského hudebního školství a ve Společnosti pro hudební výchovu, jejímž byl spoluzakladatelem.²⁸ Za Orlovu nástupkyni můžeme považovat profesorku Annu Dočkalovou, která po roce 1930 částečně převzala dirigentskou funkci v Akademickém pěveckém sdružení, vybudovala podle Orlova vzoru pěvecký sbor bratislavské reálky a jako lektorka nově

zřízeného lektorátu hudební výchovy při Univerzitě Komenského uskutečňovala Orlovy představy o výchově nové generace slovenských středoškolských hudebních pedagogů.²⁹

Závěr

Pokud bychom měli hodnotit Orlův přínos hudební pedagogice, můžeme konstatovat, že některé jeho počiny měly historicky omezenou platnost. Jedná se především o jeho osobní nasazení spojené s propagací a zaváděním Battkeho intonační metody. Naopak jeho názory na způsob práce s nezpěváky, jím prezentované metody hlasového vedení žáků i vysoké nároky na soustavné sebevzdělávání učitelů, jejich profesionální úroveň a v neposlední řadě i požadavek na jejich ocenění jsou dodnes aktuální a mají nadčasovou platnost. Orlovo neutuchající nadšení, obrovské osobní nasazení, obětavost i manažerské schopnosti, díky nimž mohl uskutečňovat své velkolepé projekty, jsou pro další generace příkladem i výzvou.

Archivní prameny a paměťové instituce

Národní muzeum – České muzeum hudby. Pozůstalost Dobroslava Orla.

Slovníky a encyklopedie

ČERNUŠÁK, Gracian, Zdenko Nováček a Bohumír Štědroň (eds). *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek druhý, M–Ž*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965, 1080 s. Český hudební slovník osob a institucí. Heslo: Dobroslav Orel, autor hesla Pavel Sýkora, [cit. 25. 10. 2020]. Dostupné z: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record_record_detail&id=79.

²⁹ Blíže viz ANDRŠOVÁ, Kateřina. Sbormistryně a pedagožka Anna Dočkalová (1886–1949) – blízká spolupracovnice Dobroslava Orla. In: *Malé osobnosti velkých dejín – velké osobnosti malých dejín. Príspevky k hudobnej regionalistike IV*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2018.

ANDRŠOVÁ, Kateřina. Význam Dobroslava Orla pro formování Společnosti pro hudební výchovu ve světle pramenů z jeho pozůstalosti. *Opus musicum*. Brno: Opus musicum, 2018, roč. 50, č. 2, s. 6–18. ISSN 0862-8505.

ANDRŠOVÁ, Kateřina. *Dobroslav Orel a jeho pedagogická činnost jako jedna z cest k naplnění ideálů cecilianismu v Čechách*. Hradec Králové, 2019 [cit. 25. 10. 2020]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/2mp4nh/>. Disertační práce. UHK, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.

ANDRŠOVÁ, Kateřina. Přátelství a spolupráce Dobroslava Orla (1870–1942) s Aloisem Kolískem (1868–1931) prizmatem jejich korespondence z Orlovy pozůstalosti. In: *Malé osobnosti velkých dejín – velké osobnosti malých dejín. Príspevky k hudobnej regionalistike V*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2019. ISBN 978-80-8060-467-7.

ANDRŠOVÁ, Kateřina. Sbormistryně a pedagožka Anna Dočkalová (1886–1949) – blízká spolupracovnice Dobroslava Orla. In: *Malé osobnosti velkých dejín – velké osobnosti malých dejín. Príspevky k hudobnej regionalistike IV*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2018. ISBN 978-80-8060-445-5.

GAUSE, František. *Počátky moderních proudů v naší hudební výchově*. Praha: Supraphon, 1975, 99 s. Comenium musicum, sv. 13.

JANEK, Marián. *Dobroslav Orel: muzikológ, hudební pedagog, osvetový pracovník*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2007, 122 s. ISBN 978-80-8083-389-3.

Dobová periodika

Cyrill: časopis pro katolickou hudbu posvátnou v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, zároveň organ Obecné Jednoty Cyrillské. Praha: F. J. Lehner, 1879–1948.

Vychovatel: list věnovaný zájmům křesťanského školství. Praha: Petr Kopal, 1907–1915. *Výroční zpráva c. k. české státní reálky v Praze, Holešovicích-Bubnech za školní rok...* Praha: C. k. česká státní reálka v Praze, Holešovicích-Bubnech, 1908–1920.

Výroční zpráva c. k. vyšší reálné školy v Hradci Králové: za školní rok... Hradec Králové: C. k. vyšší reálná škola, 1897–1906.

Sonátová forma v programních symfoniích Hectora Berlioze

/Anotace/

Závěrečný článek ročníku 2020 cyklu HUDBA A OBRAZ uzavírá tematický blok věnovaný sonátové formě a kompozici do trojúhelníku jako nejméně frekventovanější hudební formě instrumentální hudby a kompozici obrazů v období klasicismu a romantismu. Jestliže první dva články sledovaly vztah schémat kompozice a hudební formy k tektonice jako vnitřním vztahům a vliv tektoniky na výrazné proměny, kterými sonátová forma a kompozice do trojúhelníku prošly na cestě od klasicismu k romantismu, závěrečný článek soustředil pozornost na radikální proměny sonátové formy spojené s genezí programní symfonie, jejíž inkunabulí byla Fantastická symfonie Hectora Berlioze, a na individuální kompozici v obrazech Eugena Delacroixe.

/Klíčová slova/

programní symfonie, idee fixé, mimohudební program, tektonika, individuální kompozice, sonátová forma, expoziční a evoluční hudba.

/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).

V předchozí studii SONÁTOVÁ FORMA A KOMPOZICE DO TROJÚHELNÍKU V POLARITĚ KLASICISMU A ROMANTISMU jsme soustředili pozornost na tektonické aspekty proměn sonátové formy v konfrontaci vrcholného klasicismu (W. A. Mozart: Symfonie C dur K551 „Jupiter“, 1. věta) a klasiccko-romantické syntézy (A. Dvořák: Symfonie e moll op. 95 „Z Nového světa“, 1. věta). V obou zvolených příkladech se jedná o absolutní hudbu. Proto jsme se zaměřili na analýzu formy – od tvarosloví a výrazových prostředků jako jeho gramatiky k hudební formě a tektonice. Z téhož zorného úhlu jsme vycházeli i při komparaci kompozice malířského klasicismu (J.-L. David: PřísaHa Horatiů, 1784) a romantismu (E. Delacroix: Svobody vedoucí lid, 1830).

Velice razantní proměnu sonátové formy však přináší programní hudba romantismu s důrazem na mimohudební obsah vyjádřený hudebně výrazovými prostředky. Výsledkem je zásadní proměna sonátové formy, jak ji představují programní symfonie Hectora Berlioze (1803–1869). Na průkopníka – nebo alespoň předchůdce – programní symfonie bývá někdy pasován Ludwig van Beethoven. Obvykle se v této souvislosti uvádějí jeho Symfonie č. 5 c moll op. 92 „Osudová“ s proslulým lakonicky stručným úsečným motivem osudu a Symfonie č. 9 d moll op. 125 s Ódou na radost. V obou symfoniích však chybí

narativ jako mimohudební „příběh“ a sonátová forma je až na malé výjimky vystavěna na klasicistním půdorysu. Na druhé straně však nelze opominout Beethovenův odkaz dalším generacím, jako je rozšíření sonátového cyklu symfonie na pět vět (Symfonie č. 6 F dur op. 68 „Pastorální“) či uplatnění „putovního tématu“ procházejícího dalšími větami sonátového cyklu.

V souvislosti s programní symfonií romantismu bývají někdy uváděni Franz Schubert a zejména Felix Mendellsohn-Bartholdy – především jeho Symfonie č. 3 a moll op. 56 „Skotská“ a Symfonie č. 4 A dur op. 90 „Italská“. Zde však nejde o fabuli mimohudebního programu ale o náladu, kterou v Mendellsohnovi vyvolávají skotské mlhy či prosluněná italská příroda. Ostatně to v jednom ze svých dopisů potvrzuje on sám: „Od 15. dubna do 15. května je v Itálii nejkrásnější doba. Kdo by mi mohl zalívat, že se nemohu přenést do nálady skotských mlh? Kompozice jde mi teď velmi rychle. Italská symfonie rychle pokračuje. Bude to nejveselejší kus, jaký jsem kdy vytvořil, zejména poslední věta.“ V 1. větě Italské symfonie Mendellsohn hudebně vyjádřil své dojmy z krásy italské přírody a ze setkání s italským lidem. Hlavní téma 1. věty v několika taktech charakterizuje italskou přírodu.

Jásavé fanfáry tématu jako polnice slunce přímo sugestivně vyvolávají radostnou, optimistickou náladu. Je to jakási hudební definice italské přírody. Mendellsohn tedy vyjadřuje náladu prostřednictvím témat. Přitom však striktně dodržuje periodicitu a ambit klasicistní výstavby tématu včetně jeho stručnosti a přehlednosti. Totéž platí i půdorysu klasicistního schématu sonátové formy o třech tématech.

Roku 1830 rozvířila stojaté vody pařížského hudebního života premiéra Fantastické symfonie mladého, tehdy teprve šestadvacetiletého skladatele Hectora Berlioze. Rozporuplné reakce vyvolal především podtitul symfonie: „epizoda ze života umělce“ – tedy mimohudební program. I v syntetickém náhledu na celoživotní dílo H. Berlioze má toto jeho rané dílo specifické a nesporně dominantní postavení. Dodnes je nejfrekventovanější Berliozovou skladbou v repertoáru světových symfonických orchestrů. Kde hledat příčiny? Především v jeho roli zárodečné buňky programní symfonie. Ve srovnání s dalšími Berliozovými programními symfoniemi – např. s Haroldem v Itálii – nepřepisuje literární předlohu hudebními prostředky, ale je spontánním hudebním vyjádření autobiograficky laděných pocitů a představ romantického umělce s dominantní rolí femme fatale, osudové ženy, jako utkvělé představy, která ve vzrušujících proměnách prochází jako červená nit všemi pěti větami a je tak nositelem obsahové i tektonické jednoty sonátového cyklu jako celku. Tato důsledná symbióza obsahu a formy je podstatou Berliozova revolučního činu, jaký představuje programní symfonie. To je třeba mít neustále na vědomí, abychom se vyhnuli interpretačním deformacím. K té může dojít při izolované tektonické analýze partitury. Vzhledem k zaměření tohoto ročníku cyklu Hudba a obraz na sonátovou formu soustředíme svou pozornost na 1. větu Fantastické symfonie. Zároveň však musíme neustále sledovat celek sonátového cyklu ve vzájemném skloubení obsahových (programních) a formálních aspektů.



1. Felix Mendellsohn-Bartholdy: Symfonie č. 4 A dur, op. 90 „Italská“, 1. věta, hlavní téma



2. Eugen Delacroix: Aššurbanipalova smrt, 1827-28, olej na plátně, 392 x 496 cm, Louvre, Paříž

Obdobnou rozporuplnou reakci způsobil na Salonu roku 1828 obraz Aššurbanipalova smrt od Eugena Delacroixe (1798–1863), generačního vrstevníka Hectora Berlioze. Vyvolal značnou nevoli nejen širší kulturní veřejnosti, ale i kritiky a zejména poroty Salonu. Výtky směřovaly především ke kompozici, která byla shledána jako chaotická, k absenci perspektivy, k uvolněné malířské technice postrádající virtuózní zvládnutí cizelersky kladených lazurních vrstev, k hřřivé a neukázněné

barevnosti, ke zmateným prostorovým plánům, především popředí. Není divu! Tvarosloví i výrazové prostředky jako jeho gramatika, a především pak kompozice tohoto velkoformátového obrazu (392 x 406 cm) se natolik vymykají dobovým normám, které byly ještě zakotveny v paradigmatu obecných principů řádu, které vykrystalizovaly v klasicismu druhé poloviny 18. století a začátku 19. století, že musel vyvolat odmítavý postoj. Příčiny jsou obdobné jako u Fantastické symfonie Hectora Berlioze: těsná provázanost

formy a specifického tematického okruhu romantismu: Orientu spojeného s morbidními motivy, který byl obsahovým a výrazovým protipólem antické mytologie ovládající tematickou orientaci klasicismu. O tom, jak morbidní rituál smrti orientálního vládce strhnul pozornost i na Salonu 1828, svědčí sugestivní líčení v katalogu:

„Aššurbanipal leží na přepychovém loži, umístěném na vrcholu obrovské hromady, a přikazuje svým eunuchům a palácovým úředníkům, aby povraždili jeho ženy, pážata, vše včetně koňů a milovaných psů; žádná z věcí, jež mu působily radost, nesměla zůstat zachována ... Baktrijská žena Aiša se raději sama oběsila na sloupech podpírajících klenbu, než by dopustila, aby ji zabil otrok. Aššurbanipalův dvorní číšník Balea nakonec vyvršenou hranici podpálil a vrhl se do ohně.“¹

A právě těsné propojení formy s obsahem vede Delacroixe k individuálnímu řešení kompozice. Jestliže v plátnu Svoboda vedoucí lid Delacroix vyšel z nejfrekventovanějšího kompozičního schématu do trojúhelníku, ze kterého zůstal jen kompoziční skelet hlavních postav výjevu jako „expoziční kostra“ obecného schématu, pak pro Smrt Aššurbanipala nic takového neplatí. Přesto, že jde o dynamickou kompozici jako u jeho velkého vzoru P. P. Rubense, tak bychom Rubensovo kompoziční schéma podélného formátu jako dramatického vztahu sestupné a vzestupné diagonály marně hledali. Příčinou je důsledná symbióza formy a obsahu, která vede k individuálnímu řešení kompozice jednotlivých obrazů, i když náznaky různých typů kompozice zde najdeme, což odpovídá míře svobody v kontextu doby.

Zajímavé souvislosti a informace nabízejí „časové souřadnice“ na přelomu dvacátých a třicátých let 19. století. Premiéra Fantastické symfonie byla pouhé tři roky po Beethovenově smrti a tři roky před prvním uvedením Mendelssohnovy Italské symfonie. Ještě

1 GEORGE, P., ROSSIOVÁ-BORTOLATTOVÁ, L.: Eugène Delacroix. Odeon, Praha 1988, s. 95–96



3. Hector Berlioz: Fantastická symfonie, 1. věta, idée fixe

zajímavější jsou data narození obou romantických skladatelů. Berlioz je o šest let starší než Mendelssohn. Tyto jednoduché časové souřadnice razantně mění zorný úhel pohledu na Berliozovo postavení mezi generačními soupeřícími, především pak na progresivní historickou roli, kterou sehrála jeho Fantastická symfonie. Do těchto časových souřadnic ideálně zapadá i Eugén Delacroix, který byl o pět let starší než Berlioz a spolu s Victorem Hugem, Honoré de Balzacem či Théophilem Gautierem patřil mezi jeho blízké přátele. A téměř ve stejné době vznikla i obě srovnávaná díla: Fantastická symfonie a Aššurbanipalova smrt.

Po obecné rovině komparace Berliozovy Fantastické symfonie a Delacroixovy Aššurbanipalovy smrti se zaměříme na podrobnější analýzu hudební formy a kompozice v důsledné orientaci na vztah formy a obsahu. Pokud bychom analyzovali 1. větu Fantastické symfonie z čistě tektonického hlediska, jak je např. prezentována v A Dictionary of Musical Themes,² pak bychom ji charakterizovali

jako sonátovou formu s hlavním a vedlejším tématem³ (obrazová příloha, Hudební výchova 2020/č. 1, obr. 6) a rozsáhlou introdukcí o 63 taktů rozdělenou do 6 bloků⁴ a neméně rozlehlou codou. Pak by hlavní téma jako expoziční tvar bylo v rozsahu osmi taktů a další fráze bychom chápali jako evoluční tematickou a motivickou práci. V této souvislosti bychom mohli mluvit o oblasti hlavního tématu v rozsahu 31 taktů.⁵ Zarážející by pak byla lakonická stručnost vedlejšího tématu, které může být chápáno jako kontrastní pětiktaktový útvar⁶ nebo jako tříktaktová „epizoda“ úzce propojená „s hlavou hlavního tématu jako otázka a odpověď“.⁷ (Termín „hlava tématu“ je v souvislosti s romantickou hudbou nezvyklý, ale hlavní téma svým charakterem melodicky, rytmicky i intervalovou gradací výrazného úvodního

3 Tamtéž, s. 78

4 HONS, M.: Hudba zvaná symfonie. TOGGA, Praha 2005, s. 174 (dále HONS 2005)

5 JIRÁNEK, J.: Romantická programní hudba – Hector Berlioz, in Eseje o romantismu, Praha, Panton 1989, s. 177 (dále: JIRÁNEK 1989)

6 A Dictionary of Musical Themes, s. 78

7 JIRÁNEK 1989, s. 177

dvoutaktí a ve všech uvedených aspektech nevýrazných šesti taktech půlových not v sekundových krocích druhé části tématu nápadně připomíná fugová témata J.S. Bacha.) V kontextu celku hraje vedlejší téma naprosto epizodní roli.

Všechny výše naznačené dílčí deformace tradičního půdorysu sonátové formy by mohly být chápány jako prohršky jen v kontextu formální analýzy. Ale – jak jsme již výše zdůraznili – v programní symfonii nelze oddělit formální analýzu od mimohudebního obsahu. A v této souvislosti je osmitaktový úvodní útvar jen výchozím tvarem ideje fixé (utkvělé myšlenky) obsahově spojené s představou „osudové ženy“, která prochází dramatickými proteovskými proměnami od něžných projevů lásky přes vášnivá vzplanutí k extázi žárlivosti až k zoufalé desiluzi marnosti, kterou mladý umělec řeší kouřením opia, jehož důsledkem jsou děsivé peripetie halucinačních představ, které procházejí všemi pěti větami Fantastické symfonie.

Meritem naší pozornosti je však v této fázi studie sonátová forma 1. věty a uplatnění „ideje fixé“ v tektonických proměnách jejího půdorysu. Razantní uplatnění „ideje fixé“ se prosadí v úvodu expozice v impozantním rozsahu 42 taktů. Východiskem je rozvíjení úvodního osmitaktového útvaru osmi melodickými frázemi.⁸ Z hlediska hudebně výrazových prostředků je rozvíjení ideje fixé postaveno na melodii v jejím zdánlivě organickém narůstání, které je ve skutečnosti procesem návaznosti jednotlivých melodických frází na výchozí osmitaktový útvar. V této souvislosti se nabízí i otázka, zda v procesu organického narůstání melodické linie ideje fixé „lze přímo spatřovat jeden z důležitých podnětů pro Wagnerou nekonečnou melodii“.⁹ Podle mého názoru je pro „nekonečnost“ melodie v hudebních dramatech R. Wagnera rozhodující razantní proměna harmonie, především nemilosrdné narušení hierarchie harmonických funkcí kadenční harmonie



3. Eugen Delacroix: Aššurbanipalova smrt, 1827-28, kompoziční analýza

oslabením „interpunkční“ role subdominanty, dominanty a především tóniky.¹⁰ Obsahové aspekty ideje fixé v jejích fabulačních a výrazových proměnách předjímají – ovšem jen v jisté míře – spíše roli leitmotivů jako hudební charakteristiky klíčových postav a dějových situací včetně jejich proměn v souvislosti s fabulačními a výrazovými dějovými peripetiemi Wagnerových hudebních dramát. Jde však jen o jistou typologickou příbuznost, která by se neměla přeceňovat. Právě programní aspekty ideje fixé, jejíž dílčí fráze důsledně pronikají do celého organismu programní sonátové formy včetně introdukce a kódy, razantně narušují její přehlednost a „čitelnost“ ve srovnání s tradičním klasicistním schématem.

V podstatě totéž platí i pro kompozici Delacroixova obrazu Aššurbanipalova smrt, kde bychom marně hledali některé z kompozičních schémat klasicismu či baroka. Vzhledem k Delacroixovu obdivu k dynamičnosti a až flamboyantní harmonii barev obrazů P. P. Rubense, který byl jeho největším vzorem, bychom měli

očekávat dvě varianty dynamické kompozice: esovitou linií rozvíjející se spirály v případě výškových či čtvercových formátů nebo dramatický kontrast sestupné a vzestupné diagonály v šířkových formátech. Je pravda, že v některých obrazech Delacroix volně navazuje na Rubensova kompoziční schémata – např. na kompozici do rozvíjející se spirály v obraze Únos Rebeky (1853), ale většinou volí individuální řešení odpovídající tematickému zaměření obrazu se zachováním nebo spíš náznakem některých reziduí původního kompozičního schématu. To platí v plné míře o velkoformátovém plátnu Aššurbanipalova smrt. Na kompoziční artikulaci vizuálního pole obrazu ve výrazně podílí řešení prostorových vztahů. Statický řád racionální kompozice podpoří artikulace prostorových plánů v lineárně vertikálních souřadnicích řazení. Dramatičnost morbidní tematiky orientálního rituálu Aššurbanipalovy smrti umocní diagonální řazení prostorových plánů, což názorně demonstruje kompoziční analýza obrazu.

Ideje fixé obrazu není spojena s Aššurbanipalem jako hlavní postavou – tak jako ve Fantastické symfonii není totožná s umělcem jako titulním hrdinou

Notová příloha

Jaroslav Krček, František Hrubín

O chytrém Budulínkovi

Hudební
výchova
časopis

8 HONS, s. 163

9 HONS, s. 163

10 Blíže viz BLÁHA, J.: Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas 1/1, 108–109

O chytrém Budulínkovi

hudba: Jaroslav Krček
text: František Hrubín

♩ = cca 108

Hlas

Klavír *mf*

Hlas

Klavír

poco rit.

Budulínek na okýnku
sedí, čeká na maminku,
z lesa liška ryšavá
pod okýnkem postává,
lichotí se, lichotí:

Volně
[zpívat nebo rytmicky parlandovat]

Hlas

Klavír

lichotí

„Proč bys, mi - lý Bu - du - lín - ku,

Hlas

Klavír

proč bys če - kal na ma - min - ku, po - je - dem ji na - pro - ti,

Tempo I.

Text nemusí ortodoxně dodržovat rytmus,
jen se držet hlavních dob.

Hlas

Klavír *mf*

sed - ni si mi na o - cá - sek, ne - zkří - vím ti a - ni vlá - sek.“

„Liško, liško, ty jsi mluvka,
nevěřím ti ani slůvka.“
„I mlč!

Volněji (vtíravě)

Hlas

Klavír *p*

Žes tak hod - ný klou - ček, za - ve - du tě na pa - lou - ček,

Hlas

Klavír

ce - lý rok tam slun - ce sví - tí, ce - lý rok tam vo - ní kví - tí,

Živěji (cca Tempo I.)

Hlas

Klavír

tam si jis - tě, Bu - du - lín - ku, ne - vzpo - me - neš na ma - min - ku!“

Hlas

Klavír *f*

poco rit.

Liška už se tlapkami
o okýnka opírá.
Budulínek bez mámy
strachy, strachy umírá.

Neví, jak se lišky zbaví.
A tu dostal nápad. Práví:

Hlas

Klavír *mf*

„Po - ve - zu se s te - bou rád,

Hlas

Klavír

chci však je - ště o - chut - nat ze za - hrád - ky ja - blič - ko,

Hlas

Klavír

při - nes mi ho, liš - tič - ko!“

„Pojedeš pak?“
„Ano, liško,
až budu mít plné břicho!“

Hlas

Klavír

V zahrádce je liška hned:
„Dej jablíčko, jabloni!“

Jabloně, samý bílý květ,
k lišce větve nakloní:

Zvolna
(rozjíždět plynule)

„Je - stli, liš - ko, če - kat chceš,

Hlas

Klavír

[Tempo] **Meno** **poco accel.**

pak ja - blič - ko do - sta - neš; jen co kvě - ty na zem sho - dím, jen co ze - le - náč - ky zro - dím,

Hlas

Klavír

poco rit.

jen co svo - je mla - dé plo - dy na slu - nič - ku vy - cho - vám, a pak ja - blič - ko ti dám; če - kej, ros - tou ja - ko z vo - dy!“

Hlas

Klavír

„Dobrá, čekám, pospěš si!“

Če - ká hlou - pá liš - ka če - ká, če - ká, slun - ce za le - sy

Tempo dle textu

mf

Hlas

Klavír

už se po - ma - lou - čku sme - ká, hlou - pá liš - ka če - ká, če - ká...

Hlas

Klavír

[Tempo] **Meno**

Už se mi - lá ma - min - ka tě - ší na Bu - du - lín - ka, spě - chá le - sem, už je ta - dy, Bu - du - lí - nek za - ký - vá,

Hlas

Klavír

[Šeptá:]
„Neboj se, můj kloučku!“

ma - min - ka se do za - hra - dy přes plot ho - nem po - dí - vá.

Hlas

Klavír

Vezme koště, polehoučku
za liškou jde - a co dál,
všichni lehce uhodnete:
nyní nastal pěkný bál.

Máma lišce kožich mete,
s liškou celý les se točí.
Sotva už sem někdy vkročí.

Tempo I.

mf

Bu - du - lí - nek pod jab - lo - ni

poco rit.

Hlas

ve - se - le se pro - há - ní, ja - bloň kve - te, ja - bloň vo - ní, vět - ve k ně - mu na - klá - ní:

Klavír

Meno **poco accel.**

Hlas

„Jen co kvě - ty na zem sho - dím, jen co ze - le - náč - ky zro - dím, jen co svo - je mla - dé plo - dy

Klavír

p

poco rit.

Hlas

na slu - nič - ku vy - cho - vám, bu - de - te mít do - bré ho - dy, nů - ši ja - blí - ček vám dám!“

Klavír

Maestoso [Civilně - mimo rytmus]

Hlas

Dobře, milý Budulínku, že jsi čekal na maminku vidíš, vyzrálš na lišku,

Klavír

f

liška sem tam běhá v lese, ještě teď se strachy třese, kouří se jí **rit.** z kožíšku.

Hlas

Klavír

Hudební výchova

časopis

**NADACE
ČESKÝ
HUDEBNÍ
FOND**

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF

– ale s morbidními motivy vraždění a ničení. Ty také ovládají diagonální plochu předního plánu, zatímco orientální vládce je umístěn do středního plánu, ale zároveň pronikají do všech plánů obrazu. Působivým „divadelním“ efektem je osvětlení prostorových plánů, kdy nejintenzivněji je osvětlen diagonální střední plán s hlavní postavou panovníka jako původce zbesilého vraždění, zatímco přední plán je v dramatickém pološeru a zadní plán je ponořen do hluboké tmy. Tato světelná dramaturgie je rafinovaným prostředkem gradace drastické fabulace námětu.

I v individuální kompozici Aššurbanipalovy smrti jsou rezidua rubensovského kompozičního schématu šířkového formátu, a to náznaky diagonál, kde osou sestupné diagonály je panovník v levém horním rohu a po dramatické cézuře je sestupná diagonála ukončena aktem ženy a jejího vraha. Vzestupná diagonála začíná torzem vzpínajícího se bělouše, kterého čeká stejný osud jako ženy panovníkova harému a ze tmy vystupující akt ženy obrácené zády na předělu středního a zadního plánu. Tyto náznaky diagonál však postrádají dramatickou polaritu vějířovitě rozvíjené sestupné diagonály zpomalující pohyb a kontrastní vzestupné diagonály, která proletí obrazem jako náraz vichřice. Tato absence dramatického protipohybu sestupné a vzestupné diagonály je umocněna „tichem prázdna“ blízko středu obrazu, kde by se diagonály měly prolínat. A právě blízko středu obrazu je ve všech tradičních kompozičních schématech od renesance do 19. století těžiště kompozice jako epicentrum dění. Zdánlivě paradoxní je, že právě ono prázdno blízko středu Delacroixova obrazu se stává epicentrem dění, které v dynamických křivkách víří kolem něj. Na výrazové naléhavosti kompozice Aššurbanipalovy smrti se podílí i řezání postav rámem.

Předchozí rozbor Berliozovy Fantastické symfonie se soustředil na 1. větu v sonátové formě, která je v epicentru zájmu letošního ročníku cyklu Hudba a obraz. Tento přístup je možný u absolutní hudby, nikoliv však u programní

symfonie, zejména pak u Fantastické symfonie, a to z několika důvodů.

1. Mimohudební program propojuje všechny věty symfonie, které tak tvoří nedělitelný celek. Berlioz jej shrnul do podtitulu symfonie „Epizody ze života umělce“ s konkrétními názvy jednotlivých vět: 1. Sny, vášně; 2. Na plese; 3. Scéna na venkově; 4. Pochod na popraviště; 5. Sabat čarodějnic. Toto řešení mimohudebního obsahu je jednou z hlavních příčin mimořádného postavení Fantastické symfonie nejen v tvorbě Hectora Berlioz, ale v programní hudbě romantismu vůbec. Dává totiž průchod volným fantazijním představám, které podněcují invenci skladatele a umožňují značnou míru svobody hudebního projevu neomezeného popisností, která je spojena s literární předlohou. Ta je v programní hudbě nejčastější, což platí i pro další Berliozovy programní symfonie.

2. Šťastná volba mimohudebního programu Fantastické symfonie je dovršena jeho hudebním vyjádřením, v němž hraje dominantní roli idee fixé. Ta je ideálním prostředkem nejen hudební ale i koncepční jednoty Fantastické symfonie jako celku. Prochází totiž všemi pěti větami v proměnách dějových situací a ve své proteovské proměnlivosti je strhujícím hudebním narativem osvobozujícím hudbu od popisnosti. Proto v dalších Berliozových programních symfoniích, které vycházejí z literární předlohy (Byron, Shakespeare ad.) ztrácí idee fixé na síle a přesvědčivosti ve srovnání s Fantastickou symfonií. Právě tolikrát zdůrazněná výrazová i náladová naléhavost evoluční proměnlivosti idee fixé umožnila Berliozovi využít v plné míře svůj obdivuhodný cit pro témb, který ve nejvypjatějších místech – především pak v Sabatu čarodějnic – dosahuje mimořádné flamboyantní naléhavosti. Právě zvuková barva jako jeden z dominantních výrazových prostředků Berliozova hudebního projevu jej spojuje s Delacroixem, největším koloristou romantického malířství. Jeho až hýřivá paleta navazuje na rubensovskou lekci a pestrostí barevných tónů a odstínů překonává i své největší dědice, impresionisty. A právě

pestrá škála barevných tónů a odstínů má svůj hudební ekvivalent v mistrovské, až virtuózní instrumentaci, již Berliozova instrumentální hudba – a Fantastická symfonie zejména – vynikala nad jeho generačními vrstevníky. Není náhodné, že napsal nauku o instrumentaci.

Berliozova Fantastická symfonie nesporně patří k nejreprezentativnější dílům romantismu, což neplatí jen pro hudbu, ale pro umění romantismu obecně a dokonale demonstruje vůdčí postavení hudby v 19. století. „... v devatenáctém století přešel technický primát na hudbu; romantikové a symbolisté přijali zásadu, podle které se všechny druhy umění snaží přiblížit podmínkám hudby“; dokonce i architektura byla pokládána – a nejen wagnerovci – za „zmrzlou“ hudbu.“¹¹

Literatura

- BACHTÍK, J.: XIX. století v hudbě, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1970.
ABRAHAM, G.: Stručné dějiny hudby, Hudobné centrum, Bratislava 2019, 3. vydanie.
BARLOW, H.; MORGENSTERN, S (eds.): A Dictionary of Musical Themes, Crown Publishers, INC. New York 1968.
BELL, J.: Zrcadlo světa. Nové dějiny umění. Argo, Praha 2010.
BLÁHA, J.: Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas I/1, TOGGA, Praha 2012.
GEORGEL, P., ROSSIOVÁ-BORTOLATTOVÁ, L.: Eugène Delacroix. Odeon, Praha 1988.
GOMBRICH, E.H.: Příběh umění. Odeon, Praha 1989.
HONS, M.: Hudba zvaná symfonie. TOGGA, Praha 2005.
JIRÁNEK, J.: Romantická programní hudba – Hector Berlioz, in Eseje o romantismu, Praha, Panton 1989.
HRČKOVÁ, N.: Dějiny hudby V. Hudba 19. století. Euromedia Group, k. s. – Ikar, Praha 2010
SYPHER, W.: Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400–1700. Praha, Odeon 1971.

¹¹ SYPHER, W.: Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400–1700. Praha, Odeon 1971, s. 29

Beethoven uchvacující

/Anotace/

Jádrem metodického příspěvku reagujícího na výročí narození Ludwiga van Beethovena je osmisměrka s názvem „Beethoven uchvacující“. V ní se aplikují vědomosti o době, životě a díle Ludwiga van Beethovena. Vedou k zamýšlení nad nadčasovostí díla tohoto významného skladatele.

/Klíčová slova/

Osmisměrka, Ludwig van Beethoven, život, dílo, lidský a umělecký odkaz.

/Autor/

Mgr. Petr Bajer je doktorandem KHV na PedF UK v Praze. Zároveň vyučuje na základní škole v Nehvizdech. Kromě hudebně teoretické činnosti se věnoval řízení orchestru (Jindřichohradecký symfonický orchestr) a zkušenosti čerpá také z mnohaleté sbormistrovské práce. Spolupracuje s Českým rozhlasem.

Jubileum – a zvláště je-li kulaté – je oprávněným motivem k novému ohlednutí, zhodnocení a ocenění. Nemůže tomu být jinak ani v čase 250. výročí narození Ludwiga van Beethovena, jedné z nejvýraznějších osobností své doby a celé hudební historie. Nikdo nemůže pochybovat o Beethovenově významu a přínosu pro naši kulturu. Jeho současníci jej obdivovali jako vyhlášeného pianistu, improvizátora a skladatele, s nadšením a s úctou k němu vzhlížely skladatelské osobnosti generací následujících. Stal se vzorem a inspirátorem pro další vývoj hudební kultury. Rozvinul a dalece překročil tradici hudebně formového a dobovými slohovými prostředky naplňovaného tvůrčího modelování hudebního materiálu do výsostně individuálního způsobu zpracování

i celkového výrazu. Myšlenkové bohatství a citový obsah jeho kompozic si získávají své nadšené příznivce a posluchače dodnes.

Pestrá paleta oslav

Na mnoha místech Evropy se letošní Beethovenovo jubileum stalo silným a vyzdvihovaným tématem. Série výstav, uměleckých vystoupení, konferencí a koncertů byla po celý uplynulý rok naplánována a pečlivě připravována nejen v Bonnu, ve skladatelově rodišti, kde byl také po rekonstrukci za 3,8 milionu eur pro návštěvníky nově otevřen Beethovenův rodný dům. Není nám známo, do jaké míry byly organizace a průběh velkolepě pojatých slavností během Beethovenova roku dotčeny koronavirovou epidemií, nicméně jen v Německu byl pro tyto účely plánován rozpočet 42 milionů eur. Také Vídeň, která se Beethovenovi stala druhým domovem a kde po roce 1792 prožil 35 let svého života, naplánovala originální připomínku „svého“ velikána. V tamním Uměleckohistorickém muzeu byla instalována výstava „Beethoven a emoce“, která jakožto poetická reflexe propojila malbu, skicáře, grafiky, výtvarná díla a videoklipy v kombinaci s hudbou a osobností skladatele.



Osmisměrka

při příležitosti 250. výročí od narození Ludwiga van Beethovena

V S O N Á T A Z Ó D A J Y L V
Í P E N A R A D O S T N V C H A
D A V O R E Z T U E R K P U L
E S M B E Ý T E N E G Í R L D
Ň T I Z F V E V Z Y N Š A H Š
É O S Á E O P C Š Í I D H O T
N R S V E F L H V A R I A C E
L Á A Ě N R I O R U H A O S J
E L K Ť A A C Z H K Ä B O O N
T N U C M H E U A Š W E I L S
R Í A M I O U D Y I G L L E K
M K R I S T U S D L O L E M Á
S N A P O L E O N E E I D N R
E O E G M O N T S O T H I I T
N Á V O D U S O A R H O F S I
A K Ň A K K U M O P E N N A J

Slova, která je potřeba v osmisměrce vyhledat, jsou odpověďmi na níže uvedené otázky.

1. Jak se jmenuje město, kde se Ludwig van Beethoven narodil?
2. Do kterého města Beethoven poprvé zavítal roku 1787 a od roku 1792 zde trvale žil?
3. Toto české město Beethoven navštívil snad už roku 1795, konkrétnější doklady jsou ale o návštěvách z let 1796 (pamětní deska) a 1798 (například v životopise Václava Jana Tomáška). Projížděl tudy ještě v roce 1811 a krátce zde pobýval roku 1812. O jaké město se jedná?
4. Jak se jmenují lázně, ve kterých Beethoven trávil léto roku 1811 a 1812?
5. Jaké je příjmení varhaníka a učitele malého Beethovena?
6. Jaké je příjmení slavného básníka, jehož texty Beethoven zhudebňoval a se kterým se setkal v létě roku 1812?
7. U kterého skladatele, zajímá nás jeho příjmení, začal Beethoven studovat ve Vídni v roce 1792?
8. Jaké je celé jméno předního českého právníka a advokáta (také klavíristy, hudebního skladatele a rektora pražské Karlo-Ferdinandovy univerzity), který byl Beethovenovým právním poradcem ve věci pohledávky po dědicích knížete Kinského (ohledně vyplácení pravidelné roční renty)?
9. Jaké je celé jméno rakouského klavíristy, skladatele a pedagoga, který se narodil roku 1791 a žil 66 let? Jeho otec pocházel z Nymburka a rodným jazykem mu byla čeština. V roce 1800 se stal Beethovenovým žákem, pořizoval mu klavírní výtahy jeho děl a věnoval se korekturám jeho skladeb. Beethoven si jej opakovaně vybíral jako interpreta při premiérách svých skladeb (například v roce 1806 hrál jeho Kvintet pro klavír a dechové nástroje a roku 1812 jeho Císařský koncert). Od svých patnácti let už byl sám vyhledávaným učitelem. Přestože je jeho kompoziční odkaz značně

rozsáhlý (napsal 861 opusů), je jako hudební skladatel znám téměř výlučně pouze díky značnému množství didaktických skladeb pro klavír (etud a prstových cvičení), které se dodnes používají při výuce hry na tento nástroj.

10. Jaké je křestní jméno panovníka, který Beethovenovi imponoval do té míry, že mu chtěl skladatel věnovat svou 3. symfonii Es dur?
11. Roku 1802 napsal nemocný a zoufalý Beethoven svým bratrům v Heiligenstadtu dopis, v němž uvažoval o smrti. Tento dokument je znám jako „Heiligenstadtská ...“? /chybějící slovo je odpovědí/
12. V Beethovenově pozůstalosti byl objeven dopis, který skladatel napsal 6. a 7. prosince roku 1812 a jenž vyvolal mnoho sporů mezi beethovenovskými badateli. Jaké milence byl tento dopis adresován?
13. Již jsme se zmínili o Beethovenových zdravotních potížích. Ty se postupně zhoršovaly až do roku 1816. Co se mu tehdy stalo?
14. Dnes jsou Beethovenovy ostatky uloženy na Vídeňském ústředním hřbitově. Jeho tělo však bylo nejprve pochováno jinde. Jak se jmenovalo toto pohřebiště?
15. Jak se nazývá hudební skladba určená obvykle pro sólový nástroj nebo nástroj a klavír nebo malý instrumentální soubor, která má dvě až čtyři samostatné části (věty), z nichž první bývá psána v sonátové formě? Název, na nějž se ptáme, se objevuje od druhé poloviny 16. století a označoval nejprve různé instrumentální skladby (na rozdíl od kantát - skladeb vokálních), k ustálení její podoby došlo v období klasicismu.
16. Jak nazýváme hudební formu, jejímž základem je opakování jedné základní melodie (tématu) v různých obměnách?
17. Jaký je (český) název Beethovenovy velmi populární klavírní skladby (součástí je ženské jméno), kterou můžeme slyšet i jako zvukovou signalizaci mobilních telefonů?

18. Aby tuto skladbu (opus 123) Beethoven dobře zvládl zkomponovat, rozhodl se studovat teologii, liturgiku a dějiny duchovní hudby. Dílo je spjato s Beethovenovým přátelstvím s arcivévodou Rudolffem Janem Rakousko-Lotrinským, který se stal olomouckým biskupem. O jakou kompozici se jedná? /odpověď tvoří dvě slova/
19. Jaký je název Beethovenovy jediné dokončené opery?
20. Kdo je uveden v začátku názvu skladatelova oratoria op. 85?
21. K jakému dramatu, jehož autorem byl Johann Wolfgang Goethe, napsal Beethoven v roce 1810 hudbu?
22. Beethovenovy instrumentální skladby mívají někdy specifické názvy. Kupříkladu symfonie č. 3 Es dur op. 55 nese titul „Eroica“. Jak je pojmenována Beethovenova symfonie č. 5 c moll op. 67?
23. Jaký název je spojen se symfonií č. 6 F dur op. 68?
24. Klavírní sonáta č. 14 cis moll op. 27/2 je známá svým označením „Měsíční svit“. Jaký titul nese klavírní sonáta č. 8 c moll op. 13?
25. Jak je pojmenována klavírní sonáta č. 21 C dur op. 53?
26. Pod jakým jménem je známá houslová sonáta č. 9 A dur op. 47?
27. Jaké označení je užíváno pro Beethovenův smyčcový kvartet č. 10 Es-dur op. 74?
28. K nejproslulejším, ale také k nejnáročnějším variačním cyklům světové klavírní literatury patří Beethovenova kompozice s opusovým číslem 120, kterou skladatel zdaleka předčil původní zadání vídeňského skladatele a vydavatele. Valčík jakého autora (jedná se o příjmení) se stal tématem Beethovenových 33 variací?
29. Která Beethovenova skladba je považována za symbol sjednocené Evropy a stala se hymnou Evropské unie a Rady Evropy?

Tajenka:

„Hudba je zjevení vyššího rozumu a moudrosti“

1. BONN
2. VÍDEŇ
3. PRAHA
4. TEPLICE
5. NEEFE
6. GOETHE
7. HAYDN
8. JAN NEPOMUK KAŇKA
9. CARL CZERNY
10. NAPOLEON
11. ZÁVĚŤ
12. NESMRTELNÉ
13. OHLUCHL
14. WÄHRING
15. SONÁTA
16. VARIACE
17. PRO ELIŠKU
18. MISSA SOLEMNÍ
19. FIDELIO
20. KRISTUS
21. EGMONT
22. OSUDOVÁ
23. PASTORÁLNÍ
24. PATETICKÁ
25. VALDŠTEJNSKÁ
26. KREUTZEROVA
27. HARFOVÝ
28. DIABELLIHO
29. ÓDA NA RADOST

Tajenka, kterou tvoří skladatelovi připisovaný výrok, zní: „Hudba je...“



Osmisměrka

Do kontextu všech slavnostních událostí souvisejících s výročí Ludwiga van Beethovena vnášíme originální příspěvek ve formě osmisměrky. Naší cílem je nabídnout nově uchopené zpracování rekapitulace Beethovenova života a díla. Vyzdvihneme jeho vztah k naší zemi, k místům, která na našem území navštívil, ale kupříkladu také k některým osobnostem, s nimiž byl v kontaktu. Osmisměrka vychází vstříc těm, kteří mají rádi rébusy. Nejprve je však potřeba v souvisejícím kvízu zjistit, jaká slova jsou v osmisměrce ukryta. Po vyluštění bude možno ze zbylých písmen sestavit slova, která doplní chybějící část tajenky.

Závěrem

Od narození Ludwiga van Beethovena uplynulo už čtvrt tisíciletí, ale jeho odkaz je stále živý, srozumitelný, všeobecně dobře přijatelný a neobyčejně působivý. Přestože byla pro řadu Beethovenových současníků jejich doba zároveň vrcholem slávy, hvězda jejich věhlasu poté pozvolna pohasínala. Avšak Beethovenova hudba umí

oslovovat interprety a posluchače i dnes. Někdo může namítnout, že hudební dějiny byly do jisté míry zredukovány na poměrně útlou linii vynikajících umělců a povědomí o pluralitě hudební kultury té které doby do našich časů zeštíhlilo, přesto nemůže nikdo pochybovat o nadčasovosti těch nejvýznamnějších. Ludwig van Beethoven je stálíci mezi skladateli, neboť svou vlastní současnost předčil originalitou tvůrčího myšlení. Jeho způsob umělecké práce přiléhavě vystihl potřeby člověka vnímajícího hudbu. Dokázal trefně odpovědět na otázky, které si posluchač při poslechu klade, a vyjít vstříc estetickým a citovým očekáváním, jež nejsou limitována staletími.

Zdroje

tajenka: <https://azcitaty.cz/citaty/ludwig-van-beethoven>

Informace

https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictory&task=record.record_detail&id=5661
https://cs.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven

<http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/ListOpus.html>
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/126684/SpisyFF_091-1964-1_4.pdf?sequence=1 (Racek, Jan. Beethoven a české země. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964, s. 22–66)
<https://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/beethoven-and-haydn-their-relationship>
<https://www.cak.cz/scripts/detail.php?id=8982>
https://cs.wikipedia.org/wiki/Carl_Czerny
https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictory&task=record.record_detail&id=7965
<https://operaplus.cz/zapomenute-knizni-poklady-bohumil-plevka-beethoven-ceskych-laznich>
<https://www.databazeknih.cz/zivotopis/ludwig-van-beethoven-50710>
<https://cs.wikipedia.org/wiki/Son%C3%A1ta>
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Variace_\(hudba\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Variace_(hudba))
<https://operaplus.cz/beethovenova-missa-solemnis-zazni-v-olomouci-k-vyroci-arcibiskupa-rudolfa-jana>
<https://vltava.rozhlas.cz/beethoven-z-ostavy-ludwig-van-beethoven-symfonie-c-4-kristus-na-hore-olivetske-8315304>
<https://www.casopisharmonie.cz/recenze/ludwig-van-beethoven-33-variace-na-valcik-antona-diabelliho.html>
https://cs.wikipedia.org/wiki/Evropsk%C3%A1_hymna

(říjen 2020)

Neporazitelný Beethoven

*Radosti, ty jiskro Boží,
dcero, již nám ráj dal sám!*
F. Schiller

Jaký čas nám ponechává osud?
Údery na bránu vzteklé sudby
zní hromovým hlasem
V symfonii Páté a Deváté
tvá duše vítězila v daru tónů
vznášejících se nad lidskou malostí
nad pokušečstvím pyšných
ničitelů lidské hrlosti

V symfonii č. 9 d moll s „Ódou na radost“
jsi řekl své vrcholné slovo tvůrce
zhudebnil báseň přítele Schillera
oslavil výostné přátelství a bratrství mezi lidmi
Z hloubi tvé duše trpitele vyvěřela
nejhlubší radost

Eva Jamníková

Využití kartonového cajonu v elementární hudebně-pohybové výchově

/Anotace/

Příspěvek je druhým, volně navazujícím dílem v cyklu o nových učebních pomůckách v elementárním hudebním vzdělávání, který v minulém vydání Hudební výchovy zahájila Jitka Kopřivová. V této části je představen kartonový cajon jako učební pomůcka podněcující rozvoj předškolních dětí v duchu celostně pojaté elementární hudebně-pohybové pedagogiky s přesahem do jiných uměleckých oblastí (tanec, výtvarné umění, architektura).

/Klíčová slova/

elementární hudebně-pohybová výchova, předškolní výchova, kartonový cajon, didaktické modely, hudební město.

/Autorka/

MgA. Eva Jamníková, pedagožka Hudební školy Friedrichshain-Kreuzberg v Berlíně, vystudovala magisterský obor Elementární hudební pedagogiky na Universität der Künste v Berlíně. Rovněž absolvovala studium v oboru hry na housle (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden).

Úvodem o vzniku dřevěných a kartonových cajonů

První dřevěné cajony vznikly v Peru, když tamní afričtí otroci přišli o své tradiční nástroje a museli si vyrobit nové z dostupných materiálů. Použili k tomu přepravní bedýnky od pomerančů a ryb (španělsky cajon = krabice), které byly určeny ke spálení. Později se nástroj rozšířil do okolních zemí, konstrukce a zvuk se postupně vylepšily stabilním dřevem s ozvučným otvorem na straně a kovovým struněním uvnitř.

Dnes je cajon součástí mnoha hudebních těles různých žánrů, je oblíbený zejména pro jednoduchou techniku hry, stabilitu a univerzální

Olga Nytrová

Ludwig van Beethoven

/Autorka/

Autorka: Olga Nytrová vede Pražský klub spisovatelů při Obci spisovatelů. Dlouhodobě se angažuje v činnosti literárně-dramatického klubu Dialog na cestě. Jako spisovatelka, publicistka, dramaturgyně se zabývá uměním, které často reflektuje duchovní rozměr a zaměření člověka v historickém i soudobém kontextu vývoje.

(červenec 2020)

Ludwig van Beethoven

Hrdá tvář Beethovenova
vyzařuje vůli a citovost
Ludwigovy chlapecké prsty
se dotýkají varhan
zní cembalo jeho mládí
Vize Ódy na radost
prochází zrajícím nitrem

Ví, že jsou otázky
na které se nedá odpovědět
jinak než hudbou
Tuší, jak oslovit lidskou touhu
Protože dosáhl vrcholu
svého poslání

•

uplatnění. Při hře se na cajonu sedí obkročmo, ruce se spustí mezi kolena a jeho plocha se rozeznívá úderem dlaní nebo prstů. Podle toho, do jaké části udeříme a v jaké intenzitě, má cajon odlišný zvuk.

Kartonový cajon je vynález posledních let. Velikostí a hudebním uplatněním vychází z původního dřevěného cajonu, avšak je vyroben ze speciálního odolného kartonu, který zní jen o trochu slaběji než cajon původní. I přesto má stále dobré zvukové kvality a možnosti různých barev a výšek tónů. Díky vnitřnímu strunění má i typický chřastivý zvukový podkres. Kartonové cajony, které oceníte i pro jejich skladnost, v současné době nabízí řada firem, jako mj. německá Sela, Meinel či česká značka Carton Cajon.

Význam kartonových cajonů v práci s předškolními dětmi

Lehký kartonový nástroj má mnohostranné uplatnění nejenom jako hudební nástroj, ale i jako objekt nejrozličnějších her, ať už volných, řízených či tematických, a stává se inspirací tvořivých her a fantazijních příběhů.



Obrázek 1: Srovnání kartonového cajonu v dětské a dospělé velikosti (zdroj: cartoncajon.cz)

Děti jej snadno přemísťují a skládají jeden na druhý. Kromě standardní velikosti (30 × 30 × 45 cm) nabízí některé firmy nástroje v dětské variantě (23 × 23 × 35 cm), která odpovídá proporcím předškoláka. Na rozdíl od dřevěného nástroje nabízí kartonový cajon mnohé výtvarné a barevné zpracování. Každé dítě si může svůj cajon personalizovat tím, že si ho pomaluje nebo si vybere z široké nabídky obrázků. Pokud chce vyučující o něco univerzálnější uplatnění a chce zabránit sporům mezi dětmi o populární vzory, pak by měl raději zvolit jednobarevnou variantu. Výhodou jednobarevných cajonů je bezesporu jejich univerzálnost. Jednobarevné cajony se tak dají např. zkombinovat s barevnou řadou jiných hudebních nástrojů (viz minulý díl článku *Inspirace barvami v elementární hudebně-pohybové výchově*). Největší výhodou kartonového cajonu spočívá v přesahu do nehudebních aktivit podnětující fantazii. Děti jsou schopné si pod „obyčejnou“ krabici představit jakýkoli jiný předmět. Z jednoho cajonu se tedy v dětské obrazotvornosti může stát např. kůň, kouzelná truhla nebo cestovatelský kufr. Pokud se poskládá

více cajonů na sebe nebo vedle sebe, vznikne z nich např. vysoká věž, robot, hradby nebo vlaková souprava. Díky tomu se dají cajony zapojit téměř do každého tematického okruhu.

Didaktické modely zaměřené na práci s kartonovým cajonem v předškolní pedagogice

Následující návrhy aktivit jsou zaměřeny na využití kartonového cajonu jako objektu ke hře. Není tedy primárně využit k instrumentálnímu doprovodu či improvizaci, ale jako prostředek k rozšiřování pole působnosti do jiných uměleckých oblastí (tanec, výtvarné umění, architektura) prostřednictvím hry.

1. Explorace nástroje

Jelikož jsou kartonové cajony zpravidla rozložitelné, je možné stavbu nástroje zapojit do explorační aktivity. Děti mají radost z toho, že si svůj nástroj samy složí a jsou součástí procesu „výroby“. Zručnější děti to zvládnou bez pomoci, ty méně zručné k tomu však potřebují pomoc dospělého nebo kamaráda. Už při skládání mají příležitost „osahat“ si materiál, zkoumat stavbu nástroje, všimnout si vnitřního strunění a krátce si na něj prsty zabrnkat. Se složenými cajony děti začnou přirozeně experimentovat a zkoušet možnosti hry. V této chvíli si zkušený pedagog může všimnout, s jakými nápady děti přicházejí (může představivost umocnit otázkami typu: *Co vám cajon připomíná jeho vzhledem? K čemu jinému by se dal použít? V co by se mohl cajon proměnit?* - díky tomu může vzniknout zajímavá diskuse) a později tyto nápady využít při plánování dalších her.

2. Jednoduché pohybové aktivity s cajonem: zamrzlý tanec (stop & go)

Zamrzlý tanec představuje velmi jednoduchou a dětmi oblíbenou aktivitu i v klasické variantě bez cajonu. K realizaci s cajony dbáme na dostatečně velkou místnost, aby měly děti

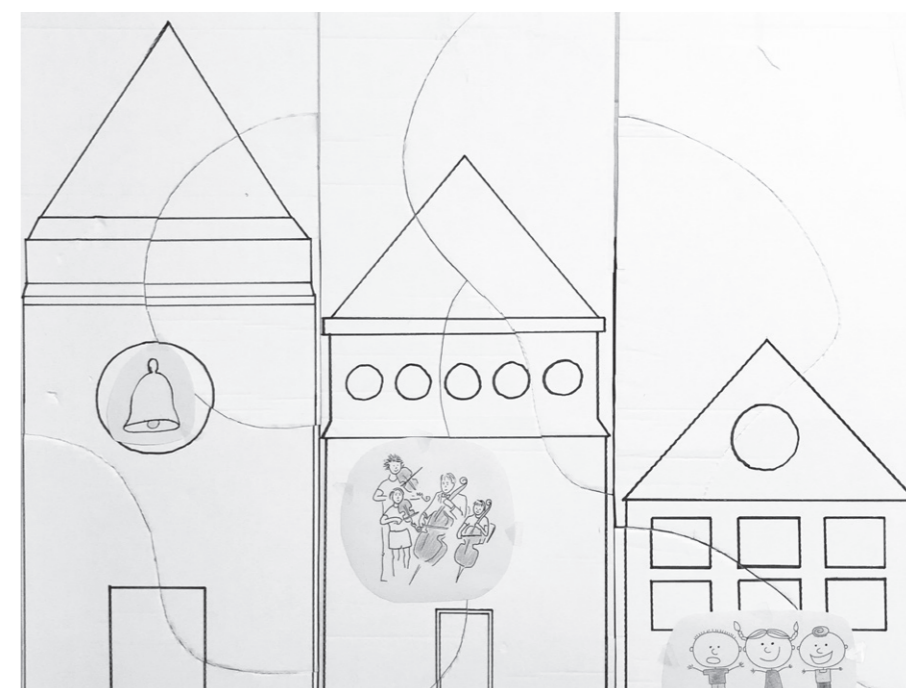
dostatek prostoru. Princip je následující: vyučující hraje jakoukoli taneční hudbu (z přehrávače nebo na hudební nástroj) a děti na ni pohybově improvizují volně po místnosti (jejich slovy „tancují“), přitom drží v ruce každý svůj cajon jako tanečního partnera. V určitý moment učitel hudbu nečekaně zastaví, v tu chvíli si každé dítě si na svůj cajon sedne a zůstane nehybně sedět, dokud hudba opět nezačne hrát. Učující zastavuje hudbu pokaždé v jiném okamžiku a pracuje s rozdílně dlouhými hudebními úseky – např. několik krátkých za sebou, jeden dlouhý, zastaví uprostřed fráze – díky momentu překvapení zůstávají děti dlouhou dobu v plné pozornosti. Děti se tak učí rychle reagovat na změnu hudby, vydržet soustředěně a v klidu sedět, koordinovat pohyby při změně polohy těla z tance do sedu, volný tanec rozvíjí jejich kreativitu a osobitý projev pohybu.

Aktivita zamrzlého tance lze variovat zadáváním reakčních úkolů v momentě, když přestane hrát hudba, např.

- oběhnout dokola kolem cajonu, přitom se ho stále dotýkat jednou rukou,
- stoupnout si na cajon a stát jako socha,
- začít bubnovat na cajon (bez předem určeného rytmu),
- začít bubnovat (pokračovat společně v rytmu skladby, která je hrána / přehrávána),
- rychle si vyměnit cajon s jiným dítětem,
- všichni se musí rychle uskupit do společného kruhu / řady apod.

3. Stavíme hudební město (architektura – stavební prvky – geometrické tvary)

Základní ideou dané oblasti je využití kartonových cajonů jakožto „stavebního materiálu“ k tvorbě imaginárního města. Cajony („cihly“) jsou umístěny tak, aby vytvořily určitou budovu (např. školu, kostel, divadlo, nádraží apod.). Každé této budově je přiřazena specifická zvuková kulisa



Obrázek 2: Příklad staveb pro hudebně-pohybové aktivity (zdroj: archiv Evy Jamníkové)

(např. ke kostelu zvony). Vzniklé město se stává zdrojem hudebně-pohybových aktivit. Metodický model je rozdělen do několika fází, který lze uskutečnit i během více hodin.

1. Přípravná fáze – hra s geometrickými tvary

Použitý materiál: základní tvary (kruh, trojúhelník a čtyřúhelník) vystřížené z pevného kartonu, od každého tvaru více kusů a různé velikosti.

Popis fáze: Před hodinou schová vyučující v učebně geometrické tvary, které děti hledají a sestavují z nich různé druhy budov dle vlastní fantazie. Učitel vybere tři obrázky tří odlišných staveb, které se stanou základem následujících hudebně-pohybových aktivit. Vybrané kresby podlejí velkým papírem.

2. fáze – propojení tvarů s hudebními nástroji

Popis fáze: Dětem jsou představeny tři hudební nástroje připomínající svou formou základní geometrické tvary (ruční bubínky, trojúhelník a cajon). Učitel hraje střídavě na nástroje a děti přiřazují jejich zvuk ke geometrickým tvarům. Můžou při tom ukazovat na jednotlivé obrázky tvarů. Sestavené obrázky budov přitom můžou posloužit jako

grafická partitura (např. na budově je 6 oken – zahraje se 6 úderů na cajon).

3. fáze – označení budov a přiřazení hudebních motivů

Popis fáze: Děti si opětovně prohlížejí obrázky a určí druh budovy, který společně vytvořily (obr. 2 – v tomto případě vznikl kostel, opera a školka). Každý obrázek připevníme na jeden cajon (buď se zasune shora do štěrbin ve skladu nebo se přilepí ze strany plastelínou patafix) a rozmístí se do různých koutů místnosti. Učující následně zvolí ke každé budově vhodný hudební motiv za použití 3 nástrojů z předchozí fáze. Nejprve děti seznámí (např. formou hádanky) s motivy, aby je uměly později správně přiřazovat.

4. fáze – poznávací reakční hra

Popis fáze: Učující hraje střídavě předem určené hudební motivy. Děti reagují na hudbu a když motiv poznají, přemístí se k obrázku budovy, který k němu patří.

5. fáze – prostorová orientace se zavřenými očima – paměť

Popis fáze: Skupina si sedne do kruhu doprostřed místnosti, všichni zavřou oči. Učující hraje střídavě motivy budov a děti poslepu prstem

ukazují směr, ve kterém si myslí, že je umístěn obrázek příslušné budovy.

6. fáze – hudební realizace zvuků jednotlivých budov

Popis fáze: S dětmi diskutujeme o zvukovém charakteru jednotlivých budov a přemýšlíme nad vhodnými nástroji (např. kostel – zvony, škola – ruční perkuse apod.). Poté ztvárníme hudební improvizace s Orffovými nástroji (metalofony, xylofony, zvonkohry, ruční perkuse, zvonky) a Boomwhackery. Můžeme použít i předměty všedního dne. V případě improvizace s melodickými nástroji využijeme princip pentatoniky (c – d – e – g – a). Děti rozdělíme na tanečníky a muzikanty. Každý hudebník si vybere jednu budovu, kterou chce ztvárnit. Jednotlivé skupinky muzikantů střídavě improvizují zvuky budov, zatímco tanečníci se sbíhají ke stavbě, kterou zrovna slyší.

Danou kapitolu lze rozvinout stavbou společné budovy či následnými aktivitami:

- **Společná stavba složená z více cajonů:** aktivita vyžaduje dobrou spolupráci ve skupině. Rozvíjí prostorovou představivost, práci s vlastním tělem a pozorovací schopnosti. Účastníci mají za úkol postavit ze všech dostupných kartonových cajonů společnou stavbu. Záleží na předchozí domluvě, jakým způsobem se bude postupovat. Pro lepší organizaci a přehlednost doporučuji vyzývat jednotlivé účastníky s časovým rozestupem a nechat každému dostatečný prostor na rozmyšlení, kam svůj cajon umístí. Dokáží-li děti stavět budovu potichu bez verbální domluvy, nabývá tato činnost neobvyklé atraktivitu. Když je stavba hotová, účastníci poodstoupí a prohlíží si výsledek ze všech stran. Diskutují o tom, co jim stavba připomíná, k jakému účelu by mohla sloužit apod.
- **Následné aktivity:** vyučující vyzve účastníky, aby si dobře prohlédli jednotlivé části stavby. Poukazuje na zajímavé rysy a společně nad nimi diskutují. Zamýšlí se nad tím, jaké



Obrázek 3: Příklad aktivit s kartonovými cajony a geometrickými tvary (zdroj: archiv Evy Jamníkové)

vidí nově vzniklé tvary, které spolu cajony vytvářejí, jestli mají vzájemné souvislosti (např. jedna část je výrazně vyšší než druhá), symetrii a asymetrii, pravidelnosti apod. Poté mají za úkol zformovat pozici vlastního těla takovým způsobem, aby co nejvěrněji napodobili libovolně vybranou část stavby. Na tuto fázi je dobré ponechat delší časový úsek, aby každý se svým tělem zkoušel různé pozice – vyučující obchází jednotlivé účastníky, případně je lehce koriguje. Když si každý vymyslí svou pozici, postupně ji jeden po druhém předvedou celé skupině a ostatní účastníci se snaží uhodnout, kterou část stavby představá. Pokud je skupina pokročilejší (nebo se jedná o dospělé účastníky), můžou se pokusit imitovat stavbu všichni dohromady.

Závěrem

Zapojení kartonových cajonů do předškolní pedagogiky bylo tématem mého studijního výzkumu a součástí závěrečného magisterského programu

na Universität der Künste v Berlíně. V rámci projektu probíhalo i pilotní testování této nové učební pomůcky, kterého se zúčastnilo 5 dalších pedagogů z oddělení elementární hudební pedagogiky. Univerzita si nechala u české firmy Carton Cajon vyhotovit cajony speciálních barev. Od té doby se práce s kartonovými cajony pro mne stala přirozenou součástí hudebně-výchovného vzdělávání dětí předškolního věku.



Zveme čtenáře časopisu *Hudební výchova na praktický seminář autorky článku, který prohlubuje uvedené didaktické modely. Pro registraci přejděte na stránky www.tamburina.cz. Využijte slevy ve výši 300 Kč zadáním kódu „HUDEBNIVYCHOVA“.*

Gabriela Kubátová

Slavnostní jubilantský koncert k 85. narozeninám Jiřího Temla

/Anotace/

Recenze koncertu uskutečněného 23. září 2020 v kostele sv. Vavřince v Praze, na němž zazněla díla našeho předního skladatele Jiřího Temla, který oslavil 24. června 2020 významné životní jubileum.

/Klíčová slova/

Jiří Teml, kompoziční styl, interpretace, analýza.

/Autorka/

PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D. působí na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Slavnostní koncert k významnému jubileu Jiřího Temla uspořádala i v této pohnuté době ovlivněné pandemickou situací způsobenou novým typem koronaviru Společnost českých skladatelů 23. září 2020 v kostele sv. Vavřince v Praze. Dramaturgie koncertu byla sympaticky a pestře sestavena převážně z novějších děl skladatele. To samo o sobě představuje unikum, protože se jedná o skladby, z nichž většinu autor zkomponoval po 80. roce svého života. V obdivuhodné duševní a fyzické kondici stále tvoří vysoce hodnotná díla. V minulém roce měl premiéru jeho **6. smyčcový kvartet „Zápas s mlhou“**, zkomponoval **Divadlo (Tři obrázky)** pro housle a klavír, letos dokončil **Divadelní hudbu pro klavírní kvinteto a Biblický koncert – koncert č. 2 pro housle a orchestr**. Na duben letošního roku byla plánovaná premiéra jeho kompozice inspirované vzpomínkami ze života pod názvem **Labyrint paměti** s Českou filharmonií pod taktovkou amerického dirigenta Jamese Gaffigana. Z období nouzového stavu vyhlášeného na jaře 2020 pochází vtipná **Skladbička z karantény pro housle a kontrabas**, navíc v současnosti pracuje na partituru **Vánoční opery pro dětský sbor a instrumentální soubor**.¹

¹ Více o skladateli viz aktuální studie: PECHÁČEK, S. Jiří Teml a jeho sborová tvorba pro děti. *Hudební výchova*. 2018, sv. 26, č. 3/4, s. 27–31. ISSN 1210-3683;

Koncert otevřela **Duettina** pro dvě flétny z roku 2014 v brilantním podání **Jany Jarkovské a Kateřiny Jansové**, ve kterých byl jasně rozpoznatelný autorův osobitý kompoziční styl, který upoutává mimořádnou fantazií a invencí, vytříbeným citem pro barvy a jejich metamorfózy, zvukomalebnými a zvukovými efekty, atraktivní rytmickou složkou, výraznými kontrasty a vybroušenou formou. Ve skladbách panuje kompoziční řád jak v oblasti mikrostruktury, tak v celkové výstavbě díla. Soudržnost je dána nápaditou prací s výrazným, úsporným motivem vycházejícím ze skladatelova vlastního modu. Po úvodní **Etudě** zazněl chorál v Temlově oblíbené tremolované podobě. **Malá pantomima a Dramatická scéna** připomněly Temlův úzký vztah k divadelnímu umění, které se stalo jedním z celoživotních inspiračních zdrojů, podobně jako výtvarné a literární umění, duchovní témata a folklor. Na lyrickou **Vzpomínku** navázala **Tarantule**, kterou se dílo virtuózně uzavřelo. V drobných, mistrovsky vypointovaných skladbičkách skladatel naplno využívá neotřelých možností souhry obou nástrojů a doslova hýří nápaditými zvukově-barevnými efekty, které posluchače udržují v napětí a očekávání.

Následovala **Romaneta pro housle a akordeon Svatý Xaverius a Ukřižovaná** – dvě imprese inspirované

KUBÁTOVÁ, G.: *Inspirace v životě a díle Jiřího Temla*. Harmonie. Praha: Muzikus, 2020/19, s. 56–60. ISSN 1210-8081.

četbou Jakuba Arbesa z roku 2016, do nichž se promítl další charakteristický rys práce Jiřího Temla, kterým jsou kompozice pro netradiční nástrojová uskupení. Tato neutuchající touha po ozvláštňení zvuku a nových barvách probleskovala již v jeho raných dílech z oblasti jazzu a populární hudby v 60. letech minulého století. V Romanotech skladatel neusiluje o popis románu s intelektuální zápletkou, tajemnými až fantastickými prvky, spíše mu jde o jakousi fabuli dramatického příběhu ústící do symbolického smyslu díla. **Pavla Tesařová** (housle) a **Markéta Laštovičková** (akordeon) interpretovaly dílo se smyslem pro jeho záhadnou atmosféru, napětí a potřebné kontrastní gradace až po mystický chorál v závěru Ukřižované. Nepřehlédnutelná je skladatelova snaha o uplatnění akordeonu v artificiální hudbě. Romaneta jsou důkazem, že je tato cesta naprosto oprávněná.

Jedinečným zážitkem bylo **Sólo pro Šmahu** z roku 2017, ve kterém **Anna Paulová** (klarinet) s obdivuhodnou vnitřní intenzitou vykreslila obraz kompozice, kterou skladatel věnoval malíři Petru Šmahovi.² Ten se ve svých dílech zaměřuje na záznam událostí, které kolem sebe citlivě vnímá, kolektivní osud člověka a vztahy mezi lidmi. Svět existenciální satiry výtečného portrétisty Petra Šmaha, pro jehož tvorbu je charakteristický satirický škleb, groteskně zalomené předměty, figury, tváře i celé scény s použitím temných i pronikavě ostrých barev, pevných čar a jejich zlomů, je otevřen výrazným motivem, který vychází z Temlovy záliby v kryptofonii. Intervalově rozebrané motto pohybující se od malé po tříčárkovanou oktávu tvoří kryptogram výtvarníkovy příjmení Šmaha, pro které skladatel použil tóny $es^1 - mi (e)^3 - a^1 - h^2 - malá a$. Ve skladbě ohraničuje jednotlivé části a objeví se v odlišných

² Petr Šmaha (narozen 1945 v Brně) je český kreslíř a malíř, absolvent brněnské Školy uměleckých řemesel (D. Chatný, E. Ranný) a poté pražské AVU (L. Čepelák, F. Jiroudek, J. John) a člen ČFVU či SVU Mánes.

výrazových rovinách ještě třikrát – podruhé v rači inverzi, potřetí v pianissimu a naposledy v dynamice fortissimo jako na začátku. S intervaly transponovanými do jiných poloh skladatel v průběhu skladby pracuje, někdy problesknou v pouhém náznaku dvou až tří tónů. Paralelu k expresi ve Šmahových malbách evokují krajní registry klarinetu, ostré kontury, zajímavé barvy a prudké dynamické kontrasty umocněné sugestivní interpretací Anny Paulové.

Divadlo (Tři obrázky) pro housle a klavír je dílkem, ke kterému se skladatel vyjadřuje následovně: „*Ve své tvorbě jsem se častému nástrojovému spojení houslí a klavíru příliš nevěnoval. Přesto, dokud na naší hudební scéně působilo nezapomenutelné duo houslisty Jiřího Tomáška a klavíristy Josefa Růžičky, jsem několik skladeb napsal. Po dlouhé odmlce jsem byl oficiálně požádán organizátory Mezinárodní houslové soutěže PhDr. Josefa Micky o napsání volitelné skladby pro 8. ročník této soutěže. Souhlasil jsem a s potěšením napsal tři drobné hudební kusy s názvem Divadlo (Tři obrázky) pro housle a klavír. Nástrojovou revizi provedl znamenitý houslista a primarius Sedláčkova kvarteta Michal Sedláček.*“³ Ten se také ujal houslového partu a společně s Barborou Sejákovou představili obrázky s názvy Drammatico, Amoroso a Con umore. Poslední věta nezapře skladatelův smysl pro humor v hudbě a vytváří tak vtipnou tečku. Dílo, komponované pro mladé houslisty, vzbudilo ve svrchované interpretaci zasloužený úspěch a jistě bude často zařazováno do koncertních programů i v podání renomovaných interpretů.

Zcela odlišným dílem byl melodram **Z odkazu T. R. Fielda-Šumavského**⁴

³ Dostupné na stránkách: [https://www.radio-teleka.cz/detail/cronoty-533599-jiri-templ-divadlo-\(tri-obrazky\)-pro-housle-a-klavir](https://www.radio-teleka.cz/detail/cronoty-533599-jiri-templ-divadlo-(tri-obrazky)-pro-housle-a-klavir)

⁴ **Bohdan Vojtěch** Šumavanský (1891–1969), rodným jménem Theodor Adalbert Rosenfeld, byl český básník a bohém, člen Svazu spisovatelů. Ve 30. letech 20. století vydal tři básnické sbírky pod literárním pseudonymem T. R. Field (Theodor Rosenfeld Field),

pro recitátora a akordeon z roku 2017. Kdo by si pomyslel, že na koncertě uslyší disonantně opilou verzi Hašlerovy písně *Mým domovem ztichlá je putyka?* Jiří Teml si odskočil a bavil se ve zcela „neakademické“ sféře cynických glos a satirických veršů insitního básníka T. R. Fielda-Šumavského. Básník, obdařený nesporným filologickým talentem, pracuje s jazykovými hříčkami⁵ (blízkými nonsensové poezii Christiana Morgensterna), ludismy, mísí stylizaci, humor i mystiku. Za života nebyl příliš úspěšný, byl spíše známou osobností pražských vináren, což ho také postupně přivedlo k problémům s alkoholem a následně hospitalizaci v Bohnicích (1954–1955) karikované ve verších s ironickou hořkostí.⁶ **Josef Hervert** obohatil velkoryse svou roli recitátora o herecký projev a s nezbytnou nadsázkou vyčaroval v perfektní souhře s akordeonistou **Ladislavem Horákem** atmosféru prvo republikových pražských vináren, hospod a šlágrů, ale i bohnických pavilonů (např. sako použil jako svěřací kazajku) včetně posměšně ironických úvah o našem bytí. Svěrázná poezie inspirovala Jiřího Temla k hudební grotesce, drobným ironickým obrazům, ve kterých za použití disonancí, pokřivených odrhovaček i náznaků chorálu hudebně dotváří vtipné textové detaily a vytváří tak pestrou mozaiku celkové parodie.

Koncert uzavřelo filosoficky zaměřené kontemplativní dílo **Sapientia I.**

a sice Kosočtverce na ohradách (1930), Kruhy pod očima (1933) a Lomikel na dlásnech (1937). Jeho dílem se zabýval především literární historik a spisovatel Petr Kovařík, mimo jiné sestavitel nejrozsáhlejšího souboru prací z básnickovy pozůstalosti – knihy Kosočtverce na ohradách (1998).

⁵ Např.: *Těžký život ježka* Na úpatí Sněžky /potkal jsem tři ježky, / všichni tři šli pěšky, / život je holt těžký. *Filozof*

Vždy velký byl jsem filozof / a kříž svůj nesl beze slov. / Snad mnohý ani nevěří, / že snídám oběd k večeři.

⁶ *Věř, že z blázna proroka – udělají do roka* Zavřeli mě do blázince, / čekám tady na našince / kteří po životní práci / potřebují rekreaci. // Máš tu slunce a vzduch taky, / za oknem pět slyšíš ptáky. / Co bys ty chtěl ještě víc?! / Vždyť vše spěje do Bohnic!

pro baryton a klavír na texty latinských citátů z myšlenek antických filozofů shromážděných ve sbírce *Moudrost věků*.⁷ Jiří Teml používá v rámci zvoleného tématu vždy více citátů, které přinášejí různé pohledy. Kompoziční systém těchto celků je založen na několikerém opakování výrazných motivů vycházejících ze skladatelova originálního modu a přiřazování motivů dalších s maximální snahou o hudební vyjádření obsahu sdělované moudrosti. Vytvořené kontrastní plochy řadí vedle sebe po způsobu filmového střihu. Jedná se o promyšlený, paradoxně tmelící postup, protože i v tomto případě lze v rámci kontrastu

⁷ Kuťáková, E., Marek, V., Zachová, J. *Moudrost věků*. Praha: Leda, 2008.

vždy najít určitou spřízněnost s tématem předchozím, ať už na bázi melodické či rytmické. Za citlivého doprovodu **Barbory Sejákové** zpíval **Roman Janál** v originálním znění o *Přátelství, Čase, Bohatství, Smrti a Slávě* a ponechal tak latinská moudra doznívat v posluchačích. Finální akord slavnostních, avšak lehce podmračených fanfár zhudebnující tři citáty (*Po smrti sláva pozdě přichází; Nedojde velké slávy, kdo velkou námahu nezná; Není to sláva předejít osla.*) nechal Jiří Teml rozjasnit durovým akordem. Dokonalý závěr celého koncertu tak vytvořilo znělým barytonem Romana Janála vygradované *Gloria!*

Velké poděkování patří Daniele Bělohradské, která i přes nepřízeň doby a četné omluvné telefonáty ze strany

posluchačů koncert zorganizovala. Nekončící aplaus byl odměnou interpretům za jejich svrchované výkony a Jiřímu Temlovi za mistrovské partitury. Partitury, jejichž duši jsou příběhy a barvy. Okořeněné jsou hudebním humorem v mnoha odstínech a provoněné českým folklorem. Ten zaznívá někdy ve snadno rozpoznatelné podobě, někdy je zahalený do soudobých kompozičních technik, jindy jen tušíme na pozadí latentní harmonie a metrorytmických struktur v synkrezi se skladatelovou prací v jeho vlastním modu blízkost čehosi bytostně spjatého s naší hudbou. Ač vědomě usiluje o to, být českým skladatelem, významem své tvorby naše hranice dávno překračuje.

Dagmar Strmeňová

Jubilant Milan Pazúrik

/Abstrakt/

Prof. Milan Pazúrik, výrazná osobnosť slovenského hudobného školstva a kultúry, ktorá svoj život zasvätila rozvoju zborového spevu, v lete oslávila svoje životné jubileum. Svojou umeleckou činnosťou a aktivitami v prospech hudobnej edukácie sa zaradil medzi významné osobnosti nielen v bývalom československom priestore, ale aj v kontexte strednej Európy.

/Kľúčové slová/

zborový spev, pedagogické aktivity, umelecké aktivity, festivaly, súťaže.

/Autorka/

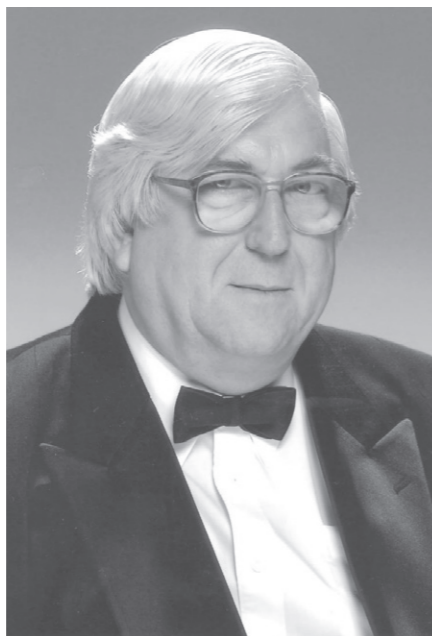
PaedDr. Dagmar Strmeňová, PhD. absolvovala na Katedre hudby, Fakulty humanitných vied UMB v Banskej Bystrici v odbore Hudobná a estetická výchova. V súčasnosti pôsobí ako odborná asistentka na Katedre hudobnej kultúry Pedagogickej fakulty UMB v Banskej Bystrici. Vyučuje predmety teoretickej povahy a klavíru.

Podčas leta sme si pripomenuli významné životné jubileum prof. PaedDr. Milana Pazúrika, CSc. (*1950), výraznej osobnosti v oblasti hudobného školstva a kultúry, ktorá svoj profesionálny život zasvätila rozvoju zborového umenia na Slovensku. Dirigent srdcom i dušou, prof. Milan Pazúrik, je známou osobnosťou nielen na Slovensku, ale aj v Českej republike a v zahraničí. Súčasne patrí k najstaršej generácii teoretikov slovenskej hudobnej edukácie, je obľúbeným vysokoškolským pedagógom, ktorý výchove učiteľov hudobnej výchovy zasvätil svoj profesionálny život.

Ako čerstvý absolvent Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici (1974) nastúpil na miesto asistenta na Katedru hudobnej výchovy na svojej alma mater. Jeho kvalifikačný a akademický rast (CSc. získal na Pedagogickej fakulte Univerzity Karlovy v Prahe, 1989) a po úspešnom habilitačnom konaní (UMB v Banskej Bystrici, 1997) sa napokon inauguroval na Pedagogickej fakulte v Ústí nad L. a stal sa univerzitným profesorom (2007). Roky pôsobenia na Katedre hudobnej výchovy, neskôr premenovanej na Katedru hudobnej kultúry, na Pedagogickej fakulte UMB v Banskej Bystrici boli naplnené tvorivou vedeckou ale najmä umeleckou činnosťou.

Od začiatkov svojej umelecko-pedagogickej činnosti sa zamerával na oblasť zborového spevu, bol členom speváckeho zboru Hron a Speváckeho zboru slovenských učiteľov (SZSU), stál pri vzniku Komorného speváckeho zboru Družba (v roku 1990 premenovaného na Spevácky zbor Collegium Cantus) pri Dome Matice slovenskej v Banskej Bystrici. V roku 1979 prevzal taktovku Vysokoškolského speváckeho zboru „Mladost“ na UMB v Banskej Bystrici od svojho učiteľa doc. Tibora Sedlického, inšpiratívnej osobnosti slovenského zborového umenia. V súčasnosti univerzitné teleso účinkuje pod názvom Univerzitný spevácky zbor „Mladost“ a počas štyroch dekád pod umeleckým vedením prof. Pazúrika získal mnohé ocenenia doma i v zahraničí, dobré meno slovenského zborového spevu šírilo aj v Argentíne a Brazílii.

Na Katedre hudobnej kultúry pôsobil prof. Pazúrik v minulosti ako vedúci katedry, od roku 2008 ako garant študijného programu Školské hudobné súbory (Bc., Mgr.), stal sa členom Rady vysokých škôl na Slovensku, členom komisie Ministerstva školstva Slovenskej republiky pre periodiká (štatutárny zástupca), v roku 1995 sa stal štatutárom redakčnej rady časopisu *Múzy v škole*. Svoju expertízu poskytoval ako



člen pracovnej skupiny pre akreditáciu pri Ministerstve školstva SR a pre Pedagogickú fakultu Katolíckej univerzity v Ružomberku. Profesor Pazúrik patrí k obľúbeným pedagógom, je známy svojou ústretovosťou, trpezlivosťou, a ochotou kedykoľvek poradiť či pomôcť. Svojim študentom sa okrem kvalitných vedomostí po celý život usiluje vštepiť lásku k umeniu a k zborovému spevu.

Ako odborný garant a dramaturg Horehronských slávností zborového spevu a početných medzinárodných podujatí, súťaží a festivalov (medzi nimi napr. Akademická Banská Bystrica a Festival Viliama Figušu-Bystrého v B. Bystrici), výraznou mierou prispel k rozvoju zborového hudobného umenia, ba zanechal v ňom trvalú stopu. Inšpirovaný podobným podujatím, bol spoluzakladateľom medzinárodného sympózia o zborovom speve Cantus Choralis Slovaca, neúnavne presadzoval akademickú spoluprácu s Pedagogickou fakultou UJEP v Ústí nad Labem v Českej republike pri spoločnom organizovaní tohto podujatia striedavo v ČR a na Slovensku.

Medzi najvýznamnejšie ocenenia jeho umeleckej erudície a angažovanosti patrí pozvanie pôsobiť ako odborný poradca FIMU (Festival de

Musique Universitaire) pre strednú Európu a krajiny V4; post podpredsedu Asociácie speváckych zborov na Slovensku a ďalších grémií. Z mnohých medzinárodných a národných ocenení udelených v súčasnosti možno spomenúť Cenu za prínos v oblasti medzinárodnej spolupráce a umeleckých kontaktov v odbore speváckych zborov (ÚČPS - Praha, 2019), Mimoriadnu cenu Matice slovenskej za dlhoročnú činnosť a vedenie Hudobného odboru MS (2020) a Cenu Rektora UMB v Banskej Bystrici za významný, originálny a preukázateľný vedecký a umelecký počín.

Jubilant je autorom radu vedeckých publikácií, množstva odborných článkov publikovaných doma i v zahraničí, je riešiteľom vedecko-výskumných úloh a projektov, z nich je potrebné vyzdvihnúť projekty V4 pod názvom „Višegrádske zborové mosty“. Je výnimočne umelecky aktívnou osobnosťou mesta Banská Bystrica, ktorého kultúrny rozvoj sa stal jeho celoživotným poslaním. Ako človek s láskavým srdcom, nekonečnou trpezlivosťou a vybraným zmyslom pre humor, s ktorým dokáže odľahčiť aj tie najťažšie situácie, inšpiroval a dodnes inšpiruje svojich študentov i svojich zverencov v zboroch k podávaniu toho najlepšieho, čo v nich je. Deje sa tak cez najkrajší hudobný nástroj - ľudský hlas znejúci v harmónii pod jeho taktovou. Jeho zverenci tento dar umenia šíria a odovzdávajú ďalším generáciám. K významnému životnému jubileu želáme váženému pánovi profesorovi pevné zdravie, šťastie zo zmysluplne prežívanej existencie, ľudskú, spevácku a dirigentskú pohodu do ďalších rokov.

Milena Kmentová

O české lidové písně bez patosu a sentimentu

/Anotace/

Recenze přibližuje čtenářům publikaci Lubomíra Tyllnera a Zdeňka Vejvody *Česká lidová píseň: historie, analýza, typologie*, která představuje výsledky výzkumu hudební materie více než pěti tisíců nápěvů a melodií z českých regionů. Na jejím základě autoři popsalí charakteristické i okrajové jevy a vymezili české písňové typy.

/Klíčová slova/

lidová píseň, Čechy, Lubomír Tyllner, Zdeněk Vejvoda.

/Autorka/

Mgr. Milena Kmentová, Ph.D. vyučuje na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK, dlouhodobě působí v dětském folklórním souboru.

Lidová píseň má nezastupitelnou pozici v institucionální i mimoškolské hudební výchově, dodnes ovlivňuje uměleckou tvorbu a nelze ji tak snadno vytěsnit z veřejného prostoru. České lidové písně jsou dlouhodobě předmětem zkoumání dvou předních etnomuzikologů, představujících navazující generace, Lubomíra Tyllnera (*1946) a Zdeňka Vejvody (*1975). Oba navázali na svou bohatou publikační činnost a společně přinesli odborné veřejnosti i široké obci folkloristů-laiků informacemi nabitou knihu.

Publikace je rozdělena na dva relativně samostatné celky – Část obecnou a Část analytickou. Část obecná v sedmi podkapitolách chronologicky představuje a vzájemně srovnává informační zdroje, sběratele a jejich přístupy k problematice a samotné sbírky lidových písní, a to v časovém rozmezí 14. a konce 20. století. Z pestré suity představovaných osobností snad nejvíce vystupují Johann Gottfried Herder (1744–1803), Karel Jaromír Erben (1811–1870) a Otakar Hostinský (1847–1910), kteří výrazně ovlivnili teoretická východiska i metodologii etnomuzikologie.

Stěžejní Část analytická je de facto výzkumnou zprávou představující výsledky tříletého výzkumného projektu *Česká lidová hudba – hudebně-typologická charakteristika* (podpořeno GA ČR v letech 2015–2017). V širokém kontextu obklopujícím lidovou píseň autoři vědomě nechali na okraji svého zájmu vliv hmotného i historického

prostředí ovlivňujícího tvůrce a interprety i příležitosti, při nichž lidové písně zaznívaly. Soustředili se převážně na samotnou hudební součást české lidové písně, směřovali k *vymezení českého písňového typu* a jeho zasazení do evropského kontextu.

Předmětem strukturální analýzy tedy byla *hudební forma, tonalita, melodika, metrum, rytmika ve spojení s textem a deklamací, tempo a zčásti i harmonický plán*. V těchto rovinách definovali autoři/řešitelé výzkumného projektu jednotlivé kategorie a popsalí jimi všechny vybrané písňové nápěvy a taneční melodie. Analyzovaný písňový korpus čerpal ze sbírek českých lidových písní z posledních staletí, se snahou o regionální vyváženost, a čítal úctyhodných 5 117 položek.

Na několika příkladech je čtenářům vysvětlen specifický způsob popisu hudební formy lidových písní: nejmenší jednotkou je *melodický článek* zahrnující 2-3 takty. Melodické články se sdružují do tzv. *velkého dílu*, nebo zůstávají v samostatné asymetrické pozici jako tzv. *malý díl*. Kategorie v ostatních rovinách se drží zavedených hudebněteoretických hledisek.

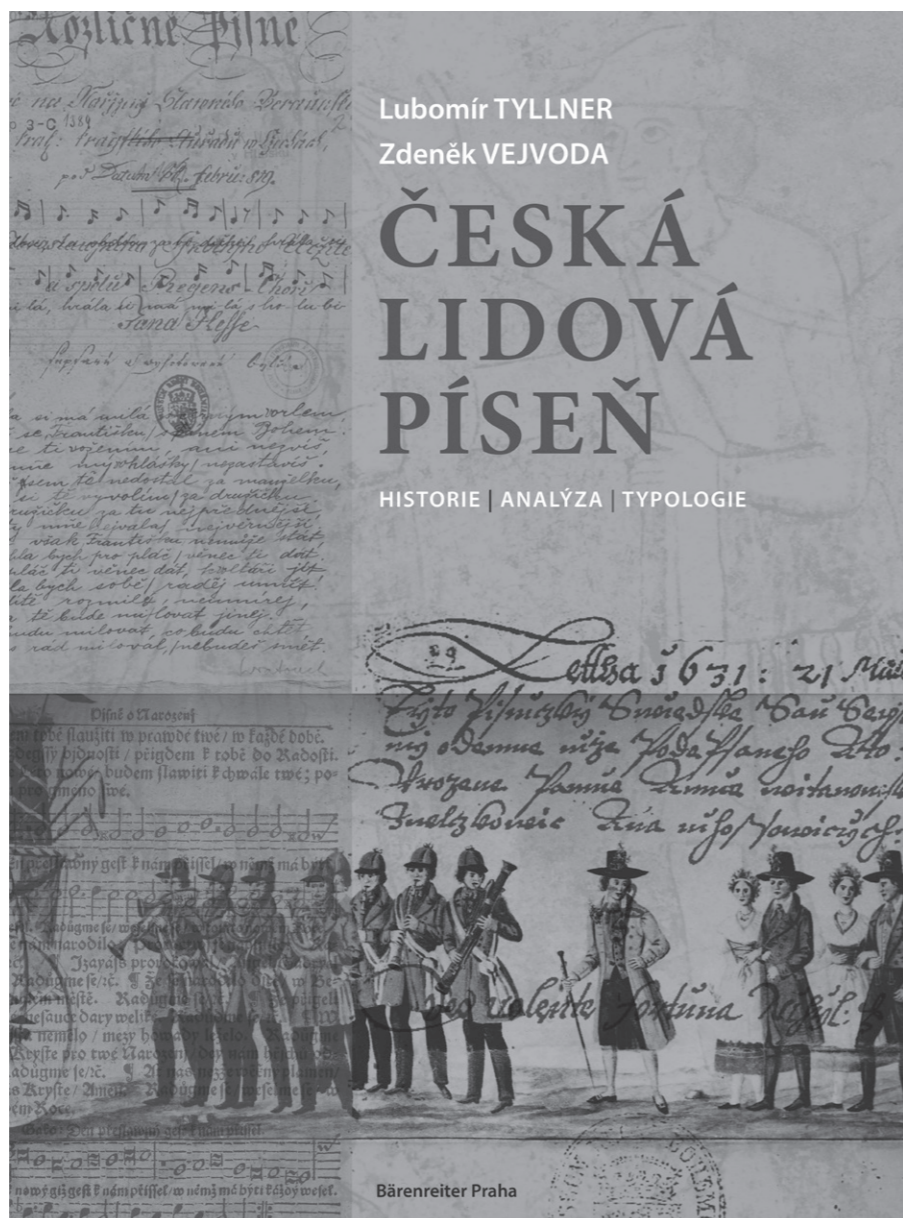
S pečlivě připraveným souborem dat pracoval následně počítač (v programu MS Acces) - na úpravě programu muzikologové spolupracovali s programátorem Markem Janatou. Právě práce počítače s předloženou databází umožnila dříve nemyslitelnou multifaktoriální analýzu tak velkého množství dat.

V sedmi podkapitolách, věnovaných jednotlivým zkoumaným rovinám, autoři poutavým způsobem a s mnoha příklady představují holé matematické výsledky. Svá zjištění přímo v rámci kapitol konfrontují s dřívějšími tvrzeními a charakteristikami svých předchůdců. Každou podkapitolu uzavírají přehledným *dílčím shrnutím*.

Už jedna z prvních informací, že pouhá čtvrtina nápěvů/melodií má délku 16 taktů a že plných 69% písní ve své struktuře kombinuje dvojtakti a třítakti, může podnítit čtenáře k reflexi vlastního písňového repertoáru.¹ Pestrý je výčet modelů řazení velkých a malých dílů. „Na nižší úrovni melodických článků se více uplatňuje periodicitu, na úrovni velkých a malých dílů spíše lineární řazení motivů a témat.“ (s. 131)

V oblasti tonality výzkum potvrdil vysokou převahu durových tónin. Jen 5% písní ze zkoumaného vzorku bylo mollových, pouhé procento písní nese znaky modalit nebo moduluje z dur do moll, či obráceně. Většina písní používá tóny diatonické řady, jen u 8% písní našli autoři chromatické tóny. Úvodní a finální tóny se většinou nachází na stupních tónického kvintakordu, avšak autoři uvádějí i písně vybočující z tohoto pravidla. Zde zaujme píseň z Berounska *Chlapče, chlapče, modrooký* (zde s. 144, citováno ze sbírky K. J. Erbena) začínající na druhém stupni durové tóniny, se shodným nápěvem s písní *Divča, divča, lastovička*, kterou známe jako opěrnou (slovenskou?) píseň pro volný

1 Má-li klavírní korepetitor vyhovět představě tanečního pedagoga a podpořit konkrétní krokové variace, musí mít o počtu taktů ve frázích písní velmi dobré povědomí. Tančí-li se např. dvě polky a čtyři obkročáky, nezbyvá, než hrát *Kdyby byl Bavorov, Táto můj, Co je po studánce a jiné písně se čtyřtaktovými velkými díly, protože řada dalších (byť polkových) melodií neodpovídá zadání, např. Nefoukej, větříčku (2-2-3, 2-3, 2-2-3...) nebo Pásla holka vraný koně (2-3, 3-3, 3-3). Zde vidím riziko v zužování pěveckého repertoáru v tanečních souborech, protože zcela přirozeně učíme děti/mládež primárně (ty periodické!) písně, na které tančíme...*



TYLLNER, Lubomír a Zdeněk VEJVODA. Česká lidová píseň: historie, analýza, typologie. Praha: Bärenreiter, 2019. ISBN 978-80-86385-39-6.

nástup na druhém stupni v tonální písňové metodě Ladislava Daniela...²

V podkapitole věnované melodice je na prvním místě řešen ambitus (celkový rozsah) nápěvů a melodií. Autoři jej hodnotí jako *menší až střední*, neboť 69% položek má ambitus mezi velkou sextou až velkou nonou. Rozsah menší než čistá kvinta byl popsán jen u 2% popěvků. Na druhou stranu může překvapit, že pouhých 11% písní si

² Český text je také hezký a k předkládání dětem/mládeži srovnatelně vhodný: *Chlapče, chlapče modrooký, nežeň ty se na ty roky: na ty roky vojna bude, žena tobě plakat bude.*

v průběhu melodie vystačí s intervaly prima, sekunda a tercie. Např. písně s oktavovými skoky netvořily výjimku, neboť byly nalezeny u 8% melodií. I v této oblasti autoři uvádějí vedle typických příkladů i „rekordmany“. Analýza potvrdila vliv instrumentálních (ne)možností dud³ na charakter českých lidových písní. Téměř na polovinu pak rozdělilo zkoumaný vzorek hledisko polohy melodie vůči tónice: 49% písní má melodii nad tónikou, 51%

³ To není myšleno nijak zle - autorka recenze na dudy hraje.

zasahuje pod tóniku, což může se zmíněným vlivem dud výrazně souviset.

V otázce metra českých lidových písní ukázal výzkum na převahu lichého (58%) nad sudým (36%). Zbývajících 6% tvoří písně a melodie s proměnlivým taktem - mateniky a směšky. Právě v této kategorii naráželi autoři na časté nesrovnalosti v zápisech, a proto vedle citací uvádějí i *hypotetický tvar*, který odpovídá vžitě podobě písně, poměrům rytmických hodnot při zachování tempa a tradičnímu tanečnímu provedení. V oblasti rytmiky konstatují celkovou pestrost, i přes sporadickou přítomnost synkopických rytmů, triol a prodlužování tečkovaným rytmem. Podrobně se věnují rytmům charakteristickým pro určité tance.

Ačkoliv je tempo stěžejní výrazový prostředek, sběratelé ho téměř v polovině zápisů v korpusu nijak nepopsali. Ostatní dostupné záznamy používají italské nebo české názvosloví, často také odkazují na spojení s tradičním tancem, který má příslušné tempo evokovat. Právě díky spojení s tancem je pro tempo českých lidových písní charakteristická jeho stabilita.

„Textů českých lidových písní je několikánásobně více než melodií... Některé oblíbené verše mají naopak několik nápěvných variant.“ (s. 225) Lineární řazení textových motivů doprovází řetězení hudebních témat. Shoda slovního a hudebního akcentu převažuje nad kolizním postavením a u více než třetiny písní autoři konstatovali tuto shodu v plném rozsahu.

Vyústěním analýzy je definování typů české lidové písně převážně na základě metro-rytmických vlastností a spojení s konkrétním tancem. Badatelé tedy popisují *matenikový* a *furiantový typ*, 6 typů třídobého (*kolečkový, lendlorový, valčíkový, minetový, mazurkový, polonézový*) a 4 typy dvoudobého metra (*vrtákový, skočný, pochodový, polkový*). Tam, kde metro-rytmické vlastnosti stojí v pozadí, definují typ *parlandový, chrámový* a *ariózní*.

Publikace má precizně zpracovaný poznámkový aparát, shrnutí

v anglickém i německém jazyce. Nepochybně najde svoji cílovou skupinu. Zájemcům lze doporučit i pořad z archivu televize Noe *U nás aneb Od cimbalu o lidové kultuře* z 10. 9. 2020, kde oba autoři v rozhovoru s Magdalénou Múčkovou o knize a předcházejícím výzkumu zaníceně hovořili.

TYLLNER, Lubomír a Zdeněk VEJVODA. *Česká lidová píseň: historie, analýza, typologie*. Praha: Bärenreiter, 2019. ISBN 978-80-86385-39-6.



Precursors of the Viennese school

/Autor/

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

Of all cosmopolitan influences that affected German music, none was more important than the one of the Italians in Vienna, where a flowering of the arts was beginning to reflect on the state's political and social *ascendance*. Austria had become a significant power, and its capital city a major European center. *Animated* interest in the arts at every level, from the magnificent court down to the new bourgeoisie, and, as always, the patronage of the Church, raised the city's cultural stature. Italian composers such as Antonio Caldara (1670–1736) and Giovanni and Antonio Bononcini were making a profound impact on the city's musical life. The Kapellmeister to the court, Johann Joseph Fux (1660–1741), responded to the Italian influence in his secular works and operas while retaining in his religious compositions the *solemnity* of a tradition unchallenged since Palestrina. Fux, well-known as the author of *Gradus ad Parnassum* (1725), an *immensely* influential *treatise* on counterpoint, had begun to directly reflect the dichotomy in musical expression in Germany, accepting to some extent the Italian and French influence while continuously relying on traditional German sources.

Parallel to Vienna, another musical center was *emerging* at Mannheim, where the *Elector Palatine* had set up his court after moving from Heidelberg after the Thirty Years' War. Mannheim's small chapel was to become one of the *foremost* musical centers in Europe,

with an orchestra of *unassailable* renown. Two men dominated Mannheim's musical life: Johann Stamitz (1717–57) and Franz Xaver Richter (1709–89). Stamitz was appointed Kapellmeister to the court in 1745, at the age of twenty-four. Under the guidance of these two men, the orchestral technique was revolutionized, and the Mannheim orchestra became the finest in Europe. Here, the contrasting small and large ensembles, which characterized chamber and symphonic music, became more obviously separated. Richter, Stamitz and the latter's Italian pupil Cannabich wrote numerous fine symphonic pieces, that were to influence both Haydn and Mozart.

When the Elector succeeded to the Bavarian throne in 1778, musical life moved to Munich, although Mannheim remained important. One important figure associated with the musical life of both cities was Abbé Vogler (1749–1814). He founded a conservatory at Mannheim and then moved to Munich with the court. A brilliant organist, he played in London and Paris and helped found conservatories in Stockholm, Prague and Darmstadt. In the 1790s, he toured Ottoman Greece, Morocco and Algeria, hoping to find the origins of polyphony. His two most famous pupils were Weber and Meyerbeer.

In the Protestant court of Berlin, musical life still followed pre-classical traditions. Musical development was given a little encouragement during

Frederick William's reign in the first half of the 18th century. His opposition to his son's love for music forced young Frederick to leave the city and find a musical center at Rheinsberg, where C. P. E. Bach was to find employment.

Frederick ("the Great"), a composer and flutist himself, gathered around him musicians of talent and, in the case of Johann Quantz (1697–1773), astonishing *fecundity*. Apart from writing an influential treatise on the flute, Quantz composed about three hundred flute concertos for his employer. Carl Heinrich Graun (1704–59), Frederick's Kapellmeister, supervised the Berlin Opera, which was opened in 1742, and the Bohemian Georg Benda (1722–95) gained fame through his melodramas, a form of entertainment, in which words were spoken against a background of musical accompaniment. Mozart was an admirer of the declamatory style of *utterance* used in Benda's melodramas, and it probably influenced his own recitative style.

The most important figure in Frederick's circle was C. P. E. Bach (1714–88). A brilliant keyboard composer, who worked for Frederick for thirty years before succeeding Telemann at Hamburg. He wrote two hundred keyboard pieces and fifty keyboard concertos; many of his piano-forte sonatas were among the first major contributions to the repertoire of this new keyboard instrument. C. P. E. Bach influenced both Haydn

and Beethoven, and indeed received far greater recognition in his lifetime than his father had.

The musical importance of Berlin continued after Frederick's death in 1786. Frederick Fasch founded the Singakademie and his pupil Carl Zelter helped to revive the interest in J. S. Bach. It was Mendelssohn, Zelter's pupil-*prodigy*, who introduced Bach's St. Matthew Passion to Berlin society in 1829.

In Saxony, musical life had found an *impetus*, dating from about the time of Frederick Augustus's accession. Whilst Bach had been developing his musical ideas at Leipzig, the Italian influence of Veracini and Lotti and, more impressively, the one of the Saxon Johann Hasse (1699–1783) had led to a climax of creative activity in Dresden, the capital. Hasse, who studied under Porpora and A. Scarlatti in Naples, became one of the foremost operatic composers of the day. He travelled widely during his brilliant career.

Vocabulary

precursor	předchůdce
ascendance	vzestup
animated	živý
solemnity	vážnost
immensely	nesmírně
treatise	vědecký spis
emerge	objevit se
elector palatine	kurfiřt
foremost	nejdůležitější
unassailable	neotřesitelný
fecundity	plodnost, úrodnost
utterance	vyjadřování
prodigy	záračné dítě
Saxony	Sasko
impetus	podnět, impuls

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

Zdeněk a Zdeňka

/Autor/

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

Ve svých fejetonech či esejích se držím jedné zásady. Tou je změna jmen osob. Příběhy jsou vesměs ze života a nechci je lacině „korenit“ konkrétními údaji o postavách bez jejich svolení. Samozřejmě si každý může někdy nějaké to jméno domýšlet. Nepotvrdím, ani nevyvrátím.

Tentokrát ovšem udělám výjimku. Řeč bude totiž o mém pedagogovi na Akademii múzických umění v Praze, pozoruhodném zjevu české klavírní historie, profesoru Zdeňku Jílkovi (1919–1999). Tento člověk je dnes obecně pozapomenut, ovšem zejména ve 40. letech 20. století patřil vpravdě k celebritám (pokud dočtete tento článek do konce, najdete drobný důkaz). Jílka znal kdekdo, dopis nadepsaný „Zdeněk Jílek, Praha“ naprosto bezpečně došel do místa jeho bydliště. Dlužno dodat, že šlo o popularitu plně zaslouženou. Tento člověk nevysokého vzrůstu byl pianistou takzvaně od Boha (zajímavé je, že jeho mladší bratr Vlastimil byl obdobou v baletu) a jeho vystoupení měla vždy obrovský ohlas. Navíc zde bylo i charisma a další schopnosti i dovednosti. Jílek byl mimo jiné též mistrem protektorátu v manuálním iluzionismu (jen s kartami měl v repertoáru 104 triky), skvěle ovládal řečnické umění a zcela automaticky přitahoval pozornost okolí.

V posledních zhruba deseti letech Jílkova života jsme bydleli nedaleko od sebe, a tak občasný osobní kontakt nebyl problémem. Pan profesor velmi rád navštěvoval luxusní podniky, ostatně v 90. letech vyrůstaly jako houby po dešti, evidentně mu připomínaly alespoň vzdáleně atmosféru dob dávno zaslých. V blízkosti svého bydliště si pán jedno takové místo oblíbil a naše setkání se většinou odehrávala v něm. Ona

atmosféra byla ovšem všelijaká, neboť v té době do lokálu, který nabízel kávu v ceně 90,- Kč (v přepočtu na rok 2020 cca 350,- Kč), zavítal opravdu málokdo. Zkrátka, obvykle jsme v rozlehlém prostoru seděli sami dva.

Pan profesor tam ovšem i tak byl ve svém živlu. Dověděl jsem se od něho spousty zajímavých poznatků a do značné míry též snad blíže pochopil ovzduší doby, kterou jsem sám nezažil. Protože jsme oba část života strávili v Brně, přirozeně každý v jiné době, nanesl jsem jednou přání, zda by mi pán mohl více přiblížit poměry v této jihomoravské metropoli ve třicátých letech. Byl jsem vyslyšen a ono přiblížení opravdu stálo za to. Zdeněk Jílek přednesl požadované s virtuozitou sobě vlastní.

Pro lepší porozumění uvedu jeho příběh několika fakty. Mladý Jílek přišel do Brna jako zcela chudý student na konzervatoř v první polovině 30. let. Brzy se ukázalo, že jde o jedince zcela mimořádných kvalit a záhy se o tom dobře vědělo. Byl dokonce chápán jako možný konkurent tehdy již obecně známého, o sedm let staršího Rudolfa Firkušného nebo stejně mladého, fenomenálního Gideona Kleina. Jinou věcí byla však každodenní existence. Jílek bydlel ve skromňoučkém podnájmu s vypůjčeným pianinem v bývalé místnůstce pro služku. Pokojík měl ale okno do ulice, což hraje v příběhu důležitou roli...

„Hodně jsem cvičil a jako každý muzikální člověk jsem měl vysokou představu o tom, jak by ta či ona skladba měla ve zvuku vypadat. Postupně jsem zjišťoval, jak strašně těžké je, přenést se přes všechna ta technická úskalí. Cvičení bolelo, ale vytrvával jsem. Určitým mezníkem, takovým poločasem a světlým bodem v mé přípravě, byla

od jisté doby téměř denně 14. hodina. V tom čase kolem mého okna pravidelně procházela andělská bytost, dívka mých snů. S příchodem 14. hodiny jsem své cvičení přerušoval. Všechno jsem se snažil z klavíru vykouzlit ty nejsladší a nejnítěnější melodie s představou, že tento anděl třeba už za malé krátko zazvoní u mých dveří. Tvrdošijně jsem pokračoval po dobu dvou měsíců. Bezvýsledně, odezva nulová. Pomalu jsem své úsilí vzdával a okno kolem 14. hodiny s krutou bolestí v hrudi přestal otvírat. Život šel dál...

Jednoho dne kvečeru někdo zazvonil. Paní bytná za mnou přišla, že prý si mě žádá nějaký dobře vyhlízející pán. Divil jsem se, návštěvy jsem v podnájmu neměl dovoleny, což jsem ve vlastním zájmu respektoval a adresu nikomu nedával.

Pán uctivě pozdravil, věděl, kdo jsem, a sám se představil jako ředitel banky Slavie. Byl jsem dokonale zaskočen a sotva vykoktal, co si ráčí přát. Nečekaný návštěvník šel přímo k věci. Sdělil mi, že má dceru, která hraje na klavír a chce jít na konzervatoř. Jako učitele pro přípravu zvolil její otec právě mne, samozřejmě už měl reference. Nabídl mi silně nadstandardní honorář, a navíc blíže nespecifikovanou prémii v případě, že se dcera na školu dostane. Od dalšího týdne jsem třikrát týdně dojížděl luxusní limuzínou s řidičem do obdobně luxusního sídla pana ředitele.

Hned první návštěva byla ovšem šokem. Kdo asi seděl u klavíru? Ano, není to těžké uhodnout... dívka mých snů. V první chvíli jsem se jen s obtížemi držel na nohou, nicméně pan otec si zřejmě ničeho nevšiml. Aspoň zatím. Já Zdeněk, ona Zdeňka – začali jsme pracovat.

Postupně jsem přicházel na to, jak obtížnou činností vyučování je, ovšem ono podstatné spočívalo v něčem zcela jiném. Při práci u klavíru se občas zákonitě stalo, že jsem se zlehka dotkl Zdeňčiny ruky. Poté u mne vždy následovala krátká ztráta vědomí, ale kupodivu ani žákyně na sobě nedávala nic

znát. Cvičili jsme tvrdě a k přijímací zkoušce šla moje svěřenkyň dobře připravena. Vše nakonec dopadlo úspěšně a Zdeňka se stala studentkou stejné školy jako já.

Pan otec uspořádal oslavu a v jejím průběhu mi přiblížil podobu mé slíbené prémie. K mému překvapení to nebyly peníze. Šlo totiž o poskytnutí apartmá v ředitelově domě, navíc s nově zakoupeným křídlem značky Petrof. To vše až do ukončení mého studia na konzervatoři. Zalapav po dechu, nedomyslel jsem ani v náznaku, co bude následovat. Byl jsem též upozorněn, že jakékoliv kontakty se Zdeňkou nejsou vítané, přeloženo z diplomatické řeči – zapovězené. Jenže srdci neporučíš, obzvláště, když je ti devatenáct. Se Zdeňkou jsme se ještě v době přípravy postupně sblížovali a v době mého stěhování do apartmá už spolu tajně chodili. Její pokoj byl o patro níže než můj, domluvili jsme se tedy, že se budeme dorozumívat našimi speciálními signály hranými na klavírech. Poměrně rychle vypracovaná hudební abeceda fungovala až překvapivě skvěle.

Čas ubíhal a já jednoho dne zjistil, že se Zdeňka objevuje podezřele často také ve společnosti mého spolužáka z ročníku, herce Zeleného (*jméno je změněno, pozn. autora*). Tento mladý muž už v té době působil v brněnském divadle a byl miláčkem publika. Nemusím zdůrazňovat, že mě toto zjištění znepokojilo. Kupodivu mě ale ani ve snu nenapadlo se se svou dívkou rozejít. Provedl jsem něco nečekaného, sám sebe překvapiv. Se Zeleným jsme se sešli a po vážném hovoru uzavřeli následující prostou dohodu. Zdeňka dostane dva dny na rozmyšlenou, komu z nás dá přednost. Poražený sok potom ustoupí a už nikdy se nebude o slečnu ucházet. Ujednáno.

Uplynuly dva napjaté dny. Sešli jsme se dopoledne ve trojici v kavárně a Zdeňka prozradila své rozhodnutí. Zvolila mne. Můj soupeř se disciplinovaně odporoučel. Pro tu chvíli napětí opadlo. Bohužel ne na dlouho.

V poledne se uprostřed Orlí ulice odehrála strašlivá scéna. Odmítnutý sok se postavil tak, jak jsme ho znali z jeviště a zvolal: „Láska je silnější než smrt!“ Vzápětí se zastřelil pistolí svého otce.

Následoval nevidaný poprask. Na Zeleného pohřbu tekly proudy slz a zazněl také smuteční pochod, který jsem pro tu příležitost zkomponoval... Tak skončila džentlmenská dohoda dvou kluků.

Krátce na to mi Zdeňčin otec opět diplomaticky sdělil, že po této politováníhodné události budu muset diskrétně opustit jeho dům. Musím ale dodat, že mi podle původní smlouvy, samozřejmě ústní, až do konce studia platil byt jiný. Náš vztah se Zdeňkou byl po té katastrofě tak jako tak narušen a spěl nezadržitelně k zániku. Zmizeli jsme si z obzoru.

Uplynulo nějakých čtyřicet let. Po jedné dost vyčerpávající konzultaci s jistým méně chápavým mládcem jsem si vyšel na krátkou procházku k Vltavě. Vtom zpozorním a zírám na známou postavu. Přitahovala mě. Nedalo mi to a oslovil jsem ji. Ukázalo se, že je to Zdeňčina vnučka, vypadala úplně stejně jako kdysi babička. Něco mi o své rodině pověděla. Podstatné bylo, že nešťastník Zelený nebyl zdaleka jediným mrtvým v její blízkosti. Osudová žena...?“

Tady vyprávění pana profesora končí. Zdeněk Jílek se odmlčel a dlouze pohlédl z okna do dále. Nastalo ticho, ani jsme si nevšimli, že v luxusním podniku už nejsme zcela sami. Nečekaně se nad námi ozval diskrétní hlas: „Promiňte, omlouvám se, ale nedá mi to. Vážený Mistře, já jsem byl na Vašem koncertě v roce 1947, dodnes si tu náheru živě pamatuji, hrál jste Lisztovu Sonátu a... pardon, já se nepředstavil, Vy mě nebudete znát, já jsem Tomáš Baťa.“

Z hudebních výročí (leden–březen 2021)

1

1. 1. – Emanuel Chvála, 170. výročí narození českého hudebního kritika a skladatele (1851–1924)
 4. 1. – Vincent Adler, 150. výročí úmrtí maďarského skladatele a klavíristy (1826–1871)
 5. 1. – Antonín Srba, 140. výročí narození českého hudebního pedagoga, sbormistra a dirigenta (1881–1961); 22. 1. – 60. výročí úmrtí
 6. 1. – Rodolphe Kreutzer, 90. výročí úmrtí francouzského houslisty, dirigenta, skladatele a pedagoga (1766–1931); Vlasta Bokůvková, 90. výročí narození české muzikoložky a pedagožky (1931)
 8. 1. – František Vincenc Kramář-Krommer, 190. výročí úmrtí českého skladatele a kapelníka (1759–1831); Zdeněk Mácal, 85. výročí narození českého dirigenta (1936)
 9. 1. – Ladislav Fučík, 95. výročí narození českého dirigenta, hudebního teoretika, didaktika a pedagoga (1926)
 12. 1. – Nikolaj Jakovlevič Afanasjev, 200. výročí narození ruského skladatele (1821–1898)
 17. 1. – Tomaso Giovanni Albinoni, 270. výročí úmrtí italského skladatele (1671–1751); 8. 6. – 350. výročí narození
 19. 1. – Emanuel Binko, 170. výročí narození českého hudebního pedagoga, varhaníka a regenschoriho (1851–1893)
 20. 1. – Vladimír Merta, 75. výročí narození českého folkového zpěváka, kytaristy a skladatele (1946)
 21. 1. – Plácido Domingo, 80. výročí narození španělského operního pěvce (1941)
 22. 1. – Karel Stecker, 160. výročí narození českého hudebního teoretika, pedagoga a skladatele (1861–1918)
 23. 1. – Władysław Żeleński, 100. výročí úmrtí polského skladatele, klavíristy a varhaníka (1837–1921); František Černý, 160. výročí narození českého kontrabasisty a pedagoga (1861–1940); Samuel Barber, 40. výročí úmrtí amerického skladatele (1910–1981)

24. 1. – Gaspare Luigi Spontini, 170. výročí úmrtí italského skladatele a dirigenta (1774–1851)
 27. 1. – Bartolomeo Cristofori, 290. výročí úmrtí italského stavitele hudebních nástrojů (1655–1731); Giuseppe Verdi, 120. výročí úmrtí italského skladatele (1813–1901); Radko Rajmon, 85. výročí narození českého hudebního pedagoga, metodologa, didaktika a redaktora (1936)
 28. 1. – Karel Boleslav Jirák, 130. výročí narození českého skladatele, dirigenta, hudebního teoretika a pedagoga (1891–1972)
 31. 1. – Vladimír Tichý, 75. výročí narození českého hudebního teoretika, skladatele a pedagoga (1946)

2

3. 2. – Jehan Alain, 110. výročí narození francouzského skladatele a varhaníka (1911–1940)
 4. 2. – Josef Mysliveček, 240. výročí úmrtí českého skladatele (1737–1781)
 5. 2. – Jaroslav Kofroň, 100. výročí narození českého hudebního teoretika, skladatele, dirigenta a pedagoga (1921–1966); Josef Pukl, 100. výročí narození českého varhaníka a pedagoga (1921–2006)
 7. 2. – Henry Engelhard Steinway (vl. jm. Heinrich Engelhard Steinweg), 150. výročí úmrtí německo-amerického stavitele a výrobce klavírů (1797–1871)
 13. 2. – Johann Joseph Fux, 280. výročí úmrtí rakouského skladatele, hudebního teoretika a pedagoga (1660–1741)
 14. 2. – Libuše Kurková, 85. výročí narození české hudební pedagožky (1936)
 15. 2. – Michael Praetorius, 400. výročí úmrtí německého skladatele, varhaníka a hudebního teoretika (1571–1621; 27./28. 9. – 450. výročí narození); Guido Adler, 80. výročí úmrtí rakouského muzikologa (1855–1941); Karl Richter, 40. výročí úmrtí německého varhaníka, cembalisty a skladatele (1926–1981); Jiří Sehnal, 90. výročí narození českého muzikologa a pedagoga (1931); Stanislav Pecháček, 70. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1951)
 16. 2. – Blanka Morávková, 70. výročí narození české pěvkyně a pedagožky (1951)
 21. 2. – Carl Czerny, 230. výročí narození rakouského skladatele, klavíristy a pedagoga českého původu (1791–1857); Jan Křtitel Kalivoda, 220. výročí narození českého houslisty a skladatele (1801–1866)
 22. 2. – Marta Ottlová, 75. výročí narození české muzikoložky a pedagožky (1946)
 23. 2. – Tomáš Hančl, 90. výročí narození českého dirigenta, skladatele a rozhlas. redaktora (1931)
 24. 2. – Johann Baptist Cramer, 250. výročí narození anglického klavíristy a skladatele německého původu (1771–1858)

3

25. 2. – Jiří Černý, 85. výročí narození českého hudebního redaktora, publicisty a kritika (1936)
 26. 2. – Jiří Bezděk, 60. výročí narození českého skladatele, hud. teoretika a pedagoga (1961)
 29. 2. – Olga Ježková, 65. výročí narození české skladatelky, redaktorky a pedagožky (1956)

4. 3. – Petr Vronský, 75. výročí narození českého dirigenta, houslisty a pedagoga (1946)
 5. 3. – Jan Křtitel Kuchař, 270. výročí narození českého varhaníka, cembalisty a skladatele (1751–1829); Daniela Mandysová, 65. výročí narození české hudební sbormistryně a pedagožky (1956)
 6. 3. – Lubomír Mátl, 80. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1941); Stanislav Macura, 75. výročí narození českého dirigenta, hudebního organizátora a pedagoga (1946)
 7. 3. – Ivan Zelenka, 80. výročí narození českého trombonisty, skladatele a pedagoga (1941)
 9. 3. – Vojtěch Hlaváč, 110. výročí úmrtí českého varhaníka, skladatele, dirigenta a pedagoga působícího v Rusku (1849–1911)
 11. 3. – Ladislav Zelenka, 140. výročí narození českého violoncellisty a pedagoga (1881–1957)
 14. 3. – Georg Philipp Telemann, 340. výročí narození německého skladatele a varhaníka (1681–1767); Ivo Bláha, 85. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1936)
 16. 3. – Václav Talich, 60. výročí úmrtí českého dirigenta (1883–1961); Marta Krásná, 120. výročí narození české operní pěvkyně (1901–1970)
 18. 3. – Dezider Kardoš, 30. výročí úmrtí slovenského skladatele a pedagoga (1914–1991)
 19. 3. – Josef Blatný, 130. výročí narození českého skladatele (1891–1980)
 20. 3. – Pavel „Žalman“ Lohonka, 75. výročí narození českého folkového písničkáře (1946)
 23. 3. – Nikolaj Grigorjevič Rubinstein, 140. výročí úmrtí ruského klavíristy, dirigenta a skladatele (1835–1881)
 24. 3. – Jan Slabák, 80. výročí narození českého trumpetisty a kapelníka (1941)
 25. 3. – Béla Bartók, 140. výročí narození maďarského skladatele, klavíristy, folkloristy a pedagoga (1881–1945); Jiří Portyč,

80. výročí narození českého dirigenta a pedagoga (1941)
 26. 3. – François-Joseph Fétis, 150. výročí úmrtí belgického hudebního historika, skladatele a pedagoga (1784–1871)
 27. 3. – Vincent d'Indy, 170. výročí narození francouzského skladatele a pedagoga (1851–1931; 2. 12. – 90. výročí úmrtí); Jiří Vejvoda, 70. výročí narození českého hudebního publicisty (1951)
 28. 3. – Modest Petrovič Musorgskij, 140. výročí úmrtí ruského skladatele a klavíristy (1839–1881); Zdeněk Svěrák, 85. výročí narození českého spisovatele, herce a textaře (1936); Petr Adamec, 80. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1941); Michal Chrobák, 70. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1951)

S lítostí oznamujeme hudebně pedagogické veřejnosti, že 10. 11. 2020 zemřel významný propagátor Schulwerku C. Orffa, profesor pražské konzervatoře, Orffova institutu v Salzburku, muzikolog, hudební redaktor a publicista Vladimír Poš (*8. 2. 1928). Na konci šedesátých let minulého století se zasloužil o modernizaci hudební výchovy. O jeho významu přineseme článek v příštím čísle našeho časopisu.

Miloš Kodejška, vedoucí redaktor

Hudební výchova

obsah 28. ročníku, 2020

Původní vědecké statě a výzkumné zprávy

Horáková, R. Ovlivňuje hudební nadání jazykové a komunikační schopnosti a dovednosti?	2/6
Kolandová, E. Hra na zobcovou flétnu na ZŠ jako prostředek prevence respiračních poruch	3/8
Kusák, J., Mazurek, J. Modernizační tendence v české meziválečné hudební výchově (1918–1938)	4/6
Pecháček, S. Dětské sbory Zdeňka Šestáka	1/6
Pecháček, S. Dětské sbory Klementa Slavického	3/6
Skalická, A. Význam ukolébavek u dětí v předškolním věku	1/9

Původní didaktické studie

Ehrenberger, J. Rozvoj hudebních představ pomocí vícesmyslové stimulace	3/12
Kubátová, G. Řadové staccato se nerodí v rukách, ale v hlavě	4/11
Tichá, L. K aktuálním otázkám klavírního vyučování – 1. část	1/13
Tichá, L. K aktuálním otázkám klavírního vyučování – 2. část	2/21

Přehledové články a studie

Andršová, K. Dobroslav Orel (1870–1942) a jeho přínos na poli sbormistrovství a hudební pedagogiky. Studie ke 150. výročí narození.	4/15
Bláha, J. Několik poznámek k cyklu hudba a obraz, ročník 2020	1/20
Bláha, J. Sturm und Drang jako projev preromantismu	1/21
Bláha, J. Osová vyváženost sonátové formy a kompozice do trojúhelníku	2/16
Bláha, J. Sonátová forma a kompozice do trojúhelníku v polaritě klasicismu a romantismu	3/28
Bláha, J. Sonátová forma v programních symfoniích Hectora Berlioze	4/19
Blecha, Z. Oheň a hudba	1/24
Halbychová, K. Začátky hry ve třetí poloze s Houslovými knížkami Evy Bublové	3/23
Luska, J. Seminář Metodologické problémy hudební pedagogiky (1968): k historii československé hudební pedagogiky	1/16
Obešlová, M. Využití hlasové terapie ve foniatrii	3/20
Šmídová, H. Edvard Schiffrauer a jeho tvorba pro děti a mládež	2/13
Vičarová, E., Šrajer, P. Socializace umění v odstupu jednoho století	1/28

Metodické náměty a inspirace

Bajer, P. Beethoven uchvacující	4/25
Bořek, L. CHARANGA – moderní nástroj v rukou kreativního pedagoga aneb Šance, jak změnit hudební vzdělávání v naší zemi k lepšímu	1/34
Halbychová, K. Osmisměrka o W. A. Mozartovi	1/49
Jamníková, E. Využití kartonového cajonu v elementární hudebně-pohybové výchově	4/29
Kopřivová, J. Inspirace barvami v elementární hudebně-pohybové výchově	3/33
Nytrková, O. Ludvig van Beethoven, Nepochybný Beethoven	4/28
Petrusová, M. Využití díla Emila Hradeckého v mateřské škole	2/26
Tichá, A. Cesta ke zlepšení intonační čistoty zpěvu dětí – 2. část	2/21

Jubileá, zprávy, recenze, stálé rubriky

Andršová, K. Zpěv jako prostředek k dokonalejšímu osvojení cizích jazyků	3/45
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (leden–březen 2020)	1/52
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (duben–červen 2020)	2/48
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (červenec–prosinec 2020)	3/54
Bělohávková, P. Z hudebních výročí (leden–březen 2021)	4/44
Burdych, P. Jozef Grešák – recenze sborníku z vědecké konference	1/41
Gregor, V. Změna – z cyklu O hudbě s úsměvem	1/50
Gregor, V. Průvodkyně – z cyklu O hudbě s úsměvem	2/46
Gregor, V. Náročná funkce – z cyklu O hudbě s úsměvem	3/52
Gregor, V. Zdeněk a Zdeňka – z cyklu O hudbě s úsměvem	4/42
Jiříčková, J. Severské vzplanutí aneb Krátká exkurze tam, kde musí být radost studovat	1/48
Jiříčková, J. Hravé hudební inspirace Lenky Pospíšilové	2/36
Jiříčková, J. Nové on-line podněty pro hudební výchovu	2/42
Kmentová, M. O české lidové písni bez patosu a sentimentu	4/37
Kodejška, M. Nová publikace o dětské hudební tvořivosti v preprimárním vzdělávání	2/40
Kodejška, M. Jubilantka Irena Medňanská	3/37
Kološtová, M. (Nielen) o komunikativnosti hudby s jubilantkou Evou Michalovou	2/41
Kubátová, G. Alexander Shonert – houslista a pedagog	3/40
Kubátová, G. Slavnostní jubilantský koncert k 85. narozeninám Jiřího Těmly	4/33
Kusák, J. Nový zpěvník lidových písní z Čech, Moravy a Slezska	2/38
Mejvaldová, E. Hudební olympiáda ČR 2020	2/34
Pecháček, S. Nová publikace o koncertním melodramu	1/46
Pecháček, S. „Unknown“ Czech Music after 1945 – z cyklu O hudbě anglicky	1/48
Pecháček, S. Mozart and the Opera – z cyklu O hudbě anglicky	2/44
Pecháček, S. Berlioz, Liszt and Programme Music – z cyklu O hudbě anglicky	3/50
Pecháček, S. Precursors of the Viennese school – z cyklu O hudbě anglicky	4/40
Příbylová, L. 1. ročník kompoziční soutěže v oblasti Melodram do školy v roce 2020	3/43
Strmeňová, D. Jubilant Milan Pazúrik	4/35
Růžičková, V. Nová publikace o témbrovém sluchu	3/48
Váňová, H. Multidimenzionalita, komplexnost a kreativita v díle i v životě Evy Jenčkové	1/43

Notové a obrazové přílohy

Bláha, J. Cyklus Hudba a obraz, ročník 2020	1/1–4
Krček, J., Hrubín, F. Otesánek – příloha k článku Lenky Příbylové	3/1–5
Krček, J., Hrubín, F. O chytrém Budulínkovi	4/1–5
Raková, M., Žáček, J. Příloha článku Aleny Tiché	2/1–4
Skalická, A. Ukolébavky	1/1–4

Abstracts

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

Editorial

Kodejška, M.	1/2
Kmentová, M.	2/2
Kodejška, M.	3/2
Kmentová, M.	4/2



ISSN 1210-3683

MK ČR E 6248

65 Kč

