



HUDEBNÍ VÝCHOVA

1/2022

časopis pro hudební a obecně estetickou
výchovu školní a mimoškolní

HUDEBNÍ VÝCHOVA

ročník 30/2022/číslo 1



časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

/Řídí redakční rada/

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

Členové: doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D. (PdF UJEP, Ústí nad Labem), prof. PhDr. Eleonóra Baranová, CSc. (PedF UMB, Banská Bystrica, SR), PhDr. Mgr. Petra Běloháková, Ph.D., Mgr. Ivana Čechová (PedF UK, Praha), prof. Belo Felix, Ph.D. (PdF UMB, Banská Bystrica, SR), PaedDr. Jan Holc, Ph.D. (PedF JU, České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc. (PdF UHK, Hradec Králové), PhDr. Jiřina Jiříčková, Ph.D. (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. 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).

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

Redaktorka: Mgr. Milena Kmentová, Ph.D.

Jazyková korektura: Julie Kloučková, 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 2022
MK ČR E 6248, ISBN 1210-3683

/Obsah/

PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY

- Stanislav Pecháček:** Dětské sbory Emila Hradeckého 6
Jan Lukš: Barokní literatura pro klávesové nástroje s výjimkou tvorby J. S. Bacha 9

PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE

- Marie Stodůlková:** Content and Language Integrated Learning a jeho aplikace do výuky HV na 2. stupni ZŠ 12

PŘEHLEDOVÉ ČLÁNKY A STUDIE

- Jaroslav Bláha:** Několik poznámek k cyklu Hudba a obraz, ročník 2022 15
Jaroslav Bláha: Claude Debussy jako nerudovský problém aneb Konec –ismů? 16
Miluše Obešlová: Zahraníční mezioborová péče o lidský hlas 26

NOTOVÁ PŘÍLOHA

Václav Vedral: Písničky pro děti

METODICKÉ NÁMĚTY A INSPIRACE

- Galina Gvozdevskaia:** Hudební výchova na všeobecně vzdělávacích školách v Japonsku 30

JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY

- Jindra Nečasová Nardelli:** Jak cvičím na klavír? Rozhovor s jubilantem Tomášem Víškem 34
Jan Steyer: První vydání dětských písniček Václava Vedrala 38
Stanislav Pecháček: European Church Music II – z cyklu O hudbě anglicky 40
Vít Gregor: Classic Piano Joke(r)s – z cyklu O hudbě s úsměvem 42
Petra Běloháková: Z hudebních výročí (duben–červen 2022) 44

/Editorial/

Milí čtenáři,
do vašich rukou se dostává první ročníkové číslo našeho časopisu, a to v době, která je pro další perspektivu předmětu Hudební výchovy v rámci oblasti Umění a kultura velmi zásadní. Náš časopis stále silně reflektuje minulé a současné dění okolo připravované školské reformy RVP ZV, která usiluje o komplexní ovlivnění dosavadního vzdělávacího systému v procesu měnících se společenských podmínek a potřeb dětí a mládeže. Vedou se diskuze ohledně zakotvení dalších uměleckých disciplín do oblasti Umění a kultura. Reflektujeme v této oblasti snahy redukovat hodinovou dotaci. Stejně jako mnoho významných českých hudebních a výtvarných asociací, pedagogických fakult, středních škol a uměleckých a pedagogických osobností se jako redakce ztotožňujeme s myšlenkami nedávného prohlášení Asociace učitelů hudby a Společnosti pro hudební výchovu, aby vyučovací předměty hudební a výtvarná výchova ve školách byly ponechány jako samostatné předměty ve všech ročnících ZŠ a v odpovídajících ročnících víceletých gymnázií.¹ Časopis Hudební výchova se chce přičinít o to, abychom publikovali objektivně a přinášeli moderní metodické náměty pro mezioborovou integraci v oblastech Umění a kultura, a tak konstruktivně přispěli do diskuze o zajištění kvalitního vzdělávání. K tomuto tématu plánujeme další články, které přiblíží současné názorové spektrum.

Dovolte mi, abych s vámi prošel naše nové ročníkové číslo. Začíná jako obvykle rubrikou *Původní vědecké statě a výzkumné zprávy*. První příspěvek je od **Stanislava Pecháčka** pojmenován *Dětské sbory Emila Hradeckého*. Autor uvádí krátký přehled o životě skladatele hudby, která je inspirovaná jazzem, populární hudbou, ale také folklorní nebo duchovní tematikou. Článek se zaměřuje především na Hradeckého skladbu pro dětské sbory, včetně jeho úprav lidových písní. U sborových děl jsou uvedena

1 <http://www.pedagogicke.info/2022/02/stanovisko-zastupcu-vzdelavacich-oboru.html>

základní faktografická data, stupeň obtížnosti a stručná obsahová charakteristika. Do této rubriky jsme zařadili rovněž článek **Jana Lukše**, doktoranda z Katedry hudební výchovy PedF UK s názvem *Barokní literatura pro klávesové nástroje s výjimkou tvorby J. S. Bacha*. Pro evropskou hudbu v klasicismu, romantismu i v dalších obdobích je barokní hudba základem, protože poskytuje řád, a je určitým protipólem například dnešní postmoderní době. Studie zahrnuje metodické poznatky, které se dotýkají poučení i tvořivé interpretace řady děl evropských barokních skladatelů a zabývá se i zařazováním drobných barokních skladeb do individuálních plánů hry mladých klavíristů s důrazem na jejich individualitu. Jsme přesvědčeni, že studie bude zajímat především klavírní pedagogy v našich ZUŠ a v konzervatořích.

Původní didaktickou studii napsala **Marie Stodůlková**, doktorandka z Katedry hudební výchovy PedF MU v Brně. Nazvala ji *Content and Language Integrated Learning a jeho aplikace do výuky HV na 2. stupni ZŠ*. Autorka představuje tuto metodu a nabízí ji využívat při výuce hudební výchovy na 2. stupni ZŠ. Čtenář tak získá náhled na možnost včlenění anglického jazyka do hodin HV prostřednictvím různých strategií, např. jazykovými sprchami, vizuální podporou, rutinními aktivitami, přehledem námětů pro výuku, poslechem a zpěvem anglických písní aj. Autorka též připravila praktickou ukázkou s uplatněním této metody, kterou otiskneme v rubrice Metodické náměty a inspirace v příštím čísle našeho časopisu.

Do *Přehledových článků a studií* už tradičně začleňujeme znamenité studie **Jaroslava Bláhy**, docenta Katedry výtvarné výchovy PedF UK. Letos, stejně jako v předchozích letech, autor v prvním čísle uvádí *Několik poznámek k cyklu Hudba a obraz*. Svým článkem autor otevírá tříletý tematický blok *Na rozhraní věků – vývojové tendence od impresionismu do secese*. Přiblíží přechodné období mezi porennesanční epochou a epochou moderního umění na přelomu 19. a 20. století. Věřím, že letošní čtyři témata

vás zaujmou stejně jako obrazy, které se k nim vztahují a jsou již tradičně včleněny do prvního čísla našeho časopisu. První autorská studie nese název *Claude Debussy jako nerudovský problém aneb Konec –ismů?* Hodnotí periodizaci výtvarného a hudebního umění v letech 1875–1910. Bláha v ní přemýšlí o důvodech, proč dosavadní periodizace hudby přelomu 19. a 20. století nevyhovuje modernímu strukturálnímu pojetí dějin umění. Do stejné kategorie jsme zařadili článek **Miluše Obešlové**, odborné asistentky z Hudební katedry PedF Hradec Králové. Její článek o *Zahraniční mezioborové péči o lidský hlas* bude zcela jistě užitečný nejenom pro hlasové pedagogy. Pojednává o různých asociacích, které zpřístupňují další vzdělávání, konference, workshopy, informace, technické a tréninkové podpory pro hlasový rozvoj dětí, mládeže a dospělých. Rovněž jsou inspirativní její doporučení pro Českou republiku, která uvádí v závěru svého příspěvku.

Metodické náměty a inspirace pro první ročníkové číslo připravila **Galina Gvozdevskaia**, která vede praktiku hudební tvořivosti a hry na klavír na Katedře hudební výchovy a kultury PedF ZČU v Plzni. V minulosti vyučovala na vysokých školách v Japonsku. Její článek *Hudební výchova na všeobecně vzdělávacích školách v Japonsku* čerpá z její metodologické zkušenosti a praxe. V článku zaujmou praktická doporučení pro rozvoj dětské kreativity při vlastní výrobě hudebních nástrojů. Vše vhodně ilustrují ukázky z japonských učebnic pro jednotlivé školní ročníky plné rozmanitých a kreativních úkolů. Když jsem s autorkou pracoval na přípravě tohoto článku pro náš časopis, uvědomil jsem si, že hudební výchova v Japonsku dnes představuje velký úspěch, který je možný srovnat i s jejich technickým a technologickým „zázrakem“ ve výrobě. V současné době hledání vhodných příkladů pro úspěšnou revizi RVP ZV se tak nemusíme inspirovat jen úspěšnými domácími a evropskými vzdělávacími systémy, ale rovněž japonským školstvím, které je příkladné pro utváření národní hudební kultury, výchovy v osobnostním rozvoji každého dítěte.

Do části *Jubilea, zprávy, recenze, stálé rubriky* jsme zařadili článek s názvem *Jak cvičím na klavír? Rozhovor s jubilantem Tomášem Víškem*. Připravila ho **Jindra Nečasová Nardelli**, klavíristka, pedagožka a především skladatelka, která se věnuje klavírní, komorní, vokální, symfonické hudbě, tvorbě pro děti a umělecké interdisciplinarity. Tomáš Víšek, který je docentem Hudební fakulty AMU a působí též na Katedře hudební výchovy PedF UK, je vynikající klavírista. V rozhovoru s autorkou článku se zabývá způsoby cvičení na klavír, hovoří o svém respektu k notovému zápisu a rovněž k interpretově osobnosti. V jeho výpovědích je uložena velká umělecká moudrost, zkušenosti a tvůrčí poslání. Za redakci si dovoluujeme jubilantovi popřát dobré zdraví a velkou radost z další umělecky hodnotné práce. Myslím si, že učitele z praxe určitě zaujme recenze **Jana Steyera**, sbormistra, hudebního režiséra a varhaníka, který působí rovněž na Katedře HV PedF UK. Nazval ji *První vydání dětských písniček Václava Vedrala*. Hudební pedagog, klavírista a skladatel Václav Vedral vytvořil se svou maminkou-spisovatelkou a dramatičkou, Helenou Němcovou, publikaci s 24 dětskými písněmi. Dílo ilustrují obrázky Heleny Zmatlíkové a dětí. Za naši redakci děkují autorovi, že jsme s jeho svolením mohli uvést jeho čtyři písně v *Notové příloze*. Jsme přesvědčeni, že si toto krásné dílko najde místo ve školních hudebních kabinetech.

Do závěrečných rubrik jsme vložili anglický článek **Stanislava Pecháčka** s názvem *European Church Music II* (v cyklu *O hudbě anglicky*), humornou esej **Víta Gregora** *Classic Piano Joke(r)s* (z cyklu *O hudbě s úsměvem*) a přehled nazvaný *Z hudebních výročí (duben–červen 2022)*, který pro náš časopis už tradičně sestavuje **Petra Bělohávková**.

Věříme, že vás první číslo nového ročníku opět zaujme a těšíme se na vaše reflexe, podněty a rovněž i hodnotné příspěvky.

Za redakci
Miloš Kodejška

/Abstracts/

The first issue of the 2022 Journal of Music Education consists of valuable contributions produced by renowned Czech authors, whose abstracts are presented below.

ORIGINAL RESEARCH ARTICLES AND RESEARCH REPORTS

PECHÁČEK, S. Emil Hradecký's Children's Choir Works

Abstract: The article introduces Emil Hradecký's life and works dedicated to children's choirs, including folk song modifications. The presented pieces are accompanied by their brief characteristics and difficulty level. Furthermore, the authors of the texts, the year, publishing place, and, at times, the year of origination are included as well.

Keywords: Emil Hradecký, choir works, children's choirs, folk songs.

LUKŠ, J. Baroque Keyboard Literature Except for J. S. Bach's Works

Abstract: This report deals with baroque keyboard literature, except for J.S. Bach's creations. The analysed keyboard pieces are usable for pupils and students in primary music schools and secondary schools with a musical specialization. The text also includes methodological findings concerning the interpretation of Baroque compositions on the modern piano.

Keywords: Baroque music, keyboard literature, piano, piano methodology.

ORIGINAL STUDIES – MUSIC DIDACTICS

STODŮLKOVÁ, M. Content and Language Integrated Learning and its Application into Music Teaching at Lower Secondary Schools

Abstract: This contribution provides the readers with an educational approach integrating language and content (CLIL). It focuses on its application into the Music lessons at lower secondary schools.

Keywords: CLIL, Music teaching, lower secondary schools, educational approach, integration of language and music.

SURVEY STUDIES

BLÁHA, J. AT THE BRIDGE BETWEEN AGES: Developmental Tendencies from Impressionism to Secession

Claude Debussy: an Unclassifiable Author or the End of -isms?

Abstract: This year's cycle, «MUSIC AND IMAGE», begins the three-year thematic section focused on the transitional period of modern fine arts and music. Mapping the developmental tendencies of this prenatal phase of musical and artistic modernity's genesis is not the only goal of this cycle. The second, no less important aim, is to demonstrate the unsustainability of the traditional art periodization based on the «compartmental» system of -isms. This year, Claude Debussy will be a model artist for Proteus style variability. Moreover, it is this year's introductory study that seeks to demonstrate the stylistic diversity of the creative development of the period on the variety of his musical expressions, as well as that of other painters and composers.

Keywords: Transitional period, impressionism, symbolism, secession, neoclassicism, late romanticism, verism, developmental tendencies, periodization, linear conception, coherent principle.

OBEŠLOVÁ, M. Foreign Interdisciplinary Care for the Human Voice

Abstract: The human voice requires an interdisciplinary approach and lifelong care during its cultivation. Various significant national and foreign associations are focused on this matter, and they provide their applicants, students of related disciplines, and singers with further education. They share information between different branches of study, and they support the cooperation of individual experts while providing technical support and various training programs. Furthermore, these associations publish numerous magazines, and beneficial conferences, lectures, and workshops for further education are organized.

Keywords: human voice, interdisciplinary care, foreign associations.

ANNEX OF SHEET MUSIC

Three Children's Songs by Václav Vedral – an appendix to J. Steyer's article

METHODOLOGICAL THEMES AND INSPIRATION SOURCES

GVOZDEVSKAIA, G. Music Education in Japanese General Education Schools

Abstract: The article analyses the Japanese teaching music system: a unique methodological experience that allows all students to master musical notation, the skill of recorder or harmonica playing, and to achieve a high level of ensemble music-making. The article also recommends organizing various instrument-making workshops while fostering the children's imagination and creativity.

Keywords: Japan, music education, musical instrument-making, recorder.

JUBILEES, NEWS, REVIEWS, PERMANENT COLUMNS

NEČASOVÁ NARDELLI, J. How do I practice the piano? An Interview with Tomáš Víšek, who will celebrate his anniversary this year

Abstract: In the interview, Tomáš Víšek deals with the ways of piano practicing that gradually crystallized over the years, and which proved to be the most effective. Not only does the article draw attention to the pitfalls and risks of some approaches to this activity, but it also emphasizes respecting the notation and performer's personality.

Keywords: Tomáš Víšek, piano, methodology.

STEYER, J. The First Edition of Václav Vedral's Children's Songs

Abstract: The article deals with the first edition of children's songs by a music teacher, pianist, and composer Václav Vedral.

Keywords: Václav Vedral, music pedagogy, children's song, songbook.

PECHÁČEK, S. European Church Music (2nd part) – from the cycle About Music in English

GREGOR, V. Classic Piano Joke(r)s – from the cycle About Music with a Smile.

BĚLOHLÁVKOVÁ, P. From Music Anniversaries (April–June 2022)

In our journal, there is a regular column devoted to the anniversaries of musicians and music teachers from April to June 2022.

Dětské sbory Emila Hradeckého

/Anotace/

Článek seznamuje v krátkosti s životem Emila Hradeckého a s jeho tvorbou určenou dětským sborům, včetně úprav lidových písní. U jednotlivých děl je vedle základních faktografických dat (autoři textových předloh, rok a místo vydání, v některých případech i rok vzniku) podána jejich stručná charakteristika a stupeň obtížnosti.

/Klíčová slova/

Emil Hradecký, sborová tvorba, dětské sbory, lidová píseň.

/Autor/

prof. Stanislav Pecháček působí na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK.

Hudební skladatel, pedagog a editor Emil Hradecký se narodil roku 1953 v Praze. Na klavír začal hrát v pěti letech a o rok později byl přijat do hudební školy ve Vysočanech. Po ukončení základní školy studoval v letech 1968–1974 klavír na konzervatoři. Již během studia se orientoval k pedagogické dráze; vyučoval hru na klavír na různých LŠU v Praze a hned po absolutoriu byl přijat do LŠU Šimáčkova v Praze 7, kde působí dodnes. Zájem o komponování jej roku 1982 přivedl ke studiu skladby na konzervatoři u Ilji Hurníka, v roce 1985 však studia zanechal. K počátkům své skladatelské aktivity se Hradecký vyjádřil: „Mé první skladatelské pokusy byly během základní školy, kdy jsem zhudebňoval básničky z učebnic, které se zpívaly v rámci hudební výchovy. Po svatbě jsem pro manželku začal psát písničky pro děti v mateřské škole. Během učení na LŠU jsem zjistil, že děti motivuje ke hře na klavír taneční a jazzová hudba. Noty tohoto druhu u nás nebyly vydávány (jazz byl ze západu), tak jsem začal psát drobné jazzové skladby.“¹ Na Hradeckého pedagogickou práci později navázaly aktivity vydavatelské. Roku 1992 založil nakladatelství zaměřené na hudbu pro děti a mládež, již se většina vydavatelství věnuje jen okrajově.² V posledních letech vydává svou tvorbu i jinde, především v Blesk Market v Petřvaldu na severní Moravě.

1 Z rozhovoru s autorem textu v prosinci 2019.

2 Komplettní nabídku Hradeckého vydavatelství lze nalézt na adrese <http://www.emilhadecky.cz/>.



V Hradeckého tvorbě dominují dvě oblasti. Vedle instruktivní klavírní literatury (např. Džezové kousky pro dvacet prstů, Jazzové etudy, Skladbičky na dvě stránky, Malé jazzové album, Taneční skladby pro čtyři ruce, Dětský karneval) je to hudba vokální, z větší části určená pěveckým sborům Radost Praha, Pueri gaudentes a Gaudium, které působí v těže ZUŠ. Hradecký ale píše instruktivní skladby i pro další nástroje či nástrojová seskupení (Tance pro kytaru, Jazzová flétna, trumpet a trombon, Od blues po disko pro keyboard a dechové nástroje). Z jeho koncertní tvorby uveďme Meditaci pro sólovou flétnu, Devět variací a fug na téma W. A. Mozarta pro klavír, flétnový kvintet Melancolic danza a rondo, Suitu pro flétnu a housle či skladby pro dechový orchestr Slunečný rag, Swing-polka či fox-polka Sletová.

Pokud jde o inspirační zdroje a z nich vyplývající stylové zařazení, lze Hradeckého sborovou tvorbu rozdělit

do tří oblastí. Tvoří je jazz a jeho různé styly, folklor a tematika duchovní.

V následujícím přehledu Hradeckého sborové tvorby pro děti nebylo možné respektovat chronologické hledisko, protože autor sám si datum vzniku jednotlivých skladeb neneviduje. Pokud je u některých skladeb datace uvedena, jedná se o údaj Jana Pirnera, převzatý z jeho úvodního slova ke Sborníku skladeb Jana Nowaka a Emila Hradeckého, Ed. Praha : NIPOS Artama, 2017. Většina Hradeckého skladeb vyšla v jeho vlastním vydavatelství (ani tam však rok vydání není uveden), u jednotlivých skladeb je editor uveden pouze v případech, kdy vyšly v jiných nakladatelstvích.

Mezi sbory pro děti jednoznačně dominuje inspirace jazzem a populární hudbou. Nejobsáhlejší výběr z Hradeckého dětských sborů obsahují **Sbory a sborky pro kluky a holky** (NIPOS Artama, 2004, druhé, rozšířené vydání 2011).³ Součástí tohoto výboru jsou dva tříčlenné cykly a dalších jedenáct jednotlivých písní. Všechny jsou komponovány s doprovodem klavíru a zhudebňují vtipné či poetické verše Hradeckého oblíbených básníků V. Fischera a J. Havla. Cyklus **Zvěřinec** obsahuje tři písničky na Fischerovy texty. Jedná se sice o jednohlasy, intonačně nenáročné, ale vedením melodie (která v žádném případě není říkadlová), pikantní harmonií i rytmickou složkou se výrazně odlišují od běžné tvorby pro děti. (Také in sborník Letenská vonička. Praha : IPOS Artama, 1997.) Neotřelými melodiemi s většími intervalovými skoky zaujmou jednohlasy písně obsažené v cyklu **Bum, bum, ratata** (V. Fischer). Také další písně jsou jednohlasy, s různým stupněm interpretační náročnosti. **Až na Sněžku s partou ježků** (1987) na vtipné verše J. Havla, založené na hře se zvukově podobnými slovy (Anežka, Sněžka, Anežka šlápla na ježka apod.), je Hradeckého vůbec

3 Ke sborníku je přiloženo CD s nahrávkami DPS Radost Praha (V. Souček) a Pueri gaudentes (Z. Součková).

nejpopulárnější dětský sbor. (Také Praha : Cantus, 1991, č. 6.) Pod názvem **Zpíváme pop** (J. Havel) spojil autor dva sbory s quasi sportovní tematikou. K těmto dvěma sborům je možné tematicky i stylově přiřadit píseň **Velký závod**, který se odehrává v řece a účastníci závodu jsou pstruzi, okouni, sumci, kapři, úhoři a štika. Také další jednohlasy sbory populárního typu s rytmicky výrazným klavírním doprovodem vznikly na texty J. Havla. Hrdinou sboru **Bimbo** (1991) je sloní mláďe, zatímco sbor **Den naruby** (1995) líčí jeden den v životě malé dívky, v němž bylo od rána všechno popletené. Píseň **Fordka a lordka** (1999), jejíž text je založen na hře se zvukově podobnými slovy Ford a lord, doplnil autor v doprovodné složce o fagot ad lib. Hrdina písně **Kdy uvěříme Lukášovi?** znečišťuje ovzduší, protože se mu práší od pusy. Zbývající písně obsažené v uvedeném výboru jsou vícehlasy. Fischerův text písně **Jsmo mladí** připomíná optimistickou náladu budovateleské poezie padesátých let, adorující radostné mládí. Oslavou jara je krátký a interpretačně snadný dvojhlasý sbor **Jarní vonička** (V. Fischer), zamýšlený pro společný zpěv sborů na festivalu Letenská vonička. Především rytmickou složkou zaujme sbor **Změním se** (J. Havel), v němž Hradecký synkopicky zrytmizoval text o chlapci, který se odhodlal změnit své chování. Vypělému koncertnímu tělesu je určen interpretačně náročný a oproti předešlým skladbám i rozsáhlejší sbor **Proměny Freda Hubáčka** (J. Havel), jehož faktura se postupně rozšiřuje od jednohlasu přes dvojhlas až do čtyřhlasu.

Řada dalších Hradeckého jednohlasy písní, jež nebyly zařazeny do výše uvedeného sborníku, je určena dětem mladšího školního věku. Ojedinelé skladatelovo setkání s poezií J. Žáčka představují jednak tři kontrastní písně **Co je to, Myši říkadlo a Říkadlo pro lidoopy** na kratičké verše se zvířecí tematikou, které jsou propojeny klavírními mezihrami v jeden celek, jednak píseň **Pro slepičí kvoč**. (Všechny čtyři

písně in Květy Zahrady písní I. Praha : Sdružení DPS Svítání, 2015.) Textové poněkud nesourodé jsou **Tři drobnosti pro malé zpěváky** (V. Fischer). Oproti jiným Hradeckého písničkám pro nejmenší děti zde není tolik patrný vliv populární hudby. Jednoduchý vokální part je výrazně obohacen po harmonické stránce složitějšími disonantními akordy v klavírním doprovodu. Mimo oblast populární hudby se ocitl i sbor pro nejmenší děti **Nevydařený skok** (J. Havel) o opičím mláděti, kterému se nepodařilo přeskočit kokosovou palmu. V kratičké písni o dvou slokách **Cvrček houslista** (J. Balík) obohatil Hradecký instrumentální doprovod poněkud překvapivě o hoboje. Typickou pop písničku představuje **Medojídek** (D. Blümllová) o medvědovi, který krade med lesním včelám. Vedle jednohlasy varianty pro nejmenší děti existuje sbor i ve čtyřhlasé verzi koncertní. Všechny následující jednohlasy také vyrůstají z podhoubí populární hudby. Nebýt posledního verše s motivem mobilu a internetu, bylo by možné považovat píseň **Naše přání** (J. Havel) za ideovou úlitbu minulému režimu. Havlovy verše použil skladatel dále v písních žertovného charakteru **Čerti s námi šijí** a **Parádivá koza**.

Následující tři vícehlasy opusy zhudebňují básně V. Fischera. Dvojhlasá **Písnička** vypráví o tom, jak písnička vyskočila z not a přinesla lidem radost. (In Zpívejte s Radostí. Praha : ZUŠ a ODPM v Praze 7, 1989.) Mezi Hradeckého nejpopulárnější dětské sbory patří cyklus **Písně kosmické** (1996. 1. *Mléčná dráha*, 2. *Jitřenka*, 3. *Velký vůz*). Č. 1, které vysvětluje vznik Mléčné dráhy tak, že jedna hvězda zvrhla konev mléka a to mléko teče po nebi, je jednohlasy, pouze v kodě se rozšiřuje až do čtyřhlasu. Č. 2 přináší poetické verše o ranní hvězdě, která při stmívání září na nebi také jako poslední. Autor je svěřil dvěma sólovým hlasům, jež jsou podloženy trojhlasým sborovým brumendem. Také v č. 3 hrají významnou úlohu sólové hlasy, doprovázené tentokrát

čtyřhlasým, synkopicky rytmizovaným akordickým doprovodem. Text vychází z více významů slova vůz – děda jím rozumí vůz s dřevěnými koly a vojem, děti jednak auto, jednak Velký vůz na obloze. (In Letenská vonička. Praha : IPOS Artama, 1997.)

Dětskému dvojhlasu jsou určeny **Internetové děti** v populárním stylu s doprovodem klavíru. Vtipný text M. Steina reaguje na fenomén posledního desetiletí, počítač (Praha : Cantus, 2010, č. 2). **Muzikant** (J. Havel) je psán pro dvojhlasy sbor a klavír a na rozdíl od předešlého sboru je psán ve stylu umělecké hudby.

Čtyřhlasý sbor střední obtížnosti **Mamince** je vhodný nejen pro dětské, ale i dívčí sbory. Verše M. Kopřivové představují ve svém závěru jakýsi relikvii poezie o šťastných zítřcích. Čtyři sloky jsou zhudebněny prokomponovaně, každá je hudebně zcela jiná. Společná je čtyřhlasá homofonní faktura s melodií trvale v nejvyšším hlase; melodicky, harmonicky i rytmicky je to hudba velmi prostá (Estetická výchova, 1989/90, č. 7; Zpívejte s Radostí. Praha : ZUŠ a ODPM v Praze 7, 1989).

Dva poslední Hradeckého dětské sbory se od dosud popsaných skladeb zásadně liší. **Marná ukolébavka** (V. Fischer) má sice několik slok, ale všechny přinášejí různé argumenty, proč nelze uspat Pierota. Pokud jde o organizaci tónového materiálu, setkáváme se zde u Hradeckého zcela exkluzivně s hudbou modální, pracující na základě omezeného počtu tónů. Sloky jsou dvojhlasé, vycházejí z několika tónových řad, z nichž upoutá především řada odvíjející se od centrálního tónu g: des-es-f-g-h, jež má celotónový ráz. S celotónovou stupnicí pracuje skladatel ještě výrazněji v klavírním doprovodu, jehož větší část vychází z řady c-d-e-ges-as-b-c. V důsledku je hudba tonálně neukotvená, i když se výrazně koncentruje kolem centrálního tónu g. Refrén, žánrově stylizovaný do podoby valčíku, je opět originální z tonálního hlediska. Vokální trojhlas a souhlasně i valčíkový

doprovod klavíru se pohybují zásadně na durových kvintakordech a jejich obrysech, netvoří však klasické harmonické kadence. Ani tato hudba tedy není přesvědčivě ukotvena v určité tónině. (In Ukolébavky s věnováním. Praha : Artama, 2003.)

Trojbor **Gloria Patri** (2009) s doprovodem zobcové flétny, malého bubnu, trianglu a tamburiny představuje jedinou Hradeckého sborovou skladbu pro děti na duchovní námět. Jedná se o modlitbu k chvále Nejsvětější Trojice, která pochází z nejstarších dob křesťanství. Říká se nebo zpívá v officiu (hodinkách) po každém přednášeném žalmu, vždy jako poslední verš před antifonou. Hradecký napsal tuto skladbu původně pro přípravné oddělení Pueri gaudentes, později ji přepracoval do smíšeného obsazení a obohatil instrumentální složku (hoboj, klavír, malý buben, velký buben, činel, drobné bicí).

Tvorbu pro děti Hradecký rozšířil několika početně obsáhlými zpěvníky. Chronologicky první nese pojmenování **Zpěvníček pro nejmenší** a obsahuje 27 písní na verše M. Floriana, J. Hostáně a V. Maršička. Písničky jsou určeny pro děti MŠ, velmi jednoduchý klavírní doprovod může být doplněn improvizovaně na orffovské nástroje. Písničky určené k pohybové aktivitě nejsou vybaveny metodickými pokyny, pouze je uveden typ pohybu, který je podpořen adekvátní stylizací levé ruky (Praha : Editio Supraphon, 1986, 1987, 1990). V roce 2018 vyšly tyto písničky ve dvou svazcích jako **Zpěvníček pro nejmenší 1** a **Zpěvníček pro nejmenší 2** (Petřvald : Blesk Market, 2018). Teprve poslední svazek **Zpěvníček pro nejmenší 3** obsahuje deset nových písní, tentokrát výhradně na básně V. Maršička (Petřvald : Blesk Market, 2018). Dětem předškolního a mladšího školního věku je určen **Zpěvník do dětské kapsy** převážně na texty lidové poezie. Písničky mají většinou říkadlový charakter, ale objeví se i rock and roll, bossa nova či slow-rock (Petřvald : Blesk Market, 2017. Příložen CD s nahrávkou).

Dětský zpěv s klavírem jako podklad pro lidové taneční hry obsahuje soubor **Řemesla** (Praha : Hradecký, 1998. Příložen je nahrávka na audiokazetě).

Úpravy lidových písní

Mimořádně početnou oblast Hradeckého folklorních úprav představují vánoční koledy. Mají většinou podobu pásem a autor je vesměs věnoval dětským sborům. Nejmenším dětem je určeno **Vánoční zpívání pro Kotáta** s doprovodem malého orchestru. Prostě harmonizované jednohlasy jsou ozvláštněny atraktivním koloritem doprovodných nástrojů. Obdobná charakteristika se vztahuje i na **Vánoční zpívání pro Radost**. Vánoční pásmo **Hra s jesličkami** obsahuje pět z části méně známých koled. Doprovod vokálního jednohlasu určil skladatel buď pro malý instrumentální soubor, nebo pro klavír. U **Staročeských koled** překvapí volba názvu, neboť obsahují všeobecně známé koledy z převážně klasicistní vrstvy folklorního dědictví. Od předešlých pásem se odlišuje velkým obsazením orchestrální složky. **Vánoční písně** s doprovodem tří violoncell a perkusí obsahují osm koled, rozdělených do dvou souborů s názvem Moravské koledy (dvojhlasé) a Z barokních kancionálů (jednohlasé), obohacující běžný repertoár o méně známé písně. Českomoravský region opustil Hradecký v souboru **Evropské koledy**. Jednohlasý zpěv v českých překladech doprovází komorní orchestr. Hradeckého nejobsáhlejší soubor lidových koled představuje **Čas radosti, veselosti**. První část souboru tvoří 11 českých a evropských vánočních koled a písní, přičemž texty evropských koled jsou otiskeny pouze v českém překladu. Součástí této publikace jsou dále pásma **Vánoční zpívání I** a **Vánoční zpívání II**, obsahující celkem deset koled, jež jsou uvedeny v základní jednohlasé podobě a jsou opatřeny akordickými značkami pro případný nástrojový

doprovod. K publikaci je připojeno CD (Ed. Petřvald : Blesk Market, 2014).

Ostatní zjištěné Hradeckého úpravy jsou početně skromné. Reprezentuje je Směs lidových písní pro dětský jednohlas, dvě flétny a klavír. Vtipnou a hudebně atraktivní podobu dodávají

písním doprovodné nástroje. Pro harmonii je příznačné používání zahuštěných akordů, typických pro populární hudbu.

Literatura

JURKOVIČ, P. Emil Hradecký. Dostupné na <http://www.emilhradecky.cz/>.
SPÁČILOVÁ, J. Hradecký, Emil. *Český hudební slovník osob a institucí*. Dostupné na <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>.
<http://www.emilhradecky.cz/>

Jan Lukš

Barokní literatura pro klávesové nástroje s výjimkou tvorby J. S. Bacha

/Anotace/

Článek pojednává o literatuře pro klávesové nástroje barokního období s výjimkou tvorby J. S. Bacha a jejím využití pro žáky ZUŠ a studenty nižších ročníků středních škol s hudebním zaměřením. Zahrnuje metodické poznatky týkající se interpretace barokních skladeb na moderní klavír.

/Klíčová slova/

barokní hudba, literatura pro klávesové nástroje, klavír, metodika klavírní hry.

/Autor/

MgA. Jan Lukš je studentem doktorského studijního programu Hudební teorie a pedagogika na PedF UK v Praze, jeho školitelkou je doc. MgA. Libuše Tichá, Ph.D. Tématem disertační práce J. Lukše je Pedagogické uchopení vybraných klavírních skladeb J. S. Bacha při výuce na základním a středním stupni odborného hudebního vzdělávání.

Barokní hudba tvoří základ veškeré evropské hudby pozdější (klasicistní, romantické a další), avšak nejen proto je třeba věnovat této periodě náležitou pozornost. Obsah, sdělení barokních skladeb přináší cenné hodnoty, které představují protiváhu některým „hodnotám“ dnešní uspěchané, postmoderní doby. Pokud platí, že výchova klavíristy je především výchovou člověka, je nezpochybnitelně předností navracet se často a opakovaně zpět do minulosti – k tomu nejlepšímu, co doba minulá zrodila a rozvinula. Současně je třeba interpretaci barokní hudby aktualizovat – uplatňovat zároveň poučený i tvořivý přístup, nebát se využití všech nástrojových možností současného klavíru, jsou-li v souladu s charakterem hudby.

Geniální **Johann Sebastian Bach**, který ve svém díle syntetizoval veškerý dosavadní hudební vývoj stejně jako významně ovlivnil evropskou hudbu pozdější, byl jistě největším tvůrcem skladeb pro klávesové nástroje v období baroka. Nebyl však tvůrcem jediným. Co do významu stojí na druhém místě

za Bachem Ital působící po velkou část svého života ve Španělsku – **Domenico Scarlatti**. Některé z jeho 555 sonát (nebo též „essercizi“ – cvičení) jsou svojí technikou i uměleckou úrovní přístupné pokročilým žákům ZUŠ nebo studentům nižších ročníků konzervatoří. Sonáty vyžadují výborný smysl pro rytmus a jistotu zběhlost či technickou průpravu, která na rozdíl od skladeb J. S. Bacha staví do popředí virtuozitu. Z hlediska obsahu, výrazu a zvuku jsou Scarlattiovo sonáty melodické, zvukově průzračné, někdy jemně melancholické, jindy jiskřivé a virtuózní; nepostrádají jižanskou prosluněnost a temperament. Z dalších mistrů pyrenejského poloostrova jmenujme Scarlattiovo žáky **Carlose Seixase** a **Padre Antonia Solera**, jejichž klavírní dílo spojuje rysy Scarlattiovo školy s jejich vlastní invencí a talentem. Z opomíjených a relativně málo uváděných tvůrců, kteří nepřeslechutelně čerpali ze Scarlattiovo odkazu, připomeňme též osobnost **Domenica Cimarosy**. Dalším italským autorem, s jehož několika skladbami se setkáme ve druhém a třetím

díle knížky polyfonní hry D. Křížkové a V. Vlkové, je **Domenico Zipoli**.

Francouzští clavecinisté reprezentovaní především osobnostmi **Francoise Couperina** a **Jeana Philippa Rameaua** přinesli obohacení barokní tvorby pro klávesové nástroje o obrovský objem repertoáru. Po uvážlivém výběru je možno určité kusy těchto skladatelů zařadit i do repertoáru pokročilých žáků ZUŠ nebo studentů nižších ročníků konzervatoří, kteří o nastudování těchto děl projeví zájem. Oba autoři komponovali především suity, které zařazovali do sbírek s názvem *Pièce de clavecin*. Obsah suit někdy tvoří ustálený sled tanců (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue), častěji jde o žánrové obrázky s programními názvy. Vhodnou vstupní bránou k seznámení se s díly těchto francouzských barokních mistrů se může z důvodu přehlednosti sazby, drobné formy a nevelkých nároků na technickou průpravu stát například Couperinova půvabná *La Charolaise*, *La Bourbonnaise* či *Fanfare pour le suite de la Diane*, *Carnival* nebo Rameauovo známé rondo *Tambourin*. Pro reprezentativní nastudování (například na soutěž) doporučujeme využít efektních, přitom relativně dobře zvládnutelných skladeb jako například Couperinovo vynikající *Le Tic Toc Choc Ou Les Maillotins* nebo další poměrně často uváděné rondo Couperinova a Rameauova současníka **Louise-Claude Daquina** nazvané *Le coucou* (Kukačka).

V Anglii barokního období se objevují dva zajímavé tvůrčí zjevy. Prvním je rodák z londýnského Westminsteru **Henry Purcell**, který pro cembalo psal tzv. „lessons“, období italských „essercizi“ či německých „übung“. Na základním stupni se značně oblibě těší úprava Purcellova Ronda d moll ze suity *Abdelazer*. Druhou osobností žijící v Anglii je **Georg Friedrich Händel**, dříve působivší v Itálii a Německu, odkud pocházel. Jeho klavírní dílo syntetizující vlivy německé, italské a anglické je v pravém slova smyslu vrcholné barokní: nepostrádá výraz, velkolepost, zpěvnost, barvitost, místy i virtuozitu. Zdá se však, že je přes svou nespornou kvalitu dodnes

většinou klavíristů a pedagogů opomíjeno. S výjimkou koncertů s orchestrem a čtyř sbírek suit Händelovo dílo obsahuje celou řadu znamenitých skladeb instruktivní úrovně. Pro pokročilé klavíristy na základním stupni a zájemce z řad studentů konzervatoří může být přitažlivá např. skvělá a strhující Passacaglia ze Suity g moll HWV 432. Vynikající volbou se mohou stát i snadnější jednověté Sonatiny HWV 581–585 či Sonáty HWV 577–580. Mezi drobnější skladby, které mají nejčastěji dvoudílnou formu, patří samostatné Airy, Menuety, Capriccia, Preludia (nejznámější patrně Preludium G dur HWV 442) a další kusy.

V Německu působí vedle Johanna Sebastiana Bacha hned několik významných osobností klávesové literatury: **Johann Jacob Froberger**, **Johann Pachelbel** a **Johann Kuhnau**. Všichni jmenovaní měli značný vliv na vývoj některých hudebních forem – konkrétně fugy a klavírní sonáty. V popředí díla **Johanna Jacoba Frobergera**, který je považován za největšího autora předbachovské éry v Německu, stojí cembalové suity. Suity lze při jistých znalostech historicky poučené interpretace provádět též na moderní klavír včetně využití střídme pedalizace a dynamických možností. Ve Frobergerově díle nalezneme též Canzony s označením FbWV 303–306, Ricercary FbWV 401–414, Capriccia FbWV 501–518, dále pak Fantazie a Toccaty. Pro ozvláštňení repertoáru pokročilých žáků ZUŠ nebo studentů konzervatoře je však nevhodnější zařadit některé ze suit nebo jejich jednotlivých částí (jsou označovány též jako partyty). Minutáž celých suit se často pohybuje v rozmezí 5 až 10 minut; jde tedy o suity ze studijního hlediska přístupné. **Johann Pachelbel** je jedním z prvních autorů klasické hudby, u nichž některé z kompozic v pozdější době zpopularněly. Na základním stupni hudebního vzdělávání se nejčastěji setkáváme s Pachelbelovým jménem v souvislosti s úpravami jeho Kánonu D dur. Jde o kompozici s vděčnou, dobře zapamatovatelnou melodií a geniálně koncipovaným harmonickým podkladem. U Johanna Pachelbela upozorníme

dále na dvacet Suit P. 428–448, několik Árií s variacemi, Chaconny P. 38–43, (spolu s Áriemi a variacemi nejčastěji slyšány ve varhanní interpretaci), také na Fantazie, Fugy a Toccaty P. 454–473. Pro středně pokročilé pianisty jsou využitelné opět nejspíše Suity. Nezřídka je nalezneme na dvou až čtyřech tiskařských listech (např. Gavotta ze Suity F dur P. 437 je pouze jednořádkovou skladbičkou). Třetím pozoruhodným autorem v Německu v barokní epoše před J. S. Bachem je **Johann Kuhnau**. Jeho sbírky č. 1 a 2 nazvané *Clavierübung*, *Frische Klavier-früchte* (č. 3) a *Biblishe Sonaten* (č. 4) obsahují 27 sonát. Kuhnauovo značně rozsáhlé dílo pro klávesové nástroje je významné přerodem suity s tanečními částmi v útvar nový, v němž taneční části postupně vymizí. V prvním sešitu se kromě ustáleného pořadí tanců Allemanda, Courante, Sarabanda, Gigua (a jen zcela výjimečně tanečních či netanečních částí jiných) objevuje vždy uvozující preludium. Ve Suitě č. 4 již místo vstupního preludia nalezneme část s názvem „sonatina“. Podobně lze charakterizovat suity z druhého sešitu. Z hlediska hudební vědy je zajímavé zařazení první sonáty v pravém slova smyslu na samém konci druhého sešitu. V následujícím třetím sešitu se již setkáváme se sonátami nového druhu. Nenalezneme zde taneční části, ale věty s tempovým označením. Výjimku tvoří Sonáta B dur č. 6, která je zapsaná ve formě chaconny. Ve čtvrtém sešitě s názvem Biblické sonáty jsou věty uvedeny programem s biblickým podtextem. Tehdejší dobové vnímání diskuze katolické protireformace a luteránského protestantismu jistě zaujímal v rámci celospolečenského dění významné místo. Využití této hudby pro pedagogické nebo metodické účely však je z dnešního úhlu pohledu nejednoznačné. S Kuhnauovými sonátami se spíše než klavíristé setkají cembalisté a posluchači s úzkou profilací a zájmem o starou hudbu.

Velkým autorem německé barokní hudby byl též **Georg Philipp Telemann**. Klávesový nástroj se v jeho rozsáhlém díle objevuje zhusta v koncertantní či

komorní hudbě, a to nejčastěji jako doprovázející basso continuo. Setkáme se také se skladbami instruktivními (například s několikařádkovými Menuety). Sólové skladby pro cembalo či klavír reprezentují především Fugy, Fantazie a Ouvertury s označením TWV. Fugy je z metodického hlediska vhodné zařadit před studium složitějších, leckdy vícehlasých fug Bachových. Mnoho vynikající hudby využitelné pro žáky ZUŠ či studenty nižších ročníků konzervatoří nalezneme v dílech jiných významných, nikoli však nej přednějších barokních autorů; namátkou jmenujme dílo pro klávesové nástroje **Dietricha Buxtehudeho**, **Georga Muffata**, **Benedetta Marcella**, **Giovanniho Pescettiho** a dalších. Kompoziční, metodický, didaktický či jiný rozbor jejich kompozic by ale přesáhl možnosti rozsahu tohoto textu a jeho hlavní účel.

Na tomto místě se pokusme načrtnout hlavní interpretační zásady při interpretaci barokních suit (potažmo i jiných druhů skladeb tohoto stylového období) na moderní klavír. Od počátku studia s žákem či studentem postupujeme při nastudování cyklické formy, kterou je např. právě suita, od celku k detailům (vystižení správné nálady, charakteru, tempa jednotlivých částí je třeba odhadnout již v první fázi práce na skladbě). Ačkoli je ve suitách všech barokních autorů mnoho polyfonní, kontrapunktické, imitační práce (zde pozor na pactive, správné a přesné vedení hlasů), velký význam má harmonie. Rozvíjíme proto patřičným způsobem harmonické citění; jde ruku v ruce s tonálním plánem jednotlivých tanců. Ne nadarmo je samostatnou tematikou barokní charakteristika tónin. U jednotlivých částí suit zaměříme pozornost na vytvoření rámcového dynamicko-harmonického plánu. U barokních skladeb není dynamika uvedena, je proto nutné aktivovat vlastní schopnost dotvořit notový zápis. Z hlediska tvorby prstokladů je třeba vědět, že barokní autoři ovládali klávesové nástroje na vysoké interpretační úrovni, proto může faktura jejich cembalových, klavichordových či varhanních skladeb

být principiálně pocitově velmi příjemná (vznikla kontaktem ruky s klaviaturou). Fungující prstovou techniku zaručují spíše užší prstokladové polohy nežli polohy s velkým meziprstovým rozpětím. Východiskem v technickém slova smyslu je uvolněná ruka s volným zápěstím konající relativně malou fyzickou práci. Často je pro zdařilou interpretaci barokních skladeb klíčové propracování detailů – ovládání zvuku v nižších dynamikách prostřednictvím aktivních konečků prstů; nutné jsou v takových případech spíše malé pohyby a artikulační dotažení. Prospěšné a užitečné může být učinit praktickou zkušenost při hře na cembalo. Dosažení stejného pocitu lehkosti a obratnosti při hře na moderní klavír by poté mělo být cílem. Povšimněme si, že žáci často s barokními skladbami ve fyzickém, technickém slova smyslu příliš „zápasí“. Z hlediska interpretace metrické struktury pak je dobrou praktickou radou takřka neustálé odlišování těžké a lehké doby. V rytmické struktuře předcházíme těmto charakteristickým nedostatkům: nedoposluhání dlouhých tónů, nedůsledné vedení hlasů, napojování drobných hodnot po dlouhé notě s ligaturou (nutno začít po dlouhé hodnotě velmi lehce), zrychlování na drobných hodnotách. Neodhadnutí základního charakteru hudby je možno předejít jednoznačným určením hudby, která v baroku bývá buď rétorická – deklamační, taneční, motorická nebo meditativní – duchovní. Vyhněme se přemíře nebo naopak úplné absenci pedálu, chybějící nebo naopak přehnané dynamické posloupnosti v sestupných či vzestupných sekvencích. Samostatnou kapitolou přerůstající možnosti této statě je problematika hry ozdob. Za nutnou podmínku úspěšného zvládnutí jakékoli polyfonní skladby rovněž považujeme rozvíjení sluchové představy.

Závěrem pojednáme o seznamování se s barokní hudbou v raném věku: na prvním stupni ZUŠ, konkrétně v prvních čtyřech ročnících základního stupně. Začínajícím pedagogům lze doporučit zařazování barokních skladbiček alespoň v takovém poměru, v jakém jsou

tato dílka uváděna v některých klavírních školách ve vztahu k počtu skladeb ostatních stylových období a lidových písní. Pokud je tedy barokní hudba cca desetinou obsahu dané klavírní školy, měl by být minimálně každý desátý zadaný kus od některého z barokních autorů. Dovolujeme si ovšem tvrdit, že je prospěšné zařazovat barokní hudbu i více, je-li tomu žák přístupný. Pozor však na žákovu individualitu: podobně jako u skladeb J. S. Bacha lze některé začínající pianisty tlakem na rychlé a kvalitní zvládnutí jakékoli polyfonní (nebo barokní) skladby od tohoto druhu hudebního myšlení, respektive od tohoto konkrétního slohového období, odradit. Zde je proto obzvláště důležitou pedagogickou schopností cit pro výběr repertoáru, vhodná repertoárová posloupnost – pedagogova intuice a zkušenost při profilaci a zaměření žáka. Vynikající posloupnost obtížnosti barokních (a nejen barokních) skladeb předkládá Nová klavírní škola I–IV Z. Janžurové a M. Borové, 1.–3. knížka polyfonní hry Drahomíry Křížkové a Věry Vlkové nebo Evropská klavírní škola Fritze Emontse.

Literatura

- BÖHMHOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1973. 182 s. ISBN 02-307-73
- DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. 210 s.
- JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVI, Milada. *Nová klavírní škola I–IV*. 1. vyd. Praha: Panton International a Schott Music Panton s.r.o., 2001.
- KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra a VLKOVÁ, Věra. 1., 2., 3. knížka polyfonní hry. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1982.
- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění III*. 2. vyd. Netolice: Jc-Audio, 2010. 186 s. ISBN 978-80-87132-14-2
- ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 3. vyd. Praha: Editio Praga, 1999. 256 s. ISBN 80-7058-472-6

Content and Language Integrated Learning a jeho aplikace do výuky HV na 2. stupni ZŠ

/Anotace/

Příspěvek se zabývá vzdělávacím přístupem, který propojuje jazykovou a obsahovou stránku předmětu (CLIL) a možnostmi jeho aplikace do hodin hudební výchovy na 2. stupni základních škol.

/Klíčová slova/

CLIL, výuka hudební výchovy, druhý stupeň základní školy, vzdělávací přístup, integrace jazyka a hudební výchovy.

/Autor/

Mgr. Marie Stodůlková je studentkou doktorského programu Hudební teorie a pedagogika z Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty MU v Brně.

Content and Language Integrated Learning (dále jen CLIL), tedy obsahově a jazykově integrované učení, má navzdory svému začlenění do českého jazykového vzdělávání stále nevýznamné zastoupení ve výuce na českých školách. Předkládaný text si klade za cíl zvýšit obecné povědomí o této možnosti přístupu a uchopení výuky a inspirovat ke konkrétnímu využití CLILu ve výuce hudební výchovy na 2. stupni základních škol. Domníváme se, že propojení obsahů předmětů Hudební výchova a Anglický jazyk je vzájemně prospěšnou vzdělávací strategií. Akceptuje moderní pojetí transdidaktiky jako vědy. Je obecně známo, že řeč a hudba mají společné múzické faktory, jako jsou například rytmus, tempo, akcentace, výška, intenzita, agogika aj.

„CLIL je duálně zaměřený vzdělávací přístup, ve kterém se užívá cizí jazyk za účelem učení se a vyučování obsahu i jazyku. To znamená, že v procesu vyučování není pozornost soustředěna pouze na obsahovou stránku nebo pouze na tu jazykovou. Obojí

¹ V roce 2008 zveřejnilo MŠMT text *Content and Language Integrated Learning* zpracovaný Výzkumným ústavem pedagogickým. Obsahuje podmínky, za kterých ředitel může CLIL zařadit do vzdělávacích programů, klade důraz na splnění očekávaných jazykových i obsahových výstupů a poukazuje na nedostatek kvalifikovaných učitelů.

se proplétá, i když je v daný čas kladen větší důraz na jedno či druhé.“²

Jazyk používaný při výuce CLILu zpravidla není jazykem mateřským pro nikoho ze zúčastněných – ani učitelů ani žáků. Zároveň je třeba poznamenat, že CLIL nepředstavuje bilingvní vzdělávání jako takové, tzn. že mateřský jazyk není z výuky zcela vyloučen, naopak, je důležitou součástí. Je totiž potřebné, aby žáci, vyučování metodou CLIL zvládli osvojení terminologie odborného předmětu i v jejich mateřském jazyce.

V Evropě se CLIL vyskytuje ve dvou hlavních formách, které se ale mohou vzájemně propojovat – tzv. soft a hard CLIL.

Soft CLIL (někdy se o něm hovoří jako o nerozvinutém CLILu) představuje přístup zaměřený na jazyk. Jedná se o začlenění tematického obsahu jiného předmětu do výuky jazyka. Tuto formu CLILu využívají učitelé cizích jazyků, kteří by měli spolupracovat s učiteli dalších předmětů a následně začlenit příslušná slovíčka, terminologii a texty z těchto dalších předmětů do svých hodin. Jelikož je výuka podřízena jazykovým cílům, žáci se často učí fráze a další komunikační vzorce, které potřebují k porozumění a využití obsahu.

Hard CLIL realizují převážně učitelé nejjazykových odborných předmětů,

² COYLE, Do, Philip HOOD a David MARSH. *CLIL: content and language integrated learning*. 2013. ISBN 978-0-521-13021-9. s. 1.

jedná se o přístup zaměřený na obsah. Jejich výuka je podřízena obsahovým (oborovým) cílům a jazyk využívají jako prostředek k jejich dosažení. Může mít podobu od projektových aktivit až po částečné či úplné vyučování osnov v jiném než rodném jazyce.

Zajímavou a relativně lehce uplatnitelnou formou CLILu jsou tzv. jazykové sprchy (*language showers*). Představují hry, písně, pohyb, názorné pomůcky a dostatek vizuálních podnětů. Učitelé v těchto situacích využívají cizí jazyk v co největší míře. I když jsou původně zamýšleny pro žáky od čtyř do deseti let, praxe ukazuje, že je lze aplikovat i na žáky druhého stupně základní školy³. Žák by měl být v kontaktu s cizím jazykem touto formou 30–60 minut denně.⁴

Je důležité neopomenout ani tzv. scaffolding, který je nezbytný pro úspěšné zvládnutí této metody. Scaffolding představuje podpůrné strategie, jež navazují na aktuálně dosaženou úroveň žáků, jejich dovedností, postoje, zájmy a zkušenosti. Je třeba nějaké informace přeformulovat, zjednodušit, zaměřit se na to nejdůležitější. Respektovat různé styly učení, rozvíjet kreativní a kritické myšlení. V praxi to znamená „(...) poskytnout žákovi přesně takovou pomoc a podporu, kterou potřebuje pro úspěšné zvládnutí určité, adekvátně zvolené učební úlohy.“⁵ Představuje ji správně zvolená úroveň jazyka i obsahové části, zařazení zajímavých témat, využívání vizuálních pomůcek – diagramy, grafy, obrázky, videa, prezentace. Dále také multisenzoriální přístup – propojení

³ Srov. VOJTKOVÁ, Naděžda a Světlana HANUŠOVÁ. *CLIL v české školní praxi [online]*. ISBN 978-80-866665-09-2. Dostupné z: http://www.vys-edu.cz/assets/File.ashx?id_org=600139&id_dokumenty=3987 s. 16.

⁴ MEHISTO, Peeter, María Jesús FRIGOLS a David MARSH. *Uncovering CLIL: content and language integrated learning in bilingual and multilingual education*. 2008. ISBN 978-0-230-02719-0. s. 13.

⁵ CHOCHOLATÁ, Jana. CLIL: Scaffolding aneb jak podpořit žáka i učitele. In: *CLIL do škol: sborník konference*. 2012. ISBN 978-80-210-5938-2. s. 47.

s pohybem, s psaným textem i s mluveným slovem, aby se mohli všichni žáci rozvíjet adekvátně podle jejich stylu učení a potřeb.

Výuka metodou CLIL sebou často nese nutnou změnu výukových postupů a metod. Tradiční frontální výuka není možná. CLIL přináší potřebu interaktivního učení – skupinových spoluprací, projektů, většího aktivního zapojení žáků, využívání aktivizujících metod, dialogů a diskusí, organizačních forem výuky orientovaných na žáky.

Mezi lety 2009–2012 uskutečnila katedra Anglického jazyka a literatury PdF MU projekt „*Tvorba metodických materiálů a postupů pro zavádění výuky angličtiny formou CLIL do vyučovacích předmětů 2. stupně ZŠ a nižšího stupně víceletých gymnázií*“ pod stručným názvem „CLIL do škol“. Zařazení CLILu napříč předměty vnímal tým MU jako možné řešení, jak dosáhnout cílů, které stanovují závazné dokumenty pro další rozvoj vzdělávání v ČR (např. zvyšovat mobilitu a výměnu mezi školami, umět komunikovat v cizích jazycích, využívat existující zdroje). Osloveno bylo sedm partnerských škol, které na projektu spolupracovaly, z nichž ZŠ Březová (okres Uherské Hradiště) pilotně zkoušela CLIL ve výuce HV. Projekt měl tři hlavní fáze – v prvních 10 měsících učitelé sesbírali vhodnou slovní zásobu pro své předměty. Druhá fáze představovala tvorbu plánů na hodiny těchto předmětů a po dobu 10 měsíců jejich pilotní ověřování ve výuce. Tým MU průběžně přípravy hodnotil a dával metodická doporučení. Tyto cenné materiály byly ve třetí fázi zpracovány do metodických sešitů, jež jsou k dispozici široké pedagogické veřejnosti k využití ve výuce.⁶

Konkrétní zkušenost z tohoto projektu přináší Jana Miková, vyučující na ZŠ Březová, která zařadila CLIL do hodin HV v 6. a 7. ročníku. Efektivní

⁶ KAZELLEOVÁ, Jitka. Několik slov k uplynulým třem letům práce na projektu CLIL z pohledu hlavní manažerky projektu. In: *CLIL do škol: sborník konference*. 2012. ISBN 978-80-210-5938-2. s. 1–4.

spolupráce s jazykovým učitelem zahrnovala její počáteční obavy z vlastní nedostatečné jazykové připravenosti. Zařazení CLILu do HV vnímala jako bezproblémové, avšak upozorňuje, že ne každé téma je vhodné uvádět anglicky, například při výuce stupnic využívala angličtinu jen k obecným pokynům. Při přípravách na hodinu si u každého tématu stanovila obsahové i jazykové cíle a promyslela způsob jejich ověření. Je třeba poznamenat, že výklad nového učiva probíhal vždy v českém jazyce. V anglickém jazyce probíhaly některé obecné pokyny (např. sedněte si, otevřete si učebnici, pozdrav apod.). Žáci k odpovědím na její dotazy využívali češtinu i angličtinu. V hodinách využívala program Hot Potatoes⁷ na testování anglického jazyka, dále žáci vyplňovali pracovní listy zaměřené na překlady slovíček nebo dostali karty s anglickými výrazy, které v průběhu českého výkladu sestavovali do tabulky. Poté, co si žáci zautomatizovali některé anglické fráze a rozšířili si slovní zásobu, vnímala zlepšení výslovnosti žáků a jejich komunikačních dovedností. S tím souviselo i zvýšení sebedůvěry žáků v anglickém jazyce. Tato skutečnost se promítla i do hodin anglického jazyka, kde byla komunikace se žáky popsána jako snazší a přirozenější. Celý proces hodnotila přínosně i pro ni samotnou, neboť ji využití CLILu „donutilo“ přehodnotit a upravit její vyučovací styl. Možná úskalí spatřuje v motivaci žáků k dlouhodobému studiu anglického jazyka v rámci nejjazykového předmětu. Ke snížení žákovské motivace přispívá i učitelova nemožnost známkovat znalosti anglických výrazů.⁸

Formy vyjádření metody CLIL jsou různorodé. Ve výuce je možné ji spatřit ve formě kartiček s výrazy v českém či anglickém jazyce, v pracovních listech

⁷ Softwarová sada, která obsahuje šest aplikací, jež lze využít při vytváření testů a interaktivních cvičeních v online prostoru.

⁸ MIKOVÁ, Jana. Zkušenosti s metodou CLIL v předmětu hudební výchova. In: *CLIL do škol. Hudební výchova pro druhý stupeň ZŠ*. 2012. s. 30–35.

Několik poznámek k cyklu Hudba a obraz, ročník 2022

Tento ročník cyklu HUDBA A OBRAZ otevírá tříletý tematický blok NA ROZHRANÍ VĚKŮ – Vývojové tendence od impresionismu do secese zaměřený na „prenatální fázi moderního umění“ jako přechodné období mezi porenasanní epochou a epochou moderního umění, časově vymezené přelomem 19. a 20. století. Pokud použijeme tradiční periodizaci, budeme sledovat složitý kontrapunkt vývojových tendencí od impresionismu do konce secese. Pojem kontrapunkt nelze chápat jen jako metaforu, ale jako proces vztahů jednotlivých tendencí jako samostatných rovnocenných hlasů vývojové polyfonie tohoto období. Klíčovou otázkou je, zda jsou tyto hlasy spojeny s jednotlivými směry neboli –ismy „přihrádkového systému“ tradiční periodizace lineárního pojetí dějiny umění nebo se složitou strukturální sítí dobových tendencí odpovídající koherentnímu principu aktuální metodologie.

Pádnou odpovědí na tuto otázku je srovnání periodizace výtvarného umění a hudby v letech 1875–1910, kterou začíná úvodní případová studie letošního ročníku se záhadným názvem CLAUDE DEBUSSY JAKO NERUDOVSKÝ PROBLÉM aneb KONEC –ISMŮ? Její pozornost je soustředěna na výše uvedený klíčový problém současné metodologie teorie hudby a výtvarného umění v nekompromisní konfrontaci lineárního pojetí tradičních dějin výtvarného umění a hudby a koherentního principu složitě

strukturální sítě vztahů kontrapunktu vývojových tendencí. Nevnučuje se zde potřeba zrevidovat přezívající a naprosto nevyhovující periodizaci hudby přelomu 19. a 20. století nebo se alespoň nad touto potřebou zamyslet?

Jako modelový příklad neudržitelnosti tradiční periodizace jsem pro letošní ročník cyklu HUDBA A OBRAZ zaměřeného na přechodné období přelomu 19. a 20. století vybral Clauda Debussyho, což napovídá název první studie. Jejím východiskem je kritika přezívající periodizace postavené na schématu –ismů (směrů), která neodpovídá organickému fungování umění jako otevřeného systému, jehož součástí je i umělecký projev jednotlivých tvůrců. Spekulativnost a neudržitelnost tohoto systému se nejlépe ukáže na srovnání periodizace různých uměleckých druhů – konkrétně výtvarného umění a hudby. V úvodní části studie je tato problematika stručně naznačena v obecné rovině. V druhé – podstatně rozsáhlejší části – je neudržitelnost systému –ismů demonstrována na konkrétních příkladech z počáteční fáze moderního umění v konfrontaci výtvarného umění, hudby a literatury.

Následující studie se již soustředí na důkladnou analýzu jednotlivých tendencí, s kterými se Debussy v procesu svého tvůrčího vývoje vyrovnával, v komparaci s adekvátními proteovskými proměnami jeho generačních vrstevníků, a to nejen malířů, ale i básníků.

Na závěr uvedeme přehled jednotlivých studií na rok 2022:

- Claude Debussy jako nerudovský problém aneb Konec –ismů?
- Od popisnosti realismu a programní hudby k zrakovým a sluchovým dojmům impresionismu. Claude Debussy a Claude Monet
- Od alegorie k subjektivnímu symbolu a secesní arabesce. Claude Debussy, James MacNeil Whistler a Stefan Mallarmé
- Striktní řád intermezza neoklasicismu. Claude Debussy a Pierre-August Renoir

/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).

nejrůznější obtížnosti (například s vynechanými slovy, uplatňováním přiřazování vynechaných slov, kroužkováním správně odpovědi apod.). Může obsahovat cizojazyčné pokyny až po výklady učiva, vypracovávání vlastních žákovských prací a projektů nebo testů v cizím jazyku. Jednotné není ani jeho zařazení v jednotlivých fázích výuky. CLIL se může objevit na začátku jako součást rutinních činností typu pozdrav, zápis tématu na tabuli apod., být součástí probírání nového učiva, upevňování látky i jejího procvičování.

Konkrétní implementace anglického jazyka do hodin hudební výchovy

Prvním krokem k začlenění CLILu do výuky bývají jazykové sprchy. Jedná se o systematické i n systematické cizojazyčné vstupy, které využívají jazyk jako prostředek komunikace. Oproti Hard CLILu většinou nemají stanovené duální cíle (jazykové i oborové). Lze je proto bez větších odkladů a obtíží implementovat do výuky.

Vizuální podpora žáků ve třídě. Cílem je obklopit se psanou angličtinou. Tato forma klade minimální nároky na jazykové schopnosti učitele i žáků. Již obvyčejné nalepení cizojazyčných štítků na nástroje může být první tzv. sprchou, kterou učitel s žáky uskuteční. Dále pak: nástěnky s hudebním názvoslovím, plakáty shrnující probírané hudební učivo, přeložený seznam zpívaných písní, pracovní koutek s kartičkami (obrázky a pojmy), s jazykovým pexesem atp.

Rutinní aktivity. Výhodou je jejich stálé opakování, a tedy po jistém čase zautomatizování. Dá se předpokládat, že čím déle bude v těchto aktivitách zařazena angličtina, tím méně ji budou žáci vnímat jako něco nepřírozeného. Jedná se o zahájení hodiny (pozdrav, dotazy/omluvy ze strany žáků), distribuce zpěvníků, rozezpívání, úklid, rozloučení a další.

Téma hodiny a její shrnutí. V těchto případech bude pravděpodobně zapotřebí využít odbornou terminologii, tedy i odbornou angličtinu. Mluvený projev učitele je proto možno podpořit psaným textem, textem s vynechanými slovy, obrázky, kartičkami s přiřazováním apod.

Občasné využití anglických studijních materiálů. V ideálním případě vzniknou ve spolupráci učitele angličtiny, který ve svých hodinách může nacvičit správnou výslovnost a užití slov v kontextu. Studijní materiály mohou mít podobu tištěných pracovních listů; webových odkazů na články, zahraniční koncerty, informace o současných kapelách atp.⁹

Práce s písní a její zpěv. Po pečlivém zvážení jazykové i estetické hodnoty lze využít zpěv skotských a irských balad, otrokářských písní, písní současného main-streamu atp. Například skotské tance se mohou naučit i tančovat. Výbornou motivací jsou písně vybrané přímo žáky (opět je nutné zvážit jejich vhodnost a možný přínos). Výhodou využívání této formy CLILu je fakt, že zpívaná slovíčka, na rozdíl od mluvených, se uchovávají v paměti déle.¹⁰ Tento způsob začlenění anglického jazyka s sebou zcela přirozeně přináší poznávání sociokulturní rozmanitosti a plně realizuje průřezové téma multikulturní výchovy.

Z výše uvedeného je jistě patrné, jak různorodý způsob práce v sobě tato metoda skrývá. Domnívám se, že existuje tolik typů CLILu, kolik je učitelů, kteří jej využívají. Což sice vnáší do školství tak potřebnou různorodost, na druhou stranu se ale hůře hodnotí efektivnost metody. Špatně se také hodnotí dosahování vytyčených jazykových cílů. Ověřování jazykových dovedností

⁹ Srov. VOJTKOVÁ, Naděžda a Světlana HANUŠOVÁ. *CLIL v české školní praxi* [online]. ISBN 978-80-866665-09-2. Dostupné z: http://www.vys-edu.cz/assets/File.ashx?id_org=600139&id_dokumenty=3987 s. 16–18.

¹⁰ COYLE, Do, Philip HOOD a David MARSH. *CLIL: content and language integrated learning*. 2013. ISBN 978-0-521-13021-9. s. 14.

v neязыkových předmětech se zdá být jednou z největších výzev CLILu.

Možným řešením by mohlo být zařazení CLILu do školního vzdělávacího programu. Škola by musela stanovit konkrétní výstupy a formy hodnocení žáků, což by usnadnilo následné ověřování. Tento krok je pochopitelně velice závazný a je třeba jej uvážit vzhledem k připravenosti všech zúčastněných.

Literatura

CLIL do škol. Hudební výchova pro druhý stupeň ZŠ. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita 2012.

COYLE, Do, Philip HOOD a David MARSH. *CLIL: content and language integrated learning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. ISBN 978-0-521-13021-9.

KAZELLEOVÁ, Jitka a Tamara VÁŇOVÁ, eds. *CLIL do škol: sborník konference*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-5938-2.

MEHISTO, Peeter, Maria Jesús FRIGOLS a David MARSH. *Uncovering CLIL: content and language integrated learning in bilingual and multilingual education*. Oxford: Macmillan, 2008. Macmillan books for teachers. ISBN 978-0-230-02719-0.

VOJTKOVÁ, Naděžda a Světlana HANUŠOVÁ. *CLIL v české školní praxi* [online]. Brno: Studio Arx, 2011. [cit. 2021-11-19]. ISBN 978-80-866665-09-2. Dostupné na: http://www.vys-edu.cz/assets/File.ashx?id_org=600139&id_dokumenty=3987

Claude Debussy jako nerudovský problém aneb Konec –ismů?

/Anotace/

Letošním ročníkem cyklu HUDBA A OBRAZ začíná tříletý tematický blok zaměřený na přechodné období moderního výtvarného umění a hudby. Zmapování vývojových tendencí této prenatální fáze geneze hudební a výtvarné moderny není jediným cílem tříletého cyklu. Tím druhým, neméně důležitým, bude na konkrétních příkladech prokázat neudržitelnost tradiční periodizace postavené na „příhrádkovém“ systému –ismů. V letošním ročníku bude modelovým umělcem proteovské stylové proměnlivosti Claude Debussy. A právě úvodní studie letošního ročníku se snaží na peripetiích jeho hudebního projevu – ale i dalších malířů a skladatelů – demonstrovat stylovou rozmanitost jejich tvůrčího vývoje.

/Klíčová slova/

Přechodné období, impresionismus, symbolismus, secese, neoklasicismus, pozdní romantismus, verismus, vývojové tendence, periodizace, lineární pojetí, koherentní princip.

/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).

Zařazení Clauda Debussyho jako průkopníka hudebního impresionismu se dodnes jeví jako naprostá samozřejmost. Těsné pouto mezi malířským a hudebním impresionismem vycítili již na samém počátku 20. století Monetovi a Debussyho současníci. Někdy sice hledali souvislosti tam, kde nebyly – zejména v případech, kdy k nim zaujali záporné stanovisko – ale často dokázali alespoň základní analogie postřehnout. Ale již v průběhu první poloviny 20. století dospěla komparace malířského a hudebního impresionismu k velice solidní metodologické základně, na níž se značnou měrou podílel jeden z největších znalců Debussyho hudebního díla Leon Vallas. To jistě potvrdí jeho lapidární, ale velice věcná, přitom však i citově angažovaná úvaha:

„Tak jako impresionističtí malíři i Debussy se chtěl zbavit suchosti kresby, rozptýlit linii a rozdrobit ji na jakési zvonivé, drobné částičky. Tak jako oni hledal hudební ekvivalent světla, atmosféry, ve které předměty plavou, rozloženého světla analyzovaného jako barevné spektrum. Rozpítným obrysem svých linií a zvláštní, osobitou harmonií dosáhl už překvapujících výsledků, které zesateronásobila vynalézavá municiozní orchestrace. V jeho partiturách, právě jako na obrazech impresionistických malířů, touží barva po tom, aby byla podstatnou složkou. Má stejně důležitou úlohu jako kresba.“¹ Typickým příkladem hudebního impresionismu je

skladba Clauda Debussyho A luna sestupuje na potopený chrám z 2. řady klavírního cyklu Obrazy (obr. 3).

Vallasova precizní charakteristika má všechny atributy vhodné k tomu, aby byla ideálním důkazem těsných příbuzenských vztahů mezi malířským a hudebním impresionismem, kdyby... Kdyby roku 1976 nevyšla kniha Stefana Jarocinského Debussy – impresionismus a symbolismus.² Tento významný polský muzikolog nezdůrazňuje syntézu obou směrů v Debussyho hudbě, jak by snad název mohl napovídat, ale odmítá „název impresionismus jako falešný a nevhodný, přinejmenším v souvislosti s Debussyho hudbou...“³ a tvrdí, že hlavním směrem, který ovlivnil Debussyho hudbu byl symbolismus. Přesto tento termín odmítá přijmout jako označení Debussyho hudebního projevu z důvodů, ke kterým se v závěru této studie vrátíme. Nabízí se však otázka: Je možné stavět problém tak kategoricky jako Jarociński: buď impresionismus nebo symbolismus?

A aby nebylo zmatků kolem zařazení hudebního projevu Clauda Debussyho málo, byl dokonce pasován i na klíčového představitele secese v hudbě! Důkazem je následující tvrzení Gabriely Fahr-Beckerové, nabízející navíc i paralelu se soudobou filozofií: „Je-li Debussy svým způsobem hudebníkem arabesky a secese, pak můžeme Henriho Bergsona označit za filozofa tohoto uměleckého

² Jarociński, S., Debussy – impresionismus a symbolismus, Bratislava : OPUS, 1989 (dále Jarociński 1989)

³ Jarociński 1989, s. 212

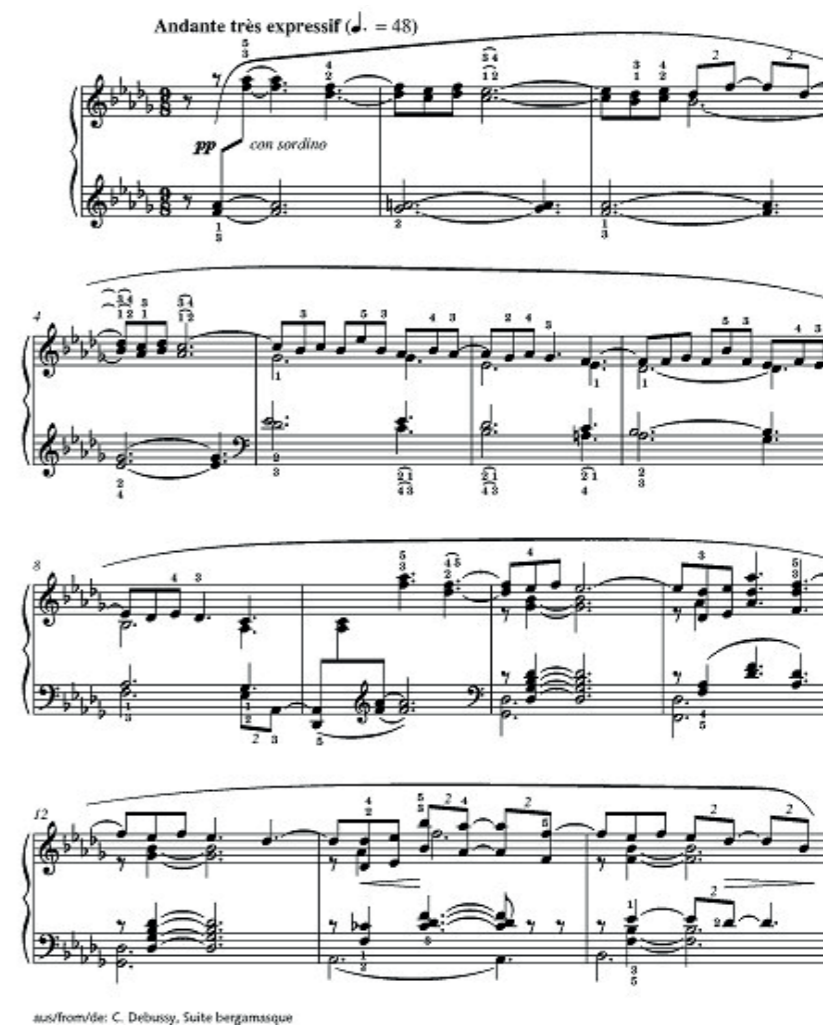
směru.“⁴ Přesvědčivým svědectvím secesní vegetabilní melodické arabesky je slavná melodie, která ovládá Debussyho orchestrální Prelúdiu k Faunovu odpoledni (obr. 2), jehož inspiračním východiskem byla báseň významného představitele symbolismu Stefana Mallarme.

Na čí straně je tedy pravda, jaké je řešení nerudovského problému: Kam s ním? Vyjdeme z ověření všech hypotéz, které byly ve spojení se zařazením Debussyho hudebního projevu výše naznačeny a které podrobíme důsledné analýze v následujících studiích letošního ročníku cyklu HUDBA A OBRAZ. V tomto úvodním syntetickém náhledu na zásadní problém oborové metodologie vyjdeme z širších souvislostí v rámci časového vymezení prenatální fáze moderního výtvarného umění a hudby.

Přidělení (rozdělení) jednotlivých umělců do příhrádek –ismů, které s sebou vláčíme jako dědictví pozitivismu ještě na počátku 21. století, se nutně jeví jako konvence, která je v příkrém rozporu se současnými metodologickými trendy – ať již s koherentním pojetím, které vystřídalo lineární princip spojený s výše uvedenou periodizací či se stále razantnějším prosazováním subjektivního přístupu a emocionálního prožitku v interpretaci uměleckého díla. A právě komparace výtvarného umění a hudby nám nabízí velice pádný argument, že příhrádky –ismů postrádají funkčnost a že neodpovídají skutečnému obrazu doby a nedokáží nahmatnout dynamický puls organického procesu. Oním pádným důkazem je až šokující nesoulad mezi periodizací malířství a hudby na přelomu 19. a 20. století.

Abychom zajistili potřebnou míru exaktnosti a objektivitu následující konfrontace, stanovíme si konkrétnější vymezení přelomu obou století, a sice poslední čtvrtinu 19. století a první desetiletí 20. století. Stačí si vyjmenovat směry v malířství a hudbě v takto vymezené vývojové fázi (se záměrným pominutím přežívajícího realismu

⁴ Fahr-Beckerová, G., Secese, Slovar : Praha 1998, s. 84 (dále Fahr-Beckerová 1998)



Obr. 1 Claude Debussy, Bergamská suita. 3. Svit luny

v malířství a novoromantismu v hudbě). V malířství se v letech 1875–1910 prosadil impresionismus, postimpresionismus (v jeho rámci neoimpresionismus), symbolismus, secese, fauvismus, expresionismus, kubismus, zatímco v hudební periodizaci se v tomto období objevují jen tři směry: pozdní romantismus, impresionismus a verismus – přitom verismus je spojen výhradně s italskou hudbou a navíc je omezen i žánrově jako „směr“ italské operní tvorby na přelomu 19. a 20. století.⁵ V zájmu objektivitu je třeba dodat, že se občas – i když se značnou opatrností – připouští, že se v této fázi „objevily začátky některých tendencí, jež se plně rozvinuly až v další etapě: novátorství

⁵ Východiskem této konfrontace je periodizace in SMOLKA, J. a kol., Dějiny hudby, Toga, Praha 2001, s. 495-515 (dále SMOLKA/2001)

II. vídeňské školy, expresionismus Stravinského, Bartókův aj.“⁶

Na první pohled výše uvedená konfrontace vyznívá jednoznačně ve prospěch výtvarného umění. Rozhodující však nejsou názvy směrů, ale tendence – tedy to, co se v hudbě skutečně děje. Jako protagonisté pozdního romantismu se uvádějí především Gustav Mahler a Richard Strauss. Přitom oba uvedení umělci psali svá vrcholná díla ve druhé polovině prvního desetiletí 20. století – Richard Strauss své nejslavnější opery Salome (1905) a Elektra (1908) a Gustav Mahler své poslední symfonie dokonce r. 1910 – tedy v době, kdy v malířství vládnul kubismus a vrcholil přechod od figurativního expresionismu k nefigurativnímu čili abstraktnímu jako

⁶ Tamtéž, s. 498

rozhodující tendence první vývojové etapy moderního malířství. Zároveň však také Arnold Schönberg už roku 1908 dospěl k volné atonalitě. Přitom právě pro Schönberga byla Mahlerova hudba jedním z nejdůležitějších východisek. Tady něco nehraje! Stačí přímá – tedy vizuální a sluchová – konfrontace posledních symfonií Gustava Mahlera s obrazy Paula Gauguina, aby si citlivý vnímatel uvědomil adekvátní znaky nejen z hlediska formy (např. velké plochy intenzivních barev – tedy i zvukových – ohraničených výraznými širokodechými kresebnými či melodickými liniemi atd.), ale i obsahu (symbolické chápání obsahu jako osobní výpovědi). Stejně tak ve vrcholných operách Richarda Strausse – v Salome a Elekře – snadno najdeme místa připomínající extrémně vypjatý expresivní projev Vincenta van Gogha. Zároveň je však možné zřetelně odlišit projev van Gogha a R. Strausse na jedné straně a Muncha či malířů skupiny Die Brücke a vrchol Schönbergovy tonální periody (např. 2. smyčcový kvartet) na straně druhé. Nevnučuje se zde potřeba zřetelovat přezívající a naprosto nevyhovující periodizaci hudby přelomu 19. a 20. století nebo se alespoň nad touto potřebou zamyslet?

Zmatky v periodizaci hudby přelomu 19. a 20. století, které jsme výše nastínil, jsme ještě zdaleka nevyčerпали. Především jsme ve výčtu malířských směrů na přelomu 19. a 20. století neuvědli tendence, které by se daly charakterizovat jako syntézy různých směrů. Z periodizace českého výtvarného umění sledované etapy je známá syntéza označená jako secesní symbolismus. Vedle něj však existují další syntézy, vycházející ze spojení symbolického obsahu s morfologií jiného směru: impresionisticko-symbolistická syntéza a expresionisticko-symbolistická syntéza.

V souvislosti s malířstvím tyto názvy nepřekvapí – i když se oficiálně v kontextu českého umění používá jen název secesní symbolismus. Ale hudba a symbolismus? To zní jako naprostý nesmysl.

Když roku 1976 vyšla monografie polského muzikologa Stefana Jarocinského Debussy – impresionismus a symbolismus, vyvolala úžas. Jarocinski si dovolil tvrdit, že Debussyho hudba není impresionistická, ale symbolistická – a dokonce své tvrzení odborně argumentoval. A to tak přesvědčivě, že mu nakonec uvěřili i Francouzi, kteří se nejdříve cítili značně pohoršeni. Je však možné stavět problém tak jako Jarocinský: buď impresionismus, nebo symbolismus? Odpověď na tyto palčivé otázky nabídneme ve studii Od alegorie k subjektivnímu symbolu a secesi arabesce v Hudební výchově 3/2022.

Stejně marnou sisyfovskou prací by bylo hledání hesla secese v českých hudebních slovnících a encyklopediích. Jen v Dějinách české hudební kultury, díle v době svého vzniku (1972) metodologicky progresivním, najdeme tuto nepatrnou a velice opatrnou zmínku:

„Prozatím opatrným, ale přece jen určitým způsobem, musíme především uvažovat o integrační působnosti secese, onoho posledního pokusu o založení slohu, promítajícího se nejen do všech rovin umění, ale do všech rovin kultury vůbec. I když zde stojíme na půdě prozatím nepevné, málo z našeho hlediska prozkoumané, přece jen lze vycítit jisté spojitosti a důsledky toho, že také tvůrci české moderny hudební tvořili v ovzduší secesní kultury, obklopovali se ve svém soukromí jejími zdobivými plody (poznání interiéru Janáčkova a Novákova je v tomto smyslu velmi poučné), že jejich díla byla vydávána v secesní grafické úpravě a žila v prostředí secesní architektury. Zdá se být nepravděpodobné, že by tyto skutečnosti nebyly ovlivnily hudební tvorbu, nezanechaly alespoň na jejím povrchu svou výraznou pečeť.“⁷

Obdobně nesmělé přiznání secesních znaků u několika uvedených skladatelů (G. Mahlera, R. Strausse, raného Schönberga, v české hudbě J. Suka, V. Nováka, J. B. Foerstra najdeme

7 Dějiny české hudební kultury, 1890-1918, 1. díl. Praha : Academia 1972, s. 258 (dále: DČHK/1972)



Honore Guimard, Palác Guimard, zábradlí lodžie, 1909–12

v posledním odstavci poměrně rozsáhlého hesla „secese“ ve Slovníku české hudební kultury.⁸

Jak s tímto pojetím, přisuzujícím hudbě v době secese roli pasivního činitele, ostře kontrastuje reálná situace na přelomu 19. a 20. století, svědčící o výjimečném postavení hudby v hierarchii uměleckých druhů. Výtvarná secese i symbolistická poezie vzhlížejí s obdivnou úctou k hudbě jako k nedostižnému vzoru a ideálu. Vůdčí postavení hudby názorně demonstrují i následující slova Františka Xavera Šaldy z roku 1903:

„Nikdy posud neovládala hudba tolik uměleckou kulturu doby jako dnes: nikdy termíny hudební nebyly tak často, a tak důsledně přenášeny jako kritéria do ostatního umění. Nic nedokazuje zřejměji, jak úzkostlivou snahou krásy vnitřní a bytostné, krásy esenciální a podstatové je nesené nové umění.“⁹

Není přece možné, že by v této atmosféře pro hudbu tak inspirativní, zůstali avantgardní skladatelé nejen české, ale i evropské moderny stranou, neteční k obrovskému uměleckému kvasu secese. Nebo snad ano?

Jestliže Achillovou patou periodizace hudby přechodného období je její odtržení od vývojového kvasu společensko-historické situace, jehož důsledkem je ignorování pestré škály tendencí, pak problém periodizace malířství téže fáze je přesně opačný: terminologická hypertrofie, která značně komplikuje přehlednost této vývojové etapy. Často se jedná o synonyma

8 Slovník české hudební kultury, Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 821–822

9 DČHK 1972, s. 259

– např. pojmy neoimpresionismus, divizionismus, pointilismus nebo jejich protipól: syntetismus a cloisonismus. Navíc tyto pojmy vycházejí z malířského rukopisu – neoimpresionismus z děleného rukopisu barevných bodů, syntetismus naopak z velkých barevných ploch vymezených výraznými liniemi – a malířský rukopis nemůže být rozhodujícím kritériem pro determinaci tendencí, tím méně pak směrů. Přesto jsou často i v soudobé odborné literatuře neoimpresionismus i syntetismus zařazeny mezi směry. Dalo by se očekávat, že s odstupem téměř

celého století někdo vyčistí ten terminologický „Augiášův chlév“ – pravý opak je pravdou. Jako by toto neblahé dědictví minulosti bylo souborem nedotknutelných relikvií, které je třeba úzkostlivě chránit novými relikviáři encyklopedických přehledů. Není divu, že pak dodnes přežívá názor, že nejnepřehlednějším rysem moderního umění je chaotická, nepřehledná tříšť směrů, tendencí, když tento dojem z výše uvedených příčin navozuje již přechodné období na přelomu 19. a 20. století.

Řadu otázek vyvolává i další velice citlivý dílčí problém: postavení



Obr. 2 Claude Debussy, Preludium k Faunovu odpoledni, úprava pro smyčcové kvarteto

symbolismu v kontextu vztahů jednotlivých směrů přechodného období – především pak k postimpresionismu. Není vliv symbolismu na genezi moderního umění a jeho další vývoj daleko zásadnější, než se mu dosud přisuzuje? Je dostatečně oceněn podíl Paula Gauguina na kvalitativní proměně symbolu a jeho vlivu na výraznou kvalitativní proměnu symbolismu? Jak se hledání formy pro subjektivní a mnohoznačný symbol projevilo ve vzájemných vztazích s jinými směry přechodného období? Bylo by možné otevřít ještě řadu dalších otázek spojených s výtvarným symbolismem, to však není cílem této studie. Rozhodně je však nezbytné akcentovat zásluhu symbolismu na oživení transcendentního světa, který naturalistický proud – tedy realismus a impresionismus – jako umělecký projev adekvátní pozitivistickému přístupu ke skutečnosti naprosto ignoroval. Nezbytnost přehodnocení vztahu mezi symbolismem a hudbou na přelomu 19. a 20. století byla již výše naznačena – ale jen v souvislosti s impresionismem, konkrétně s hudbou Clauda Debussyho. Daleko závažnější je však spojení symbolismu s kvalitativní proměnou hudebního vyjádření mimohudebního programu. Romantismem a novoromantismem programní hudba ani nezačíná, ale ani nekončí. Důraz na mimohudební obsah klade jak impresionismus, tak i pozdní romantismus. Ale charakter hudebního vyjádření mimohudebního programu se ve srovnání s novoromantismem zásadně mění. Podstatu této kvalitativní proměny alespoň naznačíme citací z dopisu Gustava Mahlera:

„Děláme-li hudbu, nesmíme malovat, básnit, popisovat. Ale to, co zhudebnujeme, je přece celý člověk (tedy cítící, myslící, dýchající, trpící člověk). Nelze také nic namítat proti programu (i když to není právě to nejvyšší) – ale musí být projevem hudebníka, a ne literáta a filosofa, malíře (ti všichni jsou v hudebníkovi zahrnuti).“

Již prenatální fáze geneze moderního malířství a hudby nabízí další



Obr. 3 Claude Debussy, A luna dopadá na potopený chrám

pádný argument o neživotnosti směrů, ke kterým již téměř mechanicky přiřazujeme umělce. Podle tohoto „posvátného rozdělovníku“ jsou pro nás Monet či Renoir v malířství a Debussy nebo Ravel v hudbě automaticky impresionisté, Nolde či Marc nebo Stravinskij či Bartók expresionisté. Ukážeme si např. u Clauda Debussyho či Edvarda Mucha, jak je toto automatické zařazení zavádějící.

V následujících studiích tohoto ročníku cyklu HUDBA A OBRAZ si dokážeme, že Debussy není jen impresionista, ale i symbolista či expresionista, že v jeho hudebním projevu můžeme najít i typické rysy secese či neoklasicismu. Dokonce v jednom Munchově obraze – v Tanci života (1899–1900) (Hudební výchova 1/2022, obrazová příloha, obr. 2) – najdeme typické

znaky tří směrů: symbolismu, secese a expresionismu. Zde je důležité zdůraznit, že ani u Debussyho ani u Muncha nejde o lineární proměny vývojového procesu jejich díla, ale že se typické znaky několika směrů objevují nejen v témže vývojovém období, ale dokonce – což jsme demonstrovali na Munchově obraze – i v témže díle.

Literatura

- ABRAHAM, G.: Stručné dejiny hudby. Bratislava : Hudobné centrum, 2019 (3. vydanie)
- A fuller understanding of the paintings at Orsay (BAYLE, F. ed.). Paris : Musée d'Orsay, 2001, katalog
- ALLEY, R.: Gauguin. Praha : Odeon, 1973
- BEK, J.: Impresionismus a hudba. Praha : SHV 1964

- BLÁHA, J.: Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas 1/2, TOGGA : Praha, 2013
- BLÁHA, J.: Křížovatka geneze moderního malířství a hudby. Praha : Univerzita Karlova, PedF, 2007
- BORTOLATTO, L.R.: L'opera completa di Claude Monet 1870–1889. Milano : Rizzoli Editore, 1972
- BÜRGER, P.: Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění. Praha : Akademie výtvarných umění, 2015
- Claude Monet. Die Welt im Fluss. Vídeň : Hirmer, 2018 katalog
- DEBUSSY, C.: Barva a rytmus. Praha : SHV, 1962
- Dějiny české hudební kultury, 1890-1918, 1. díl (SMETANA, R., ed.). Praha : Academia, 1972
- DE LA GRANDE, H.-L.: Gustav Mahler. Praha : Argo, 2018
- FAHR-BECKEROVÁ, G.: Secese. Praha : Slovart, 1998
- FIALA, V.: Impresionismus. Praha : NČVU, 1964
- HERZFELD, F.: Musica nova. Praha : Mladá fronta, 1966
- HRČKOVÁ, N.: Dějiny 20. století VI (1). Praha : Euromedia Group – Ikar, 2006
- JAROČIŇSKI, S.: Debussy – impresionismus a symbolismus. Bratislava : OPUS, 1989
- KRSEK, I.: Claude Monet. Praha : Odeon, 1982
- KŘÍVSKÝ, P., SKŘIVAN, A.: století odchází. Praha : Mladá fronta 1982
- MARTINI, A.: L'Impresionismo, Milán : Fratelli Fabbri Editori, 1967
- MERLAU-PONTY, M.: Oko a duch, Praha : Obelisk, 1971
- SCHNIERER, M.: Proměny hudebního neoklasicismu. Deset studií k dějinám hudby 20. století. Praha : Academia, 2005
- SCHNIERER, M.: Svět orchestru 20. století I. Brno : MaM v.o.s., 1995
- SMOLKA, J. a kol.: Dějiny hudby. Praha : TOGGA, 2001
- SYCHRA, A.: Impresionismus a exprese v hudbě. Praha : Supraphon, 1990
- ŠOUREK, O.: Dvořákovy skladby orchestrální, 2. díl, Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1946
- Umění a lidstvo. Umění nové doby (HUYGHE, R. ed.), Praha : Odeon, 1974
- VALLAS, L.: Achille Claude Debussy. Postdam (datum neuvedeno)
- VERLAINE, P.: Slova na strunách. Praha : Československý spisovatel, 1968

NOTY

Helena Němcová

Václav Vedral

♩ = 160

C A⁷ Dm⁷ G⁷ C G⁷ F/A G⁷/H

Čer - ná lin - ka, čer - ná teč - ka, pěj - me pí - seň do - ko - leč - ka,

C A⁷ Dm⁷ G⁷ C A⁷ Dm⁷ G⁷

čár - ka, teč - ka, bí - lý list, pojd'-te s ná-mi no - ty číst.

C C⁷ F Cdim⁷/F# G⁷ C

Ne-snad - né to, věř - te, ne - ní, leh - ko je to k na - u - če - ní,

G⁷ F/G G⁷ C Am Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷

a kdo bu - de no - ty znát, líp si mů - že za - zpí - vat,

F H⁷ Em A⁷ Dm⁷ G⁷ C F C

bu - de se den ce - lič - ký u - čit no - vé pís - nič - ky.

G⁷ F/G Dm⁷/G G⁷ /G /A /H

BABKA A LOUPEŽNÍCI

Helena Němcová

Václav Vedral

Pr - vní bě - ží to se leh - ce sve - de,
po - tom krá - čí a dů - le - ži - té pro - náš zpěv.
Na - u - čit se ke zpě - vu nám po - má - há,
zbý - vá ješ - tě a to je pře - ce leg - ra - ce.

D.S. al Fine

1. Šla ba - bič - ka do měs - teč - ka, šla ba - bič - ka do krá - mu,
2. Jest - li se chceš mi - lá bab - ko, v pl - ném zdra - ví dá - le brát,
3. Se sou - hla - sem lou - pež - ní - ků na - še bab - ka roz - mi - lá,

kou - pi - la tam dvě jab - líč - ka, k to - mu kou - sek sa - lá - mu.
dej sem as - poň jed - no jab - ko, ne - boť vel - ký má - me hlad.
od to - ho - to o - ka - mži - ku ve slu - ji jim va - ři - la.

Tma - vým le - sem za ves - ni - cí, vra - ce - la se s ná - ku - pem,
Na - jís - ti jim bab - ka da - la be - ze stra - chu, bez nář - ků,
Z to - ho ply - ne na - u - če - ní, po - slu - cha - či pře - zla - tí,

Když tu na ni lou - pež - ní - ci vys - ko - či - li s po - du - pem.
Pak se klid - ně o - tá - za - la, zda nech - tě - jí ku - chař - ku.

HUDBA A OBRAZ ROČNÍK 2022

F C/E Am Dm⁷ G⁷ C C⁷

F C/E Am D⁷ G⁷ C G+

D.S. & e poi Coda

CODA F Fm⁶ C A⁷ D⁷ G⁷ C G⁷ C

že to vždyc-ky špatné ne-ní lou-pež-ní-ky pot-ka - ti.



1. Claude Monet, Dojem. Východ slunce, 1873, olej na plátně, 48 x 63 cm, Musée Marmottan, Paříž



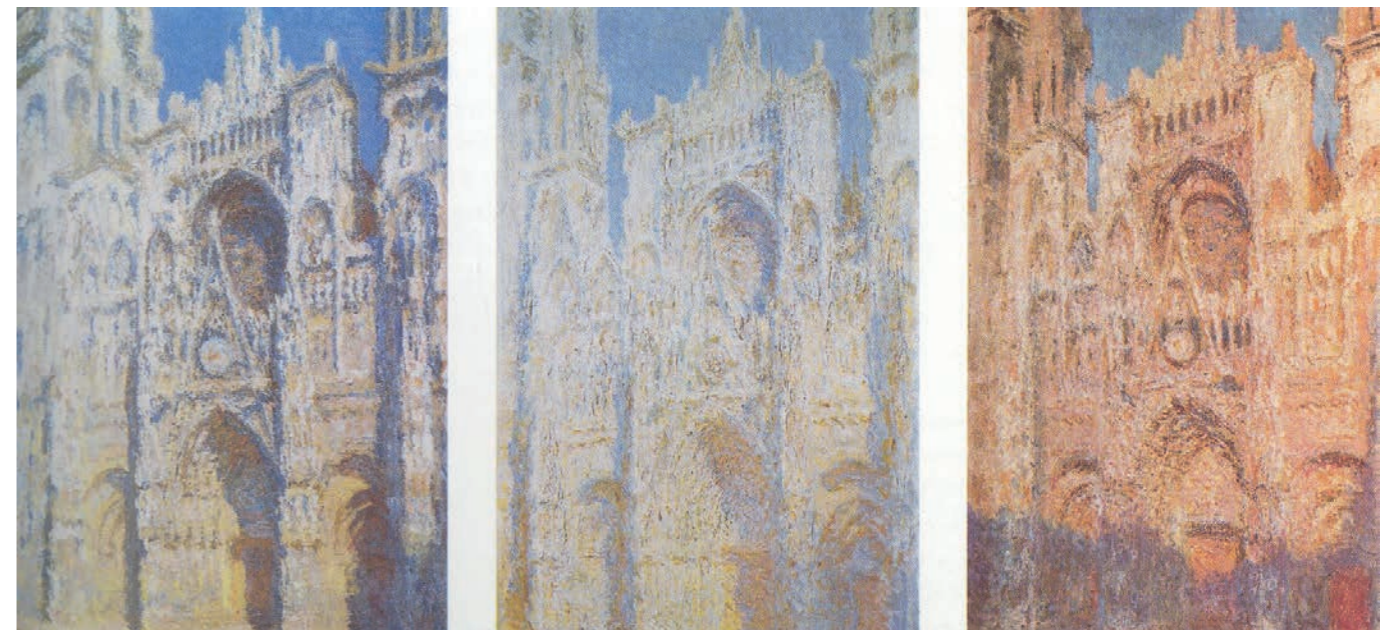
2. Edvard Munch, Tanec života, 1899–1900, olej na plátně, 125 x 191 cm, Nasjonalmuseet, Oslo



3. Willem van de Velde, Výstřel z děla, asi 1670,
olej na plátně, 79 x 67 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



4 Claude Monet, Londýnský parlament v mlze, 1904,
olej na plátně, 81 x 92 cm, Musée d'Orsay, Paříž



5 Claude Monet, Katedrál v Rouen I, II, III, 1894



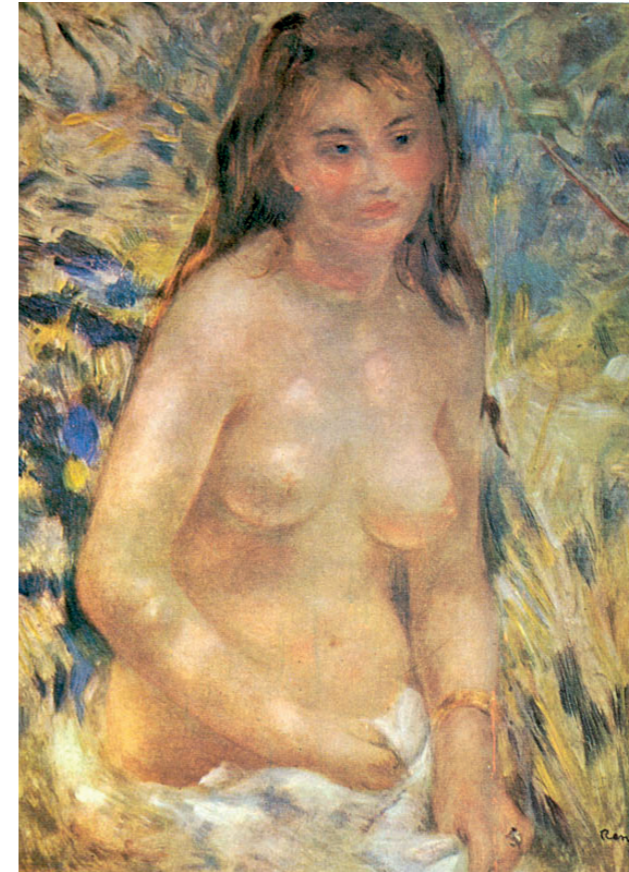
6 Claude Monet, Regata v Argenteuil, 1874, olej na plátně, 60 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paříž



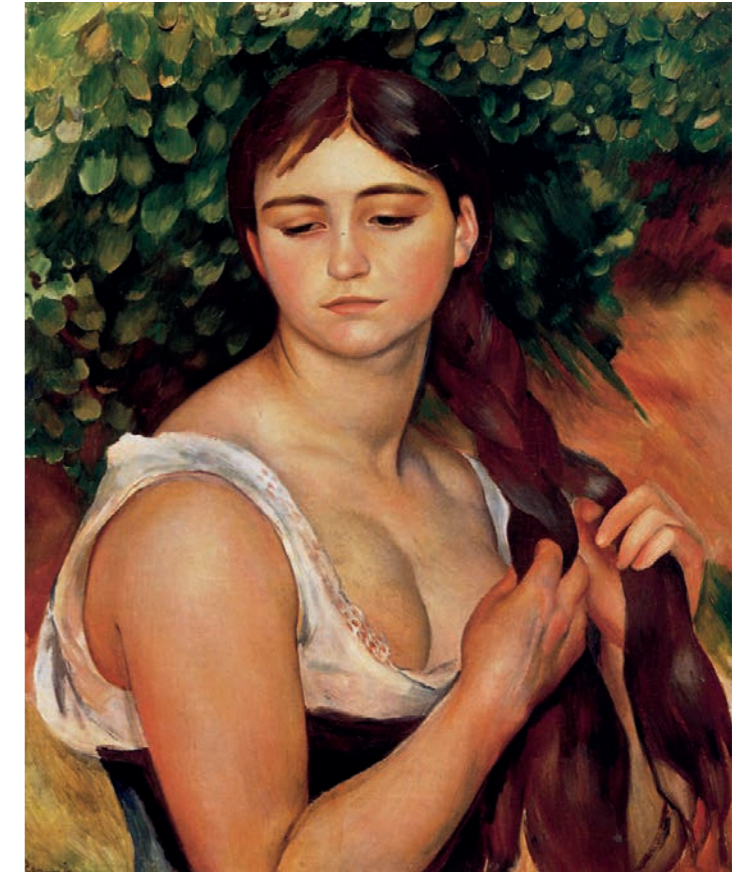
7 Paul Gauguin, Krajina na Tahiti, 1891, olej na plátně, 68 x 92,5 cm, Institute of Art, Minneapolis



8 James MacNeil Whistler, Nocturno – Le Solent, 1866



10 Pierre-Auguste Renoir, Akt ve slunečním světle, 1875–76, olej na plátně, 81 x 65 cm, Musée d'Orsay, Paříž



12 Renoir, Ohon, Suzanne Valadon, 1885, olej na plátně, 56 x 47 cm, Museum Langmatt, Baden



11 Pierre-Auguste Renoir, Velké koupání, 1884–87, olej na plátně, 118 x 171 cm, Museum of Art, Philadelphia

TMA

Helena Němcová

Václav Vedral

♩ = 72

Den už
kon-čí, na tráv - ní - ku šednou líst - ky kop - re - tin, ze všech
kou - tů, z ne-be, z vo dy po-ma - lu se kra - de stín. Nej-dřív
je jak šedá myš-ka, po-tom zčer-ná do-ce - la, tmy se ne-boj, ta je
hod - ná, ti - chá je a ne - smě - lá.
Tma je ja - ko de - ka, he - bouč - ká a měk - ká,
pa-dá do po - ko - je ja - ko čer-ný sníh, leh - ká je jak va - ta,
čer - ná, mod - rá, zla - tá, dý - chá do pe - ří - ček,

ZIMA

Helena Němcová

Václav Vedral

♩ = 84

Musical score for the first system of 'ZIMA'. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff has lyrics: 'ptá-kům ve vět-vích. Dě - ti, ty má rá - da, na pos - tyl - ku pa - dá,'. The second staff has lyrics: 'za - ví - rá ti o - či, když jde k to - bě bliž.' The third staff has lyrics: 'Tma je tr - pě - li - vá, něk - dy ti - še zpí - vá.' The fourth staff has lyrics: 'Pos - lou - chej, než us - neš, ti - cho a už spíš.' Chords are indicated above the notes.

Musical score for the second system of 'ZIMA'. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The first staff has lyrics: 'Špič-ky tma-vých stro-mů pro-pí-cha-ly ne-be, mra-ky jsou jak ro-ztr-ha-ná pe-ři-na,'. The second staff has lyrics: 'čer-ve-na-jí no-sy, do u - ší to ze-be, po-ma-lič-ku ti - še sně-žit za - čí - ná.' Chords are indicated above the notes.

Musical score for the third system of 'ZIMA'. It consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff has lyrics: 'Už je bí-lá knížka ze ze-le-ných strá-ní po-psa-ná jen mno-ha kříd-ly pta-čí - mi,'. Chords are indicated above the notes.

Musical score for the fourth system of 'ZIMA'. It consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff has lyrics: 'kos-te-lí-ku sně-ží do sep-ja-tých dla-ní, pod-zim zav-řel o - či, us-nul do zi - my.' Chords are indicated above the notes.

Musical score for the fifth system of 'ZIMA'. It consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff has lyrics: 'kos-te-lí-ku sně-ží do sep-ja-tých dla-ní, pod-zim zav-řel o - či, us-nul do zi - my.' Chords are indicated above the notes.

♩ = 116

Tempo II

C⁹ C C⁶ C^{maj7} C⁹ C C⁶ C^{maj7} Dm⁷ G⁷ C C^{#dim7} Am⁷/D G⁷

Zi-ma je rá - da, když jí sníh pa - dá na řa - sy, do o - čí, do vla - sů,

C⁹ C C⁶ C^{maj7} C⁹ C C⁶ C^{maj7}

bí - lé má ša - ty z mra - zi - vé va - ty,

Dm⁷ G⁷ 1. C G⁷+ 2. C

kou - kej - te, co je to za krá - su. za krá - su.



Zahraniční mezioborová péče o lidský hlas

/Anotace/

Lidský hlas během své kultivace a celoživotní péče vyžaduje interdisciplinární přístup. Mezioborová zahraniční péče o lidský hlas a zejména o hlasové profesionály je soustředěna do velkých národních i mezinárodních asociací, které poskytují zájemcům, učitelům zpěvu i studentům příbuzných oborů další vzdělávání, umožňují sdílení nových informací mezi obory, podporují spolupráci jednotlivých odborníků, vytvářejí technické podpory a různé tréninkové programy. Asociace vydávají vlastní časopisy, pořádají konference, přednášky a workshopy, které jsou velmi přínosné pro další vzdělávání v dané problematice.

/Klíčová slova/

lidský hlas, mezioborová péče, zahraniční asociace.

/Autorka/

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

Úvod

Lidský hlas jako nezbytný profesní komunikační prostředek a zároveň i jako obdivuhodný hudební nástroj vyžaduje při své kultivaci i následné péči multidisciplinární přístup. Každý hlasový profesionál ví, kolik různých faktorů ovlivňuje kvalitu hlasového projevu. Tato situace je ještě více patrná v případě hlasových obtíží. Jejich odstranění vyžaduje spolupráci specialistů celé řady oborů. Zahraniční mezioborová spolupráce v péči o lidský hlas a zejména o hlasové profesionály je soustředěna do mnoha, většinou národních a často i mezinárodních, asociací a organizací, jejichž fungování, vzájemná spolupráce jednotlivých odborníků, další vzdělávání v dané problematice, výzkumy, technické podpory a různé tréninkové programy jsou velmi zajímavé a inspirující. Z hlediska zaměření je možné asociace rámcově rozčlenit na profesní asociace učitelů zpěvu, na multidisciplinární asociace a na vokologické asociace.

Profesní asociace učitelů zpěvu

Evropští učitelé zpěvu jsou sdruženi v asociaci *European Voice Teachers Association (EVTA)*.¹ Tato společnost byla založena v roce 1989

¹ *European Voice Teachers Association [online]*. EVTA: ©2021 [cit. 22. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.evta-online.eu>
Prezidentkou výkonné rady EVTA pro roky 2021–2023 je dr. Susan Yarnall-Monksová,

a dnes zastupuje přibližně 4 300 jednotlivých členů ve 23 zemích. V čele asociace stojí rada, která je složená ze zástupců každého členského sdružení. Cílem EVTA je podporovat kulturní, pedagogické a vědecké aspekty vokální pedagogiky ve všech hudebních stylech, další vzdělávání a odbornou přípravu hlasových učitelů, amatérských a profesionálních zpěváků, včetně studentů, dále podporovat obecný zájem o zpěv, péči o propagaci mladých talentovaných zpěváků, rozvíjet výzkum hlasu v Evropě a zejména v jednotlivých členských zemích.² EVTA usiluje o doplnění práce národních sdružení tím, že nabízí projekty, které nejsou možné realizovat na národní úrovni, a pracuje na novém vývoji v oblasti hlasové pedagogiky. Jedním z takových projektů je *The Young Professionals Programme (YPP)*, který umožňuje mladým umělcům, učitelům a výzkumným pracovníkům účastnit se mezinárodních konferencí. Vybraní studenti zpívají na mistrovských kurzech, prezentují se v různých stylech a vystupují na koncertě. Učitelé a výzkumníci představují

zpěvačka, lektorka a hlasová trenérka na University of Chichester.

² EVTA se také podílí na aktivitách *International Congress of Voice Teachers (ICVT)* a aktivně spolupracuje s hlasovými výzkumníky a foniatry prostřednictvím *Pan-European Voice Conference (PEVOC)*. EVTA je členem *European Music Council (EMC)*, neziskové organizace, která se věnuje rozvoji a propagaci všech žánrů a typů hudby v Evropě. Díky tomuto členství je EVTA členem *International Music Council (IMC)*, největší světové sítě hudebních organizací a oficiálním partnerem nevládních organizací UNESCO.

svou práci v referátech, přednáškách nebo workshopech. Přibližně každé tři roky pořádá EVTA kongres *Eurovox*, který se zaměřuje na různé aspekty lidského zpěvu. Proto sdružuje profesionální i amatérské zpěváky, jejich učitele, vědce, lékaře a další příznivce této problematiky dohromady. Velmi pozoruhodným projektem je *Jewels of European Voice Pedagogy (JEVOP)*, jehož základní myšlenkou je najít národní nebo regionální „klenoty“ evropské hlasové pedagogiky a seznámit s nimi kolegy z ostatních evropských zemí. EVTA se mimo jiné účastnila tří projektů sponzorovaných *European Lifelong Learning Leonardo da Vinci Programme*, z nichž první byl výměnný program pro učitele zpěvu, druhý byl zaměřen na digitální zdroje pro výuku zpěvu a třetí byl orientován na sdílení zkušeností a zmapování rozmanitostí individuálních a kolektivních praktik zpěvu v celé Evropě, od dětství do dospělosti.

Největší profesní asociací učitelů zpěvu na světě je *National Association of Teachers of Singing (NATS)*.³ Byla založena 23. března 1944 v Cincinnati v Ohiu. Posláním asociace je pokročit ve zdokonalování zpěvu prostřednictvím výuky, výzkumu, stipendií apod. NATS nabízí svým členům celou řadu zkušeností s celoživotním vzděláváním, s workshopy, interními programy, mistrovskými kurzy a konferencemi. Studenti členů asociace mají přístup k jedné z nejrozšířenějších aktivit organizace – studentským konkurzům a spolu se členy se mohou účastnit různých soutěží.⁴ NATS podporuje odborný růst a obohacování svých členů vydáváním vědeckého časopisu *Journal of*

³ *National Association of Teachers of Singing [online]*. National Association of Teachers of Singing: ©1944-2021 [cit. 18. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.nats.org>

Prezidentkou NATS je sopranistka dr. Carole Choate Blankenship, která je vedoucí oddělení *Music and Theatre* na Rhodes College (Memphis, Tennessee).

⁴ Např. *Artist Awards (NATSAA)*, *National Musical Theatre Competiton (NMTC)* nebo *National Student Auditions*.

Singing, jehož redaktory jsou např. Robert T. Sataloff, profesor otolaryngologie a šéfredaktor např. časopisu *Journal of Voice*, nebo Ingo R. Titze, hlasový vědec, profesor komunikačních věd a poruch, kteří často publikují své články o hlase v nejprestižnějších zahraničních vědeckých časopisech. Mezi další publikace asociace patří *Inter Nos newsletter*, pouze pro členy, který vychází dvakrát ročně a *Intermezzo e-newsletter*, který vychází každý týden. Další členskou výhodou je přístup k nové informační databázi *Vocapedia*, která mění způsob sdílení informací o zpěvu a hlasové vědě s učitelskou komunitou po celém světě, a *NATS Live Learning Center*, které archivuje videa z proběhlých workshopů, mistrovských kurzů a dalších relací z národních konferencí a akcí NATS.

Multidisciplinární hlasové asociace

Další významnou evropskou asociací, která vznikla v roce 1991, je *British Voice Association (BVA)*.⁵ Je to britské multidisciplinární sdružení profesionálů věnujících se lidskému hlasu v nejšířším slova smyslu. Úkolem sdružení je podpora zdravého hlasu, hlasových dovedností a komunikace v různých oborech. Pozornost je věnována lidem s hlasovými problémy, od těžké patologie a rakoviny až po jemné obtíže v uměleckém výkonu. Cílem asociace je poskytnout multidisciplinární vzdělávání prostřednictvím sympózií, konferencí, workshopů, školení a interaktivních studijních dnů, podpořit hlasový výzkum a metodické postupy prostřednictvím přednášek, kurzů, zpravodaje a webových stránek. Profesionálním uživatelům hlasu a výkonným umělcům asociace nabízí

⁵ *The British Voice Association [online]*. The British Voice Association: © [cit. 15. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.britishvoiceassociation.org.uk>

Prezidentem BVA je Craig Lees, vokální trenér, ředitel sboru, aranžér a docent populární hudby.

jedinečnou síť podpory, a to především propojením profesionálů světové úrovně, pracujících napříč různými obory, a poskytnout vzdělání a pomoc těm, kteří to potřebují. To zahrnuje rady ohledně vokální techniky, výkonu, technologií a všech aspektů zdraví a hygieny hlasu. Důležitou podporu poskytuje i zdravotnickým pracovníkům, ať už v rámci logopedie, ORL nebo jiných odborných specializací. Učitelům nabízí jedinečnou příležitost k dalšímu vzdělávání. Účastí na tréninkových akcích a prezentacích, které zahrnují další disciplíny, může učitel získat nový pohled na vlastní praxi a také prohloubit své vědomosti a dovednosti.

Další pozoruhodnou mezinárodní společností je *Estill Voice International*, jejíž sídlo je v Pittsburghu, ale působí po celém světě.⁶ Posláním organizace je vést, v oblasti hlasového tréninku a rehabilitace, k rovnováze hlasového zdraví a poskytovat jednoduché nástroje, které umožňují řečníkům a zpěvákům dosáhnout svých osobních hlasových cílů. To je umožněno spojením vědy a umění prostřednictvím progresivního výzkumu, přístupné technologie a inovativních výukových technik. Společnost *Estill Voice International* nabízí hlasové trenéry, kurzy i možnost stát se certifikovaným lektorem. Dále poskytuje jedinečné vzdělávací příležitosti, softwarová řešení, specializované produkty zdravotní péče, a především systém *Estill Voice Training*, který vytvořila světoznámá učitelka zpěvu a výzkumná pracovníce Jo Estill. Tento systém je považován za lídra v oblasti hlasového tréninku a rehabilitace po celém světě. Pro mluvní hlas, řečníky všeho druhu, jejichž profese vyžaduje používání hlasu, je využíván *Estill Voiceprint Plus*, program spektrální analýzy v reálném

⁶ *Estill Voice International [online]*. *Estill Voice International LLC*: ©2017–2021 [cit. 18. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.estillvoice.com>

Prezidentkou společnosti je Kimberly Steinhauer, Ph.D., zpěvačka, univerzitní učitelka zpěvu, výzkumná pracovníce, která publikuje své příspěvky ve vědeckých časopisech.

čas, který dokáže zobrazit, zaznamenat a přehrát hlasový záznam. Řečníkovi nebo zpěvákovi poskytuje smysluplnou zpětnou vazbu o kvalitě hlasu a zejména o účinku hlasového tréninku či rehabilitace. Pro učitele a lékaře je to efektivní způsob, jak zapojit klienty a přizpůsobit se různým stylům učení. Zpěvní hlas je možné zdokonalovat v kurzech *Estill Voice Training* s certifikovaným trenérem a opět s programem vizuální zpětné vazby *Estill Voiceprint Plus*, dále pomocí knih⁷ či nové mobilní aplikace *Estill Exercises*. Pro vědecké účely společnost nabízí špičkové klinické programy, a to počítačový program *Voice Evaluation Suite (VES)*, který automatizuje sběr, analýzu, ukládání a načítání standardních klinických hlasových dat pro hodnocení či výzkum, a *Virtual Voice Trainer (VVT)* jako výkonný nástroj pro zlepšení výkonu během tréninku nebo rehabilitace různých motorických dovedností, který poskytuje vizuální zpětnou vazbu hlasovému terapeutovi i pacientovi o průběhu učení či rehabilitace.

Vokologické asociace

Třetí kategorií asociací jsou ty, které používají pojem vokologie. Jednou z nich je např. *Pan American Vocology Association – PAVA*.⁸ V 90. letech 20. století byla mezi zahraničními odborníky na lidský hlas zahájena diskuse

7 Např.: MARTINEZ, Alejandro S., KLIMEK, Mary M., STEINHAEUER, Kimberly. *Estill Etudes: Volume 1*. Pittsburgh: Estill Voice International, LLC, 2018. ISBN 978-0-9859023-1-5. SPADARO, Ester B., MCINNIS, Kimberly et al. *The Estill Adventure: Figures for Beginners*. Pittsburgh: Estill Voice International, LLC, 2018. ISBN 978-0-9764816-9-0.

STEINHAEUER, Kimberly, KLIMEK, Mary M., ESTILL, Jo. *The Estill Voice Model: Theory & Translation*. Pittsburgh: Estill Voice International, 2017. B071Z43Q59.

8 *Pan American Vocology Association* [online]. PAVA [cit. 29. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.pavavocology.org>

Prezidentem současné správní rady PAVA je Aaron Johnson, výzkumný pracovník, pěvecký hlasový specialista a odborný asistent otolaryngologie v hlasovém centru v *New York University (NYU)*.

zaměřená na hlasové zdraví výkonného umělce. Během této doby byl zaveden do slovníku termín *Singing Voice Specialist*, označující hlasového profesionála (specialistu), který měl mít jak hudební trénink ve zpěvu, tak i další vzdělání v hlasové vědě nebo „vokologii“.⁹ V roce 2013 se konalo v *National Center for Voice and Speech* v *Salt Lake City* „Proposed Specialty Training in Vocal Health: Why, Who, What & How Symposium“. Účastníci sympozia, známí hlasoví odborníci, se shodli na důležitosti mezioborové péče o hlas a nutnosti založit organizaci, která by dohlížela na práci hlasového specialisty – vokologa. Tak vznikla *Pan American Vocology Association*. Bylo dohodnuto, že kombinované disciplíny, zabývající se hlasovým zdravím, hlasovou vědou a hlasovým výcvikem, budou používat termín vokologie, jako všezahrnující pojem, který je snadno přeložitelný i do jiných jazyků. Zároveň byl jasně definován pojem *habilitace* hlasu jako budování a zlepšování hlasových dovedností zdravého hlasu umělce a *rehabilitace* jako obnovení ztracené hlasové funkce umělce s poruchou či s poraněním hlasu. Ten, kdo poskytuje hlasovou rehabilitaci, musí být důkladně seznámen se zásadami hlasové habilitace, pracovat pod dohledem toho, kdo má pokročilé klinické vzdělání a kvalifikaci jako poskytovatel zdravotní péče. Vokologové se tedy věnují zpěvu, hlasové rehabilitaci s přechodem do habilitace. V současnosti vzdělávají své klienty v oblasti hlasového zdraví, poskytují preventivní zdravotní péči o hlas, používají akustickou a percepční hlasovou analýzu a výuku hlasové techniky. Posláním *Pan American Vocology Association* v současnosti je pokročit

9 Odborníci v oblasti lidského hlasu byli organizováni v různých asociacích (např. *ASHA – American Speech-Language-Hearing Association*, *VASTA – Voice and Speech Trainers Association*, *NATS – National Association of Teachers of Singing*, *AVA – Australian Voice Association*, *INTOM – International Voice Teachers of Mix*, *AIRS – Advancing Interdisciplinary Research in Singing*, *NTNA – Music Teachers National Association* atd.).

ve vědeckém a interdisciplinárním studiu vokalizace napříč druhy. PAVA podporuje vokologii ve všech zemích západní polokoule prostřednictvím výzkumu, školení a šíření znalostí, dále podporuje vytváření a rozvoj profesionálních standardů v hlasové habilitaci i rehabilitaci. Podobně je zaměřena i společnost *Vocology in Practice (ViP)*, která funguje jako globální síť elitních hlasových profesionálů, včetně učitelů zpěvu, hlasových koučů, skladatelů, producentů, profesionálů v hudebním průmyslu, odborníků na řeč, otolaryngologů apod. Cílem komunity je neustálý profesní rozvoj, vzdělávání prostřednictvím osobního školení, individuálního mentorství, výzkumu, vzdělávacích akcí, seminářů, webinářů a článků. Vědeckou poradkyní společnosti je např. dr. *Katherine Verdolini Abbott*, profesorka komunikačních věd a poruch, učitelka zpěvu, hlasová terapeutka, autorka mnoha výzkumných článků a členka redakčních rad několika časopisů např. *Journal of Voice*.¹⁰

Závěr

Zahraniční komplexní péče o hlasové profesionály soustředěná do asociací má své velké výhody. Ti, kteří chtějí zlepšit svůj hlasový či pěvecký projev, mohou získat svého hlasového trenéra či se zapsat na vhodný kurz. Učitelé zpěvu se mohou prostřednictvím asociací dál zdokonalovat ve své profesi na mnoha tréninkových akcích, prezentacích, konferencích, workshopch, případně se mohou stát certifikovanými lektory. Studentům uměleckých i lékařských oborů poskytují asociace vzdělávací příležitosti, a hlavně kontakty s některými z nejvýznamnějších praktiků v každém oboru, kteří uplatňují v péči o hlas multidisciplinární praxi. Dále nabízejí specializované akce věnované jednotlivým oborům, ale

10 *Vocology in Practice* [online]. *Vocology in Practice* [cit. 7.5.2021]. Dostupné z: <https://www.vocologyinpractice.org> Česká vokologická společnost vznikla v roce 2012 a sídlí v Praze.

také větší integrované akce, kde jsou informace a odborné znalosti sdíleny napříč souvisejícími obory. Každá asociace má ve své radě významné odborníky z různých oblastí věnujících se lidskému hlasu. A právě tito odborníci, často světového významu, publikují své práce v nejprestižnějších světových časopisech, případně jsou v jejich redakčních radách. I přes svá specifika by byl tento způsob mezioborové spolupráce pro české učitele zpěvu, studenty, případně doktorandy a další akademické pracovníky také jistě velice přínosný. Pro další vzdělávání českých učitelů zpěvu či hudební výchovy by byly jistě užitečné workshopy např. s praktickými ukázkami řešení hlasových či pěvecko-technických i interpretačních problémů při výuce a sdílení osvědčených nebo zajímavých metodických postupů. Pro mezioborovou spolupráci by byly velmi poučné akce, jako je např. sympozium *Umělecký hlas*, jehož obsah by byl přístupný i pro širší odbornou veřejnost.

I v českém prostředí by bylo potřebné zavedení profese vokologa s jasně definovanými standardy zejména v oblasti hlasové rehabilitace a s praxí pod dohledem poskytovatele zdravotní péče. Této iniciativy by se mohla ujmout hlasová a pěvecká oddělení na hudebních katedrách pedagogických fakult, jež se problematikou hlasové rehabilitace zabývají již několik let. Tato oddělení by se mohla stát hlasovými centry, která by sdružovala či spolupracovala s dalšími obory. Mohla by poskytovat poradenství hlasovým profesionálům, nabízet kurzy na zlepšení hlasové kondice, dělat workshopy pro další učitele zpěvu či hlasové terapeuty. Pokud by byla centra vybavena nejnovějšími softwary na analýzu hlasu, dnes již dobře dostupnými, mohla by v rámci týmové mezioborové práce lépe plnit úkoly z oblasti vědy a výzkumu, které jsou po pedagogických fakultách požadovány.

Literatura

MARTINEZ, Alejandro S., KLIMEK, Mary M., STEINHAEUER, Kimberly. *Estill Etudes: Volume 1*. Pittsburgh: Estill Voice International, LLC, 2018. ISBN 978-0-9859023-1-5. SPADARO, Ester B., MCINNIS, Kimberly et al. *The Estill Adventure: Figures for Beginners*. Pittsburgh: Estill Voice International, LLC, 2018. ISBN 978-0-9764816-9-0. STEINHAEUER, Kimberly, KLIMEK, Mary M., ESTILL, Jo. *The Estill Voice Model: Theory & Translation*. Pittsburgh: Estill Voice International, 2017. B071Z43Q59.

Internetové zdroje

European Voice Teachers Association [online]. EVTA: ©2021 [cit. 22.4.2021]. Dostupné z: <https://www.evta-online.eu>
Estill Voice International [online]. Estill Voice International LLC: ©2017-2021 [cit. 18.4.2021]. Dostupné z: <https://www.estillvoice.com>
National Association of Teachers of Singing [online]. National Association of Teachers of Singing: ©1944-2021 [cit. 18.4.2021]. Dostupné z: <https://www.nats.org>
Pan American Vocology Association [online]. PAVA [cit. 29.4.2021]. Dostupné z: <https://www.pavavocology.org>
The British Voice Association [online]. The British Voice Association: ©2021 [cit. 15.4.2021]. Dostupné z: <https://www.britishvoiceassociation.org.uk>
Vocology in Practice [online]. *Vocology in Practice* [cit. 7.5.2021] Dostupné z: <https://www.vocologyinpractice.org>



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF

Hudební výchova na všeobecně vzdělávacích školách v Japonsku

/Anotace/

Článek představuje analýzu japonského systému výuky hudby na všeobecně vzdělávacích školách, unikátní metodologické zkušenosti umožňující všem žákům zvládnout notový zápis, dovednost hry na zobcovou flétnu, foukací harmoniku, dosáhnout vysoké úrovně souborové hry. V článku jsou uvedena praktická doporučení pro rozvoj dětské kreativity při vlastní výrobě hudebních nástrojů.

/Klíčová slova/

hudební výchova, Japonsko, výroba hudebních nástrojů, zobcová flétna.

/Autor/

PhDr. Galina Gvozdevskaia je pedagogem hry na klavír a praktika hudební tvorivosti na Katedře hudební kultury a výchovy Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni. Rovněž vyučuje v ZUŠ J. Labitzkého, Bečov nad Teplou. V minulosti působila jako vysokoškolský pedagog na japonských vysokých školách.

Analýza systému výuky hudby v japonských všeobecně vzdělávacích školách ukazuje, že v ní dominují praktické činnosti, stejně jako v tradičních školách hry na hudební nástroje (jap. ryuuh). Vzhledem k tomu, že Japonsko objevilo evropskou hudbu až na konci 19. století, vznikly vzdělávací instituce pro její rozvoj po rekonstrukci Meidži (1868).¹ Metodika pro výuku všech dětí bez výjimky ve všeobecně vzdělávacích školách, notace, individuální a souborová hra na zobcovou flétnu, organole a další hudební nástroje na vysoké úrovni představuje úspěch, který není o nic nižší než „japonský technický zázrak“. Zajímavé je uplatňování kombinací metod formovaných v japonském tradičním vzdělávacím systému a v Evropě (zejména Schulwerk C. Orffa).

Obrazový ilustrační materiál japonských učebnic pro jednotlivé školní ročníky, rozmanitost úkolů včetně kreativních (například v doplňování melodií, v souborové improvizaci atd.) přispívá ke zvýšení motivace dětí, pozornosti a zájmu o hudební činnosti. Věříme, že japonskou metodologií, obohacenou o národní hudební materiál, lze rovněž úspěšně implementovat do všeobecného vzdělávání v Evropě.

V současném Japonsku zahrnují učební osnovy všeobecně vzdělávacích

¹ V roce 1872 byl v japonských školách zaveden zpěv evropského stylu jako předmět. V roce 1887 byla založena Tokijská hudební škola, kde vyučovali učitelé z Evropy a Ameriky.

škol osvojení notového zápisu, hry na zobcovou flétnu a harmoniku.² Japonské děti hrají na tyto nástroje melodie národních i zahraničních písní. Ve vyšších ročnících hrají i technicky složitá díla z období baroka nebo klasicismu. Výuka hry na zobcovou flétnu začíná podle učebnice ve 3. ročníku. V počáteční fázi poskytuje podrobná doporučení týkající se polohy těla, polohy prstů (jsou postupně představovány všechny tóny stupnice C dur v jednočárkované oktávě), zabývá se technikou hry, např. polohy jazyka při tvorbě zvuku nebo dalšími tělesnými projevy. Učebnice hravou formou představuje cvičení na zvládnutí rytmických vzorců s využitím sledu slabik. Bezprostředně po zvládnutí hlavních dob se zavádí čtvrtová a půlová doba s tečkou. Zvláštní pozornost je od prvních lekcí věnována kvalitě intonace melodií národních písní se zaměřením na jejich interpretaci. Součástí jsou i úkoly na imitaci zvuků okolního prostředí. Pro nácvik různých typů dýchání se zavádějí představové asociace s výslovností slabik („tu“ – silný výdech, a „to“ – slabý výdech).

² Programy a učebnice pro výuku hudby na všeobecně vzdělávacích školách v Japonsku jsou pravidelně aktualizovány. Poslední změna proběhla v roce 2019. Součástí učebnic jsou odkazy na webové stránky, kde mohou děti sledovat videa, dozvědět se další teoretické poznatky.



Obr. 1 Ilustrace z učebnice japonské hudební výchovy pro 3. ročník všeobecně vzdělávací školy: počáteční fáze zvládnutí hry na zobcovou flétnu [1, s. 18–19].

Obr. 2 Ilustrace z japonské učebnice hudební výchovy pro 4. ročník všeobecně vzdělávací školy [2, s. 42]: partitura pro hru dvou zobcových fléten písně D. Brutona „Love me tender“.

Ilustrace japonské učebnice názorně ukazují fáze zvládnutí hry na zobcovou flétnu z pohledu jejich obtížnosti.

Příklad partitury pro dvě zobcové flétny písně D. Poultona „Love me tender“ z učebnice 4. třídy [2, s. 42] v souborové interpretaci dokládá míru složitosti úkolu kladeného na žáky, který předpokládá ovládnutí notového zápisu. Po roce zvládnutí hry na zobcovou flétnu mohou děti hrát na tento nástroj samostatně nebo ve dvojici.

Příklad z učebnice pro 5. ročník [3, s. 60–61] ukazuje, že již na základní škole v japonském systému všeobecného školství se do souborového muzicírování zavádějí složité rytmické vzorce včetně synkopického rytmu. Algoritmus jejich zvládnutí odpovídá vzdělávacímu systému C. Orffa vycházející z deklamace, ze hry na dětské hudební nástroje Orffova instrumentáře, z pohybové aktivity. Partitura obsahuje záznam pěti hudebních nástrojů (např. zobcové flétny, foukací harmoniky, metalofonu, klavíru nebo akordeonu). Některé z nich hrají v basovém klíči.

Od 5. třídy ZŠ se děti seznamují se *základy harmonie* (tónikou, subdominantou, dominantou, akordy postavenými na vedlejších stupních tóniny, dominantním septakordem v C dur a v a moll). Učí se hrát tyto akordy na klávesové nástroje (harmonika, klavír, syntetizátor). Pro názornou prezentaci komplexního teoretického materiálu poskytuje učebnice uvedený odkaz na webovou stránku.

Sólové a souborové muzicírování v souladu s hudebním programem pro střední školy v Japonsku vyžaduje již téměř profesionální úroveň nástrojových dovedností.

V japonském systému hudebního vzdělávání se nashromáždila jedinečná zkušenost s organizováním dětské kreativity při výrobě hudebních nástrojů. Umožňuje pocítit proces zrodu hudby a zvýšit motivaci k učení. Na webových stránkách školy Yamaha a dalších jsou prezentovány podrobné pokyny nebo videa, jak vyrábět melodické

8 思いを表現しながらかかあしん

きいている人に、音楽のもり上がりが伝わるように演奏しましょう。

● 全体のひびきを感じながら合奏しましょう。

威風堂々

エルガー作曲 森田昭彦編曲

スラー
高さのちがう2つ以上の音符をなめらかに演奏する記号。

スラーの付いている部分を、
やがて演奏するときは、
スラーの始めの音だけを
クランピングして歌こう。

この合奏曲は、「威風堂々第1番」の一部分を編曲したものです。

英イギリスの作曲家エルガーは、「威風堂々」という題名の付いた行進曲を、
全部で5曲つくりました。中でも、この第1番が最も親しまれています。

威風堂々 第1番
エルガー作曲

● 音楽のもり上がるところに気を付けて
ききましょう。

楽譜の組み合わせの例

ピアノ

この合奏曲は、「威風堂々第1番」の一部分を編曲したものです。

英イギリスの作曲家エルガーは、「威風堂々」という題名の付いた行進曲を、
全部で5曲つくりました。中でも、この第1番が最も親しまれています。

Obr. 3 Ilustrace z japonské učebnice hudební výchovy pro 5. ročník všeobecné vzdělávací školy [3, s. 60–61]: partitura pro souborové muzicírování: E. Elger „Slavnostní pochod“ (jap. 威風堂々 ifuudoudou).

i nemelodické hudební nástroje z různých materiálů.

Praktické plnění úkolů stanovených v jednotném programu všeobecného hudebního vzdělávání schváleném Ministerstvem školství Japonska je povinné pro všechny školy v zemi. To je samozřejmě možné pouze tehdy, když samotní učitelé vykazují vysokou profesionální úroveň hry na hudební nástroje. Z tohoto důvodu je hra na hudební nástroje prioritou ve vysokoškolském pedagogickém vzdělávání. Především hra na zobcovou sopránovou flétnu se stala povinným předmětem pro budoucí učitele hudby v bakalářském i v magisterském stupni jejich vzdělávání.

V Japonsku je důležité, aby se děti seznamovaly i s japonským tradičním uměním, které se vyznačuje typicky východní zvukovou charakteristikou. Je potěšitelné, že inovace japonského hudebně vzdělávacího systému umožňuje nejenom hudební, ale i osobnostní rozvoj všech dětí s větším nebo

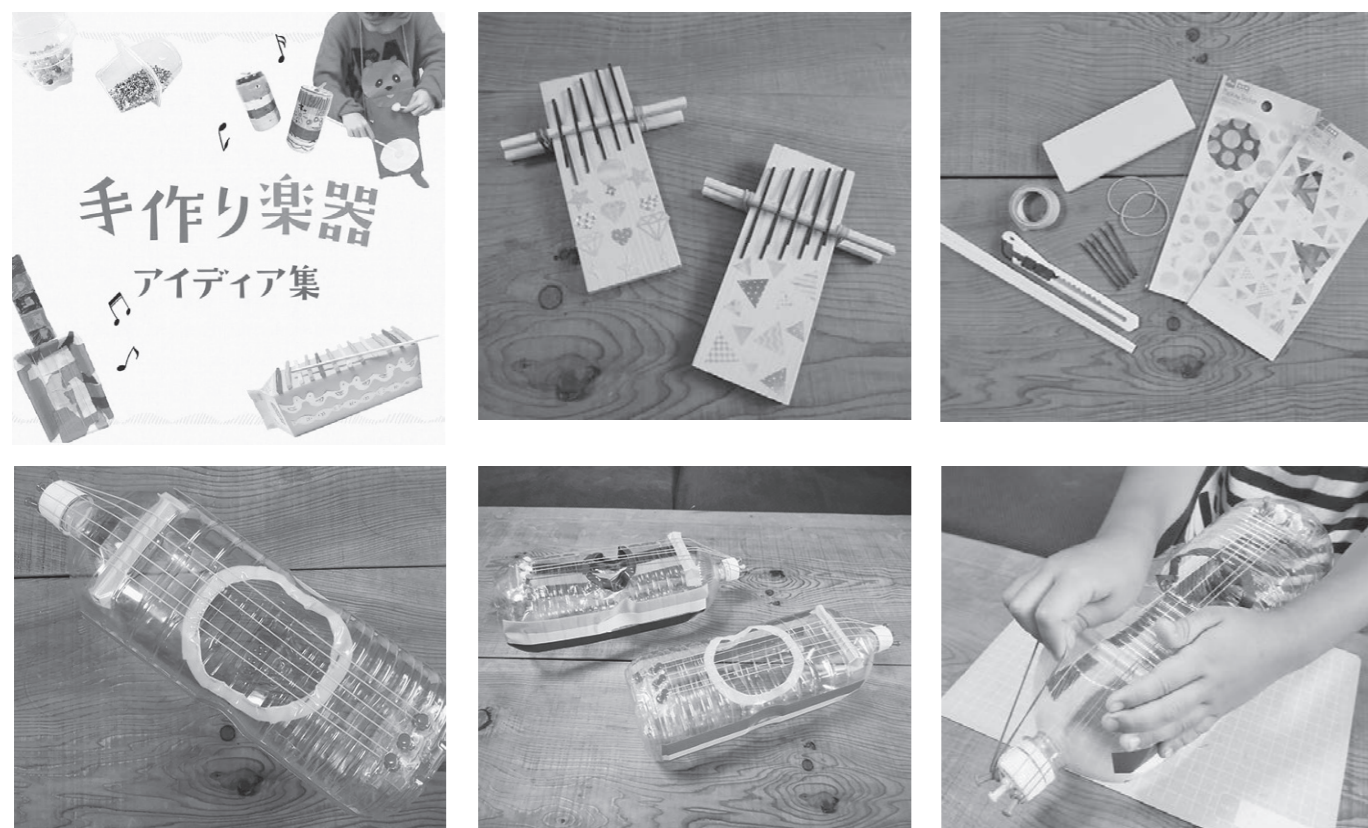
menším hudebním nadáním. V mnoha ohledech může být tento systém vzdělávání příkladný pro utváření hudební kultury, výchovy i osobnostní rozvoj každého dítěte.

Literatura v překladu z japonštiny

- Ouhara, Koichi. *Hudební výchova pro ZŠ 3. ročník [2019] (certifikovaná učebnice Ministerstva školství pro hudební obor ZŠ)*. Tokio: Geijyucuša, 2019, 87 stran. ISBN 978-4-87788-818-3.
- Ouhara, Koichi. *Hudební výchova pro ZŠ 4. ročník [2019] (certifikovaná učebnice Ministerstva školství pro hudební obor ZŠ)*. Tokio: Geijyucuša, 2019, 87 stran. ISBN 978-4-87788-819-0.
- Ouhara, Koichi. *Hudební výchova pro ZŠ 5. ročník [2019] (certifikovaná učebnice Ministerstva školství pro hudební obor ZŠ)*. Tokio: Geijyucuša, 2019, 87 stran. ISBN 978-4-87788-820-6.
- Ouhara, Koichi. *Hudební výchova pro ZŠ 6. ročník [2019] (certifikovaná učebnice Ministerstva školství pro hudební obor ZŠ)*. Tokio: Geijyucuša, 2019, 87 stran. ISBN 978-4-87788-821-3.
- Ouhara, Koichi. *Hudební výchova pro 2.–3. ročník střední školy, druhý díl [2020] (certifikovaná učebnice Ministerstva školství pro hudební obor SŠ)*. Tokio: Geijyucuša, 2020, 99 stran. ISBN 978-4-87788-851-0.

Ouhara, Koichi. *Hudební výchova pro 2.–3. ročník střední školy, druhý díl [2020] (certifikovaná učebnice Ministerstva školství pro hudební obor SŠ)*. Tokio: Geijyucuša, 2020, 99 stran. ISBN 978-4-87788-852-7.

- Elektronické zdroje v překladu z japonštiny:
- Hudební výchova na střední škole. URL: https://textbook.kyogei.co.jp/r3_jhs/g2/p97
 - 19 doporučených videí, sad a knih pro ručně vyráběné hudební nástroje z přirozených materiálů. URL: <https://feature.cozre.jp/74546>
 - Hudební škola Yamaha „Výroba hudebních nástrojů“ pro rodiče a děti. URL: <https://www.yamaha-ongaku.com/music-school/members/columns/article/20200828.html>
 - Sbírka nápadů na ručně vyráběné hudební nástroje. Hraní na vlastnoručně vyrobené hudební nástroje, které skutečně vydávají zvuky. URL: <https://hoiclue.jp/800007195.html>



Obr. 4 Výroba melodických a nemelodických hudebních nástrojů z dostupných materiálů.



Jak cvičím na klavír? Rozhovor s jubilantem Tomášem Víškem

/Anotace/

Tomáš Víšek se v rozhovoru zabývá způsoby cvičení na nástroj, které se mu během let postupně vykrystalizovaly a které se nejvíce osvědčily. Upozorňuje na nástrahy a rizika některých přístupů k této činnosti a klade velký důraz na respekt k notovému zápisu, ale i k interpretově osobnosti.

/Klíčová slova/

klavír, metodika.

/Autorka/

MgA. Jindra Nečasová Nardelli, Ph.D., klavíristka a skladatelka, působí pedagogicky na ZUŠ A. Voborského v Praze 4 – Modřanech a na Taneční konzervatoři hl. m. Prahy. Skladatelsky se věnuje klavírní, komorní, vokální i symfonické hudbě, tvorbě pro děti (velmi oblíbené klavírní Malé obrázky, dětské sbory), charakteristické je pro ni propojování hudebních inspirací s výtvarnými (orch. Obrazy Salvadora Dalí, klav. cyklus Lekniny – dle Moneta a další) i spolupráce s baletními choreografy (nejnověji balet Anna Karenina). Její skladby vyšly v českých vydavatelstvích a v americkém Alliance Publications, Inc.

Letošní pětadesátník PhDr. Tomáš Víšek, Ph.D. (*30. května 1957) je bezesporu jednou z nejzajímavějších osobností své pianistické generace. Od malička platil za nevšední talent – ovšem až po studiích (a také zčásti díky změně režimu) dokázal vytvořit syntézu všeho pozitivního, co mu předchozí pedagogové přinášeli. Miluje slavná díla světové hudby, ale mnohem víc si udělal jméno svým hledačstvím a odkrýváním málo známé tvorby nejen českých skladatelů, za kterou se staví celou vahou své osobnosti. V době, kdy téměř všichni muzikanti už vzdávají soustěžitelce, on naopak „chytí druhý dech“ a začal vozit ceny z mezinárodních klání – naposledy vlono si odvezl 1. cenu ze soutěže „Golden Classical Music Awards“, s vystoupením v newyorské Carnegie Hall. Ovšem nikoli zanedbatelnou brázdou vyoral i právě na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy – jak svou obrovitou disertací o klavírním Dvořákově (566 str., přílohy nepočítaje), tak i dlouholetým působením coby externí pedagog klavírní hry.

Předpokládám, že svým žákům vštěpujete zásady uvědomělého cvičení, aby jim práce zdárně postupovala. Jak cvičíte na klavír Vy sám? Pomalu?

No, to není úplně přesné. Samozřejmě, když skladbu začínám, hraji jen tak rychle, abych ji vůbec přečetl – génius ani fenomenální listář nejsem, abych ji zahrál hned v tempu. Ovšem co nejdříve se snažím vžít do ducha skladby, nálady a tempa, v jakém

ji potom budu hrát – s oblibou říkám, že pomalé tempo by mělo být vlastně zpomalené rychlé tempo. (Jinými slovy – když se budu stále jen šourat, pak se asi sotva uspokojivě rozběhnu, na to potřebuju natrénovat jiný grif.) Nejvíce času v začátcích strávím hledáním a zapisováním nejpohodlnějšího prstokladu – píšu si prsty skoro ke každé notě, abych nemusel stále hledat či vzpomínat, jak je to pro mě nejpřirozenější, pro daný výraz nevhodnější a jak se asi ruka bude chovat ve finálním tempu. Tvrdím, že pokud si dá člověk práci s nalezením a nacvičením pro sebe nevhodnějšího prstokladu, má přinejmenším půl práce na skladbě uděláno. (Není fakt dobré tvrdošijně argumentovat „já jsem se to už naučil/a takhle, tak to tedy budu hrát tak...“) Stejně tak je dobré všimnout si veškeré dynamiky, agogiky, frázování, jak dlouze má která nota či souzvuk znít apod. – jakmile se budeme snažit toto všechno znázornit, promodelovat, prodechnout, bude se nám skladba hrát mnohem snáz, protože tu bude mnoho elementů, jejichž pointace nás bude jistit – abychom bezhlavě a zbrkle nepřejížděli, abychom se lépe orientovali při hře z paměti a též abychom se zbytečně neudřeli. V každé skladbě je dost míst, na kterých se dá takřikajíc odpočívat, uvolnit se, nabrat síly – ani „maximalisté“ Liszt, Prokofjev, Rachmaninov či Bartók nemají stále *f* nebo *ff*, jen si toho všimneme. (Tohle jsem si mimochodem velmi dlouho neuvědomoval a až když jsem si téměř zničil jednu ruku, můj



PhDr. Tomáš Víšek, Ph.D.

poslední prof. Jílek mi toto vysvětlil.) Rovněž tak jsem si zvykl – určitě díky letité klavírní spolupráci na dotyčném oddělení AMU – na dirigentský (pozor, ne kapelnický, to je něco úplně jiného!) přístup ke hraní, na stanovení základního rytmu, ve kterém skladba nebo její jednotlivá místa pulzují – i tím se člověku skladba a leckterá její obtížná místa rázem zpřehlední.

Samozřejmě, důležitou etapou je scelování skladby – často se může stát, že jednotlivé místo jde, ale když začnu hrát od začátku, vždy někde vyletím. Pak to chce velkou trpělivost, v klidu si (teoreticky i praktickým zkoušením) rozebrat, jak to místo hraju a pak, někdy doslova kousíček po kousíčku, snažit se postupně „ochodit“ návaznost na to, co je předtím. Pokud jsme při této „metodě odzadu“ (tu mi pro změnu objevil prof. Páleníček) dostatečně trpěliví, zpravidla se člověku pak už vyloupne, kde zbytečně zrychlil, nebo kde ztuhnul, nebo kde opomenul respektovat principy, o kterých byla před chvílkou řeč. V 90% případů to skutečně je, že jsme se někde „nnadechli“, ať už mentálně, nebo že

ruka ztratila flexibilitu a přestala využívat uvolňujících pohybů. Ač nejsem přímo fanda tzv. holistické medicíny, ono i při hraní dost platí, že všechno souvisí se vším – skladba se nám třeba od začátku hraje dobře, tempo se nám rozletí a náhle přijde nějaká nepohodlnost či obtížnější plocha, a my vyletíme nebo ztuhneme. Nebo hrajeme, nejsme dostatečně uvolnění, máme (třeba jen přeneseně) „vyceněné zuby“ nebo se bez přestání chmuříme, nevíme o tom, chvíli to nějak zvládáme – a pak už se nám energie jaksi nedostává. Toto je tedy pro mě alfou a omegou cvičení – zvláště když v mém věku už člověk tolik extenzivních zásob sil přece jen nemá. (Ale běžný student obvykle taky ne.)

Obdobně pracuji i při učení se skladbě nazpaměť (které se snažím dělat dosti brzy, při kterém se mi ještě leccos vyjasňuje a kde často přijde k duhu i tolikrát přehlížená znalost hudebních forem) – a pak je ještě jedna krajně důležitá věc, do které se nikomu nechce, odkládá ji (já nejsem výjimkou), ale která je nutná, tudíž sebe-nahrávání. Stokrát si můžeme myslet, jak se dobře slyšíme – teprve nahrávka

nám nesmlouvavě ukáže, jak moc jsme byli v zajetí představy, která se od nás do klavíru (a tím pádem ani k posluchačům) vůbec nedostala. Skoro vždy, když se nahraju, mám pomalu chuť „vzít provaz a jít se do rybníka zastřelit“ – pak samozřejmě nezbude než „plivnout do dlaní“ a jít opravovat. Jinak by celá předchozí práce byla téměř zbytečná. A když tohle dělá student, dost často zjistí, že jeho učitel měl nakonec přece jen pravdu. Což je lepší než nějaký kantorský dril.

Váš popis práce je velmi poutavý, ale co takové běžně používané cvičení v různých rytmech nebo různá prstová cvičení na techniku? Používáte je?

Prakticky vůbec ne. Aby nedošlo k mýlce – s žákem se o tomto cvičení samozřejmě bavím, vysvětlím mu, že mu to může docela pěkně posílit prsty i vypadnout ze stereotypu, ale že to rozhodně není samospasitelné. A cvičit takto mechanicky, bezmyšlenkovitě – to zpravidla moc efektu nepřináší. Nebo jiná nástraha – zažil jsem pedagoga, jehož téměř veškerá výuka techniky spočívala ve formulce „cvičte pomalu, v rytmech, dejte si heslo dne: nepustím ani šestnáctku...“ Myšleno samozřejmě velmi dobře, nikdo by neměl šmírovat – jenže nedostatečně poučený člověk může začít všechno křečovitě vytloukat nebo i křečovitě poslouchat a cesta k přesvědčivému technicko-přednesovému tvaru se tím může pěkně zakroutit. (Přirovnal bych to, jako když kovboj žene stádo – nepočítá otrocky stále kus po kusu, ale má dokonalý globální přehled, jestli mu někdo nechybí nebo neutiká. Trvalo mi řadu let, než jsem toto po mnoha omylech pochopil.) Stejně tak se věc má s různými „prstovými cvičeními“ (správně bychom měli říkat „technická cvičení“ – nehrajeme přece jen prsty a z prstů!) – je docela truchlivé poslouchat, jak žáci suverénně stříhají například hodně rozšířeného Hanona, a jakmile hrají konkrétní skladby, jsou se vším v troubě, aplikace na muziku se jaksi nekonala. (Přesně jako když vyhrál vyjmenovaná slova



a pak dělám chyby v diktátu.) Nejlepší je, když si každý na rozehrání najde, co mu nejlépe vyhovuje, a adaptuje to na své potřeby. Já například používám upravené elementy z Raphaela Joseffyho, jehož cvičení pokládám za objektivně nejlepší. I od muziky nejméně vzdálené.

Necháváte se hodně inspirovat výkony druhých klavíristů?

Asi takhle. Nikdo pochopitelně neřijeme ve vzduchoprázdnu – slyšíme hudbu kolem sebe, chodíme na koncerty, nahrávky posloucháme úmyslně i neúmyslně, posloucháme i čteme o tom, jací ti skladatelé byli, to vše nás ovlivňuje, ať vědomě či podprahově. Jen proboha nezačít studovat každou skladbu tak, že se obklopím nahrávkami a z nich pak kopíruju či kompiluju, co se mi kde líbí nebo protože to tak hraje ta a ta slavná osoba. Hrál jsem na jednom koncertě

pro konzervatoristy málo hrané Tři romance op. 21 Clary Schumannové. Po koncertě za mnou přišla jedna z posluchaček: „To jste dělal podle Brendela?“ Trochu jsem vytřeštil oči a odpověděl suše: „Ne, to jsem dělal podle not.“ Základním „sakrosanktem“ a terénem pro hledání a objevování krás by měl být podle mě vždy notový zápis – je tam toho řečeno tolik, co stojí za to objevovat, samozřejmě pokud nevisíme jen na „kuličkách“ (ale to už záleží na nás i na pedagogu, abychom toto nepřipustili). Samozřejmě, hrát a pointovat bychom měli (od konzervatoří dále) vždy podle urtextu, abychom znali skutečnou autorovu dynamiku, frázování apod. – různé vydavatelské zásahy nám mohou autorův záměr hodně zamlít až zkraslit (zejména ve frázování bývá svévole skutečně mnoho). Pochopitelně, někdy také není autorův rukopis zcela jasný nebo jsou různé interpretační

tradice, jež se vžily, ač v notách přímo zapsány nejsou – pokud jsme jimi již (z aktivního či pasivního poslechu) tak prostoupeni, že se nám zdají přirozenější a hezčí než autorův zápis, asi je dělat taky budeme. Ovšem pokud pro ně nevidíme důvod, pak je samozřejmě hrát nemusíme, proti zápisu nejdeme.

Docela dost se zmiňujete o preciznosti čtení autorova zápisu. Znamená to tedy, že za ideál považujete „fotografickou“ reprodukci notového textu, bez osobitosti a osobnostního vkladu?

Ale to by bylo základní nedorozumění! Vzpomínám na oblíbený bonmot Ilji Hurníka „čím víc je Richterův Beethoven beethovenovský, tím víc je Richter sám sebou“. Přirovnal bych to, jako když někdo v rozhlasě čte pohádku, nezmění na ní ani slovo, větinou stavbu apod. – a přesto na první poslech víme: ano, to čte ten a ten.

Hrajme a co nejvíc prodechněme autora, ne sebe. Ručím za to, že pokud se budeme snažit co nejpřirozeněji ztvárnit autorův zápis včetně předepsaných nuancí, pořad nám ještě zbude dost prostoru, abychom na této bázi svobodně tvořili a dotvářeli – žádný autor nenapiše úplně všechno. (Pravda, občas se vyskytnou skladby, kde pomalu v každém taktu je např. skoro deset dynamických změn a kdybychom je chtěli bezesbytku realizovat, pak by se „z kouzelníka stal vycpavač panáků“ a nevyhnutelně by asi provedení ztratilo dech. Ale to bývá málokdy.) Rozhodně neuznávám „osobitost pro osobitost“ typu „forte hraje každé blbec – my tady budeme hrát piáno“ (ano, to jsem na sobě zažil). Stejně tak se nemusí vždy přehánět krédo „pokaždé to udělat nějak jinak“ – myslím tím stejná místa ve skladbě. Samozřejmě, nikdo nechceme hrát jednotvárně, ani nic na světě není dvakrát úplně stejné a nejsme roboti. Jen si říkám – když je nějaké místo božsky krásné nebo má specifický charakter samo o sobě, proč tuto krásu či specifickou tvář nepřipomenout ve stejném pohledu ještě jednou. Ale samozřejmě, o tom už se špatně teoretizuje, vždy záleží na konkrétní skladbě i na konkrétním charakteru provedení, jestli budeme stejné místo postupně osvětlovat z různých úhlů či různých vzdáleností, nebo jestli je dokážeme zahrát třeba 10x krásně bez markantních rozdílů. Hlavně ať to nezavání chtěností či spekulací. A pochopitelně ani bezradností.

Měl by podle Vás žák (nebo nakonec i dospělý interpret) dělat spíš méně věcí, ale důkladně, nebo spíš tvrdíte, že se roste i na množství?

To je slovo do pranice a každý k tomu přistupuje jinak. Někdo pracuje spíš pomaleji, ale systematicky a je rád, když není z přehnaného množství skladeb ve stresu. Jiný potřebuje mít tu nabídku pestřejší, aby ho práce bavila. (Něco podobného se týká i tzv. specializací.) Může se taky stát, že práce se najednou zastaví a nejde

vpřed, nebo že můj vztah ke skladbě jako by se náhle trochu otupil. Pak je samozřejmě dobré si skladbu poslechnout v jiném podání, nahrát si ji (to nezřídká v práci nakopne úplně znovu!) nebo ji prostě nechat uležet a dělat chvíli něco jiného. Totéž platí, i když nějaké místo přestane jít a dál se to nikam neposouvá. Samozřejmě, slavný pedagog Genrich Nejgauz uvádí příklad, že když budu stále stavět na vodu a po chvíli vařič vypínat, nikdy nic neuvařím. Svatá pravda – ovšem když nechám vodu moc dlouho vařit, zas je nebezpečí, že ji celou vyvařím, a zas nic není uvařeno. Vystihnout ten moment, kdy už lépe prospěje nechat věc „na zítra“, to je občas setsakramentsky těžké. Zkrátka naučit se nějaké té přiměřenosti, aby se nám příliš nezúžil obzor či nezamotala hlava. Nebo aby nedošlo k tomu jevu, že „člověk toho ví čím dál víc o čím dál menším počtu věcí, až pak nakonec ví všechno o ničem.“

Jak se Vám jeví dnešní generace interpretů?

No, tady bych se nerad pouštěl na tenký led, s rizikem nedostatečné empatie. Každá generace vyrůstala v něčem trochu jiném – má jiné začátky a zážitky, jiné zkušenosti a možnosti, jiné priority. My jsme jiní nebyli, a až se mladá generace stane starou generací, vše se bude s příslušným pozměněním opakovat. Každopádně, technická úroveň jako celek vyletěla strašně nahoru. Když jsem hrál v prvních dvou a půl letech na hudebce sonáty Mozarta a Beethovena nebo rozhodně ne nejlehčí věci od Chopina, Debussyho, Rachmaninova či Skrjabinina, byla to v rámci Československa „malá revoluce“ – teď to hraji i u nás talentovaní lidé docela běžně, i věci těžší. Přednesově se mi může zdát trend trochu uniformní – ale jim to třeba tak nepřipadá nebo to pro ně není tak důležité. Nakonec, když si třeba uvědomíme, kolik vývojových „kotrmelců“ se událo v názorech a způsobech, jak hrát takového Chopina, nebo doslova

„kolik lidí, tolik bachistů“, kdo ví, co ještě přijde. A nezávisle na trendech, každý by měl hrát především podle svého nejlepšího vědomí a svědomí – vůči sobě i vůči autorovi.

Vzkázal byste něco mladé generaci?

A bude to někdo poslouchat? Mně se velice líbilo, když byla v r. 1990 na AMU beseda s Firkušným – chtěli po něm, aby adresoval mládeži nějaké moudro, ale on se nedal. Jen opakoval, že mladým fandí, že pracují na svém životě, svou cestou, a žádný moralismus z něj nevyrazili. Já bych mladým umělcům hlavně přál, aby si každý našel kantora, který dokáže vyhmátnout jeho osobnost a tu zdárně rozvíjet. Zkrátka aby jablono nemusela rodit hrušky nebo se třeba mechanicky neroubovaly formulky typu dobrý umělec = noblesní umělec. (Tvrdím, že člověk může být velice opravdový, hluboký, citlivý, niterný, ale nemusí být přítom vyloženě noblesní – není to zkrátka totéž.) Ale jednu radu bych mladým muzikantům přece jen dal, i když s tím už budu asi protivný: Nahrávejte se – to se nedá ničím nahradit. A své nahrávky si vždy chladnokrevně vyhodnoťte a rozeberte. V řadě případů možná zjistíte, že kantor nebyl hlupák – nebo se naopak ujistíte, že krédo, které vyznáváte vy sami, je správné nebo aspoň možné, že se vám daří je naplnit a tato zpětná vazba vám umožní ještě lépe v něm pokračovat. A dávat hudbě i publiku to, co skutečně chcete.

První vydání dětských písniček Václava Vedrala

/Anotace/

Článek pojednává o prvním vydání dětských písniček hudebního pedagoga, klavíristy a skladatele Václava Vedrala.

/Klíčová slova/

Václav Vedral, hudební pedagogika, dětská píseň, zpěvník.

/Autor/

MgA. Jan Steyer, Ph.D., dirigent, sbormistr, hudební režisér, varhaník. Působí jako externí pedagog na Pedagogické fakultě UK (výuka sbormistrovství). Je členem Odborné rady pro sborový zpěv dospělých (NIPOS), pravidelně koncertuje a zasedá v porotách mezinárodních hudebních soutěží. Ve své pedagogické činnosti se kromě dirigování zaměřuje na oblast varhanní improvizace.

Omálokteré hudební publikaci lze říct, že si ji zájemci „vydupali ze země“, ale v tomto případě se tak opravdu stalo. Již mnoho let totiž písničky Václava Vedrala doslova samizdatovou formou kolují po pěveckých odděleních Základních uměleckých škol v celé republice a tvoří stabilní repertoár dětských pěveckých soutěží. Opakovaně se dokonce v celostátní soutěži Dětská nota umístily v desítku nejlepších písní. Podobně jako dnes již fenomenální písničky tandemu Svěrák-Uhlíř v sobě spojují pro děti přitažlivé a zároveň inteligentní texty s kvalitní hudbou. Aby ne, když jejím autorem je zkušený pedagog, klavírista a skladatel Václav Vedral. Na rozdíl od zmiňované tvorby Zdeňka Svěráka a Jaroslava Uhlíře Vedralovy kompozice nezaprou žánrovou návaznost na písňovou tvorbu spojenou s českým divadelním prostředím (Voskovec-Werich-Ježek, Suchý-Šlitř, Skoumal-Vodňanský apod.). Je to vcelku logické, neboť profesní život Václava Vedrala je s divadlem neodmyslitelně spojen. Nelze nezmínit jeho spolupráci s Divadlem E. F. Buriana, účinkování v kabaretu divadla Karlínka, tvorbu písní pro Politický kabaret Zuzany Bubílkové a zejména dlouholetou spolupráci s Divadlem J. Kašky v Praze-Zbraslavi, kde Václav Vedral bydlí a působí na místní Základní umělecké škole. Zcela jistě i díky jeho pedagogické praxi jsou písně dětem

„šité na míru“, jak zpěvným vedením melodické linky, tak rozumnými rozsahy. Na druhou stranu se v žádném případě nejedná o prvoplánově jednoduché melodie, které by malé zpěváky nikam umělecky neposouvaly.

U písňové tvorby pro děti má text stejný význam jako stránka hudební. V tomto případě vytvořil Václav Vedral tandem se svojí maminkou – spisovatelkou a dramatičkou Helenou Němcovou (1937–2019). Spolupráce matky se synem začala nejprve hudebně-dramatickou tvorbou pro již výše zmíněné divadlo J. Kašky a až posléze se zaměřila na psaní písní pro děti. Samotné texty tvoří pro děti přitažlivý mix témat (Počítač, Facebook, Reklama, Kdybych já byl starostou), nechybí hraní se slovy (Datel a datle), písničky o zvířatech (Blechy a pleše, Kočka a myš, Kosí písnička, Opuštěný pes, Zvířata, Žába), pohádkové náměty (Babka a loupežníci, Čarodějnice), či písnička s vánoční tematikou (Štědrý den) a ukolébavka (Ukolébavka pro Amálku). Jsou tedy použitelné pro děti všech věkových kategorií. Většina písniček oplývá inteligentním humorem, který dokáže vykouzlit úsměv nejen na tváři dítěte, ale i dospělého.

Důležitou součástí jakékoliv publikace pro děti je její výtvarné zpracování. I v tomto případě se Václav Vedral projevil jako rozený pedagog, a tak se vedle obrázků Heleny Zmatlíkové



ve zpěvníku setkáte s tvorbou dětí – žáků výtvarného oddělení ZUŠ Praha-Zbraslav.

Publikace je ve formátu A4 a na 56 stranách obsahuje 24 písniček. Stejně jako u jiných podobných zpěvníků je melodie napsaná v jedné lince s akordickými značkami nad osnovou. Nechybí ani melodická linka přede hry. Kniha obsahuje odkaz a QR kód pro stažení a přehrávání hudebních doprovodů k uvedeným písním, takže lze nácvik a zpěv písní realizovat i bez koprepetitora. Cena publikace díky mnoha sponzorským darům začíná na neuvěřitelných 175 Kč a je k dostání ve většině knihkupectví.

Vedral, V., Němcová H. *Písničky pro děti*. 1. vyd. Praha: Umělecká agentura MARIO, 2021. 56 s. ISBN 979-0-66063-160-7

European Church Music (2nd part)

/Autor/

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

Of far greater importance than the Cecilian movement was the tendency that conflicted with the Ratisbon school¹, which incurred a Vatican approval delay. In 1833, Prosper Guéranger, the abbot of the Benedictine community at Solesmes, a village near Le Mans, challenged what he called the ‘hammered’ mensural singing of plainchant that could hardly be avoided by those who used the official seventeenth-century version. Such a version was also understood as “Medicean edition”; it accompanied the plainsongs by too many chords in the same fashion as the Ratisbon school did. Why sap its fluid vitality by clogging the accompaniment?

Guéranger and his successors were at least able to prove the syllable underlay in the Vatican edition false by publishing photographs of codices belonging to the Gregorian period. Without presuming to judge differing opinions about chant performances, one may safely say that the Solesmes scholars should take significant credit for restoring a text and style that commended this delightful music to non-churchmen. Since formerly, it was by no means generally enjoyed by the Catholics.

The papal advisers had the sense to commend the use of plainsongs and polyphony without issuing peremptory orders, which would have been widely disregarded, not in defiance, but

¹ Regensburg, in Roman language Ratisbon

because of the inability to carry them out. In Italy and France, church music like Mercanates’s, which recalled the operatic styles of Donizetti and Verdi, gave place to ‘Cecilian’ utility music, produced purely by church composers such as Perosi, Ravenello, and Refice. Contrastively, in the larger churches of Austria, Bavaria, Franconia, and parts of Rhineland, the orchestral or fully accompanied tradition from Haydn’s time was allowed to continue. Visitors may still hear Masses composed by Mozart for Salzburg, Schubert’s pieces for the Lichtenthal parish church, or the more complex and lengthy settings by Bruckner. Even the shortest and the most ‘Cecilian’ of Bruckner’s Masses in E minor (1866) needs an eight-part chorus and fifteen wind instruments. Moreover, his Grosse Messe in F minor (1876) and his later Te Deum and Psalm CL are more likely to be heard in a concert hall than in a church.

The composer rarely heard during a church service is Liszt, the most ardent churchman among composers before Bruckner. Liszt was destined to be ordained and end his life in cloistered meditation. He was an enthusiast for the romantic evocations of plainchant (in the corrupt form known to him), and he used its phrases as themes, which is notable the most in his mass for men’s voices of 1848 and his Missa Choralis of 1865. Even though he liked the flavor of the ancient modes, in 1834, he wrote: ‘It is necessary to invoke new church music which we

may call humanitarian. It should combine the theatre with the church and be at the same time holy and dramatic, restful and stormy.’ In the Graner Festmesse (1855), dedicated to the basilica at Gran, the seat of the Hungarian cardinal, we meet an extreme contrast of the Cecilian ideal and Liszt’s approach. In the Hungarian Coronation Mass of 1867, one can even find Magyar gypsy rhythm. Furthermore, Liszt applied his symphonic music motivic principles to his many church works. The fitness for liturgical use would not be discussed further; however, any reader who has relished the extraordinary modern-sounding organ and choral effects of Liszt’s treatment of Via Crucis (the devotional service to the Stations of the Cross) will agree that not to know some of Liszt’s church music is to miss an acquaintance with some of the most remarkable testimonies to his genius. In other words, to occasionally hear excerpts broadcasted from Christus, The Legend of St Elizabeth, or his organ solo pieces is simply not enough.

Vocabulary

incurred	způsobený, vzniklý
approval	schálení, souhlas
sap	podkopat, oslabit
clog	ucpat, udusit
presume	opovážit se, odvážit se
commend	pochválit, doporučit
issue	vydat, uveřejnit
peremptory	rázný, rezolutní
defiance	odpor, vzdor
ardent	vášnivý, horlivý
ordain	vysvětit (na kněze)
corrupt	zkažený, zkorumpovaný
relish	mít požitek, vychutnávat si
acquaintance	znalost, obeznámenost
testimony	výpověď, svědectví

Podle OTTAWAY, Hugh. *The Pelican History of Music. 3: Classical and Romantic*. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England, 1973.

Classic Piano Joke(r)s

/Autor/

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

Jako Češi máme svého praotce Čecha, jako pianisté máme svého praotce Bartoše. Celým jménem tedy Bartolomea Cristoforiho (1655–1731), geniálního vynálezce, který kolem roku 1700 přišel s prototypem klavíru, jehož konstrukční základ je nápadně podobný modelu moderního křídla. Ve svém rozletu byl však tento italský klavírník přibrzděn skutečností, že tehdejší technický pokrok neumožňoval vyrábět natolik složitou mechaniku v dostupné ceně. Rozšíření svých návrhů se tedy Cristofori za svého života nedočkal, nicméně historie byla tentokrát spravedlivá a jeho jméno nezapadlo.

Když se pomalu blížil rok 2000, přišel kolega Tomáš Víšek s myšlenkou, že by nebylo od věci tyto třísté narozeniny klavíru nějak viditelně připomenout. Slovo dalo slovo a pustili jsme se do pro nás neobvyklého druhu činnosti. Jak to udělat, když klavír je možno vidět všude možně? Uspořádat nějaký koncert a napsat, že je věnován 300. výročí? Někjak zvláštní výběr repertoáru? Představit různé druhy klavírů? Těžká volba...

Nápad ale přišel. Z dřívějšíka jsme už určité zkušenosti měli. Jakožto žáci profesora Zdeňka Jílka jsme nikdy neměli daleko k humoru obecnému i hudebnímu. Což takhle něco v tomto duchu? Jenže – ono to s tím hudebním humorem není tak jednoduché, jak by se mohlo na první pohled zdát. Něco, co může připadat vtípné zkušenému muzikantovi, nemusí mít obecně valnou odezvu. Jde například o různé, někdy jen nepatrné „odchylky“ ve známých skladbách, jež sice podstatným

způsobem mění jejich hudební smysl, u běžného posluchače ovšem nevyvolají kýžený ohlas. Pokud jsme se tedy rozhodli touto cestou jít, museli jsme uvažovat v širším horizontu.

Program celovečerní oslavy klavírních narozenin nakonec vznikl a v závěru roku 1999 byl i poprvé představen veřejnosti, a to v Míčovně Pražského hradu. Na pořadu byly „skladby“ pro jednu až deset rukou, dále účinkovali Sylvia Georgieva, Michal Novenko a Vojtěch Spurný. Výběr čísel se zdál být vcelku životný. Ale dokud něco nevyzkoušíte před publikem, můžete se jen dohadovat, jak to dopadne. Typ našich výstupů stručně přiblížím na několika příkladech:

Na pódium přichází pianista s levou rukou v sádře, přičemž na pultu stojí Skrjabinovo *Preludium pro levou ruku*. Musí si poradit...

Pianista stojí před úkolem, interpretovat Schulhoffovo dílo *In futurum*, skládající se ze samých pomlk různých délek.

Houf pianistů ukazuje možnosti, jakým způsobem lze přistoupit ke známé Mozartově skladbičce s glissandy Chléb s máslem, hraje se například i zubním kartáčkem.

Hostující sibiřský dirigent řídí generální zkoušku a následné provedení klavírního výtahu Rychlíkovy symfonické básně *Udeřily mrazy* (akord C dur zahrany fortissimo a staccatissimo).

Ve skladbě Vlastimila Lejska má pianista dokonalý servis ze strany své partnerky, jež musí nejen hrát tu nahoře, tam dole, nýbrž také pána oprašovat či česat.



Zástup pianistů předvede během osmi minut Kompilace I. Hurníka: obsáhlý repertoár, při jehož realizaci se hráči vzájemně vyhánějí z pódia a končí bezmála rvačkou.

Zvláštní místo zaujímají skladby, v nichž účinkují lidé z publika. Mezi nimi vyniká Dargomyžského *Slovanská tarantela* pro společné hraní s těmi, kdo vůbec neumí hrát. Úkolem dobrovolníka je vydržet hrát čtyři minuty střídavě velké a malé A, pokud možno pravidelně. Nebývá to vždy jednoduché a zkušenosti z několika pozdějších provedení mám docela zajímavé. Předpokládal jsem, že někdo propadne na pódium nervozitě a třes rukou i jiných částí těla nebude výjimkou. Že bude hrát zcela mimo rytmus, že spadne ze židle... Život ale chystá často situace, na něž prostě připraveni být nemůžeme. Při jednom z pozdějších představení se z publika přihlásila jeptiška. Cestou na pódium vypadala vcelku klidně, když se však otočila čelem k publiku, v mžiku doslova zkameněla. Pár vteřin – na pódium ty vteřiny plynou poněkud jinak než mimo ně – jsem váhal, jak nejlépe postupovat. Vtom však přišla evidentně pomoc shůry a následoval vpravdě skvělý interpretační výkon. Na tento výjev si občas vzpomenu, když někde čtu různá poučení o tom, co je to tréma a jak s ní naložit. Pochází často od lidí, jejichž

pódiové zkušenosti jsou pramalé, či dokonce nulové.

Nejméně očekávanou situaci jsem jednou s touto skladbou zažil, když jsem ji chtěl pro zpestření předvést na jisté klavírní akci. V poslední chvíli jsem si s hrůzou uvědomil, že v sále není nikdo, kdo „vůbec neumí hrát“. Stihl jsem ještě přesvědčit číšníka z přilehlé restaurace a dotyčný po chvíli svolil ke své první pódiové kreaci. Byl chápavý a směle začal. První dva takty hraje sám. Znepokojilo mě, že místo áček a ozývají sekundy, případně klastery. Usoudil jsem, že jde o výše zmíněnou počáteční nervozitu a přidal se do hry s plným nasazením. Klastery však neustaly a publiku se dostalo zážitku vskutku nevšedního. Teprve po skončení jsem zjistil pravý stav věcí. Při pohledu na mladíkovy horní končetiny jsem ztuhl. Tam nebyly prsty, tam byly kůly. Ani ten nejtětlejší z nich nebyl schopen zahrát pouze jeden tón na bílé klávese.

Vraťme se ale do Míčovny na sklonku roku 1999. U některých čísel se používají rekvizity, leckdy v docela velkém počtu. Protože nikdo z nás nemá herecké školení, hrozilo, že se v této oblasti může vyskytnout nečekaný problém. A taky přišel:

Při ukončení jednoho z výstupů mi zbývaly na přípravu k dalšímu jen asi dvě minuty. Zjistil jsem, že nemám

u sebe důležitou rekvizitu, a to dýmku, kterou se hraje ve strunách. Nacházel jsem se nadto na opačné straně sálu než šatna s dýmku. Cestou sálem bych byl býval narušil průběh dalšího čísla, jedinou možností tak bylo oběhnout Míčovny zvenku. Zamířil jsem spěšně ke dveřím a jen mimochodem zaregistroval údivné pohledy dvou přítomných pánů. Nevěnoval jsem jim pozornost a jal se otevřít dveře. Šlo to ztuha, ale nic mě nezastavilo. Padal jsem pak uvolněně, přistál v křoví a všechno nakonec stihl. Až po chvíli mi došlo, že ty dveře byly oknem. Zmínění dva manici všemu tiše přihlíželi – vždyť humor je přece to, co se stane někomu jinému...

Výše popsaný krok do prázdna skončil bez následků. Že však nikdy nemůžeme plně domyslet dosah svých činů, dokazuje tento sled událostí. Závěrečná ukázka, jak naložit s Mozartovým *Chlebem s máslem*, vypadá tak, že hraji vleže na klavíru v „obráceném gardu“ (viz foto). Není to tak obtížné, jak by se mohlo zdát. Navíc leh na křídle je docela pohodlný, až se člověku po skončení ani nechce seskočit. Ovšem – zase nečekaná komplikace! Při prvním provedení mě trošku zaskočilo, že při hře skoro nic nevidím, jelikož si kdekdo tuto atrakci fotil s bleskem. Nějak jsem to zvládl i poslepu, nicméně druhého dne se dověděl, že jsem se mohl stát „dálkovým vrahem“.

Jeden z návštěvníků koncertu si totiž chtěl po návratu vyzkoušet hru „v obráceném gardu“. Nedomyslí však možné následky a vrhl se s plnou vervou ze zadu na své pianino. Následovalo převážení, převrácení a poškození nástroje. Jen zázrakem se dotyčný nedostal pod řítící se masu...

Po vzoru mušketýrů jsme si *Classic Piano Joke(r)s* zatím naposled zopakovali přesně po dvaceti letech koncem roku 2019, v sestavě pozměněné z pouhých dvaceti procent, kdy Vojtěcha Spurného nahradil Lubor Horák.

Takže – za 80 let zase sdělím nové poznatky o životě klavíru.

Z hudebních výročí (duben–červen 2022)

4

1. 4. – **Ignaz Mozel**, 250. výročí narození rakouského skladatele (1772–1844); **Jiří Smutný**, 90. výročí narození českého skladatele, dirigenta a pedagoga (1932)
 3. 4. – **Ladislav Burlas**, 95. výročí narození slovenského skladatele, hudebního teoretika a pedagoga (1927)
 8. 4. – **Giuseppe Tartini**, 330. výročí narození francouzského houslisty, skladatele a pedagoga (1692–1770), **Jaroslav Rybář**, 80. výročí narození českého skladatele, režiséra a pedagoga (1942)
 10. 4. – **František Herman**, 80. výročí narození českého fagotisty a pedagoga (1942)
 11. 4. – **Jean-Joseph Mouret**, 340. výročí narození francouzského skladatele (1682–1738)
 12. 4. – **František Ondříček**, 100. výročí úmrtí českého houslového virtuosa a pedagoga (1857–1922); **Adolf Cmiral**, 140. výročí narození českého skladatele, publicisty a pedagoga (1882–1963); **Věra Soukupová**, 90. výročí narození české operní pěvkyně (1932)
 13. 4. – **Miloš Sádlo** (vlast. jménem Miloslav Zátvrzský), 110. výročí narození českého violoncellisty a pedagoga (1912–2003)
 14. 4. – **Jiřina Kolmanová**, 85. výročí narození české klavíristky a pedagožky (1937)
 15. 4. – **Ivan Sedláček**, 90. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1932); **Josef Kšica**, 70. výročí narození českého varhaníka, cembalisty a regenschoriho (1952)
 17. 4. – **Vladimír Scheufler**, 100. výročí narození českého etnografa a skladatele (1922–1995); **Vladislav Souček**, 85. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1937)
 18. 4. – **Jiří Tichota**, 85. výročí narození českého muzikologa, zpěváka, kytaristy, loutnisty a textaře (1937)
 21. 4. – **Jaroslav Kvapil**, 130. výročí narození českého klavíristy, dirigenta, skladatele a pedagoga (1892–1958); **Jaroslav Hutka**, 75. výročí narození českého písničkáře (1947)
 22. 4. – **Josef Ferdinand Norbert Seger**, 240. výročí úmrtí českého varhaníka, houslisty, skladatele a pedagoga (1716–1782)

5

26. 4. – **Friedrich Adolf Ferdinand von Flotow**, 210. výročí narození německého operního skladatele (1812–1883)
 27. 4. – **Jan Josef Brixl**, 260. výročí úmrtí českého skladatele, kantora a varhaníka (1719–1762); **Olivier Messiaen**, 30. výročí úmrtí francouzského skladatele, hudebního teoretika a pedagoga (1908–1992)
 28. 4. – **Marek Kopelent**, 90. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1932)
 29. 4. – **Juan Bautista José Cabanilles**, 310. výročí úmrtí španělského skladatele a varhaníka (1644–1712)
 30. 4. – **František Kmoch**, 110. výročí úmrtí českého dirigenta a skladatele (1848–1912)

3. 5. – **Marie Hlouňová**, 110. výročí narození české houslistky a pedagožky (1912–2006)
 5. 5. – **Jan Nepomuk Škroup**, 130. výročí úmrtí českého skladatele a dirigenta (1811–1892)
 6. 5. – **Jiří Červený**, 60. výročí úmrtí českého skladatele, kabaretiéra a dramatika (1887–1962)
 7. 5. – **Hynek Maxa**, 100. výročí narození českého operního pěvce a pedagoga (1922–2001)
 12. 5. – **Jules Massenet**, 180. výročí narození francouzského skladatele (1842–13. 8. 1912, 110. výročí úmrtí)
 13. 5. – **Gil Evans**, 110. výročí narození amerického jazzového pianisty a skladatele (1912–1988)
 15. 5. – **Arthur Victor Berger**, 110. výročí narození amerického skladatele a pedagoga (1912–2003)
 16. 5. – **Marie Podvalová**, 30. výročí úmrtí české operní pěvkyně (1909–1992)
 25. 5. – **Zora Stiborová**, 80. výročí narození české hudební pedagožky (1942)
 29. 5. – **Iannis Xenakis**, 100. výročí narození řeckého skladatele (1922–2001); **Ladislav Daniel**, 100. výročí narození českého muzikologa a pedagoga (1922–2015)
 30. 5. – **Tomáš Višek**, 65. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1957)

6

4. 6. – **Stanisław Moniuszko**, 150. výročí úmrtí polského skladatele, dirigenta a pedagoga (1819–1872); **Jiří Mihule**, 85. výročí narození českého hobojisty a pedagoga (1937)
 5. 6. – **Johann Kuhnau**, 300. výročí úmrtí německého skladatele, cembalisty, kantora a varhaníka (1660–1722); **Lubomír Kostecký**, 100. výročí narození českého houslisty a pedagoga (1922–2003)
 6. 6. – **Giulio Ricordi**, 110. výročí úmrtí italského skladatele, publicisty, vydavatele a malíře (1840–1912)
 7. 6. – **Václav Hudeček**, 70. výročí narození českého houslisty (1952)
 8. 6. – **Hans Leo Hassler**, 410. výročí úmrtí německého skladatele (1564–1612)
 9. 6. – **Ferdinand Heller**, 110. výročí úmrtí českého sbormistra a pedagoga (1912); **Alena Burešová**, 75. výročí narození české muzikoložky a hudební pedagožky (1947)
 12. 6. – **John Ireland**, 60. výročí úmrtí anglického skladatele (1879–1962)
 15. 6. – **Louis-Claude Daquin**, 250. výročí úmrtí francouzského skladatele, cembalisty a varhaníka (1694–1772); **Alfred Cortot**, 60. výročí úmrtí francouzsko-švýcarského klavíristy, dirigenta a pedagoga (1877–1962)
 17. 6. – **Orazio Benevoli**, 350. výročí úmrtí italského skladatele a sbormistra (1605–1672); **Igor Fjodorovič Stravinskij**, 140. výročí narození ruského skladatele (1882–1971)
 18. 6. – **Bohumil Plevka**, 100. výročí narození českého muzikologa (1922–2002); **Paul McCartney**, 80. výročí narození anglického zpěváka a kytaristy (1942)
 20. 6. – **Vittorio Monti**, 100. výročí úmrtí italského skladatele, houslisty a dirigenta (1868–1922); **Vít Gregor**, 65. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1957)
 22. 6. – **Vít Nejedlý**, 110. výročí narození českého skladatele a dirigenta (1912–1945)
 30. 6. – **Jiří Antonín Benda**, 300. výročí narození českého skladatele působícího v Německu (1722–1795); **František Antonín Rössler-Rosetti**, 230. výročí úmrtí českého kontrabasisty, dirigenta a skladatele.

ISSN 1210-3683
MK ČR E 6248
80 Kč

