

Česká Orffova společnost

– minulost, přítomnost a budoucnost

Rafaela Drgáčová, Jarmila Kotůlková

Koncert roku 2006-07



Kateřina Brožová (10 let)

Historie a základní myšlenky České Orffovy společnosti: Česká Orffova společnost (dále ČOS) byla založena v roce 1995 při České hudební společnosti a jako jedna ze sekcí pro hudební výchovu při ní pracovala do roku 2006. Její založení bylo logickým vyústěním snah pedagogů reagujících na stagnující tendence v české hudební pedagogice a toužících ji obohatit o nové didaktické impulzy a zkušenosti ze zahraničí; rozvojem hudební výchovy podle nejmodernějších světových, či evropských, trendů se ostatně zabývá dodnes. Za všechny, kteří se na propagaci nového pedagogického směru podíleli, jmenujme alespoň E. Kröschlovou, B. Viskupovou, L. Kurkovou, V. Poše, P. Jistela, Z. Střeláka, L. Daniela, P. Dostala a Pavla Jurkoviče (prvního předsedu ČOS), dále pak skladatele Petra Ebena a Ilju Hurníka, kteří vytvořili nejzdařilejší a světově uznávanou adaptaci Orffova Schulwerku – čtyřdílnou „Českou Orffovu školu“.

Dnes tolik skloňovaný pojem „kreativita“ se naplňoval již dří-

ve právě prostřednictvím tzv. „elementární hudby“ německého skladatele a pedagoga Carla Orffa, který, stejně jako jeho spolupracovnice Gunild Keetman, kladl důraz na přirozené předpoklady a zájmy každého dítěte a jeho touhy po vlastním uměleckém vyjádření – bez ohledu na věk či talent. Humanistické pojetí výchovy naplňuje odkaz J. A. Komenského a zdůrazňuje celistvost utváření lidské osobnosti pomocí spojení pohybu, hudby a řeči. I proto je dodnes aktuální, nadčasové a schopné reagovat na nejnovější společenské i výukové trendy. Vně občanské sdružení navazující na to nejlepší z odkazu Carla Orffa a sdružující nemalé množství pedagogů a příznivců kreativního přístupu k výuce v celé České republice. Její snahou je podílet se na procesu celoživotního vzdělávání pracovníků a studentů ve sféře pedagogické, sociální a medicínské, její aktivity jsou ale ustavičně otevřeny i široké veřejnosti. Ta je o činnosti ČOS informována články v odborném tisku, ale také na webových stránkách www.orff.unas.cz

s www.unas.cz s přehledem akcí a kontaktů; archiv a organizační centrum ČOS se nacházejí na MŠ Hřibská 2012, Praha 10, orff@seznam.cz.

V rámci akreditovaných vzdělávacích seminářů poskytuje ČOS prostor pro praktické prožívání nových postupů, důraz je kladen rovněž na schopnost sebereflexe, autorelaxace a uvolnění fantazie, což jsou základní prvky výchovy 21. století. Semináře odrážejí teoretický odkaz současných pedagogických směrů, podněty pro svou práci při nich nalézají i ti, kteří se zabývají přípravou rámcových vzdělávacích programů na všech typech škol. Čeští i zahraniční lektori předávají své zkušenosti s Orff Schulwerkem s otevřeným přijímáním dalších trendů (Kodaly, Dalcroze, Gordon, Steiner, Suzuki, Hauwe, Kritické myšlení, Step by Step, Lernende Schule atd.) – tím je zajištěna kontinuita a aktuálnost vzdělávacího procesu.

ČOS je součástí mezinárodní organizace Orff Forum Salzburg a IS-ME, úzce také spolupracuje s Orffovými asociacemi na Slovensku, v Polsku, Maďarsku, Chorvatsku, Slovinsku, Německu a Rakousku. Je potěšitelné, že ohlasy na její pů-

sobení přicházejí i z Itálie, Turecka, Řecka, Litvy, Finska, USA a Jižní Afriky – to vše umožňuje komplexně nahlédnout na problematiku hudební výchovy v evropském a světovém kontextu.

Budoucnost ČOS tkví ve snaze nadále oslovovat a inspirovat všechny, kterým není lhostejný celistvý vývoj člověka, zároveň pak nabízet ucelený názor na múzickou výuku v duchu ideí Carla Orffa pro žáky a vyučující na všech typech škol, včetně škol vysokých. Zlepšení propagace a publikační činnosti, rozšíření členské základny, spolupráce na domácí i zahraniční akademické půdě, aktivní podíl na celoživotním vzdělávání a organizace regionálních, celostátních a mezinárodních setkávání – to jsou úkoly, které stojí před celou ČOS s předsedkyní Jarmilou Kotůlkovou (kotulkovaj@centrum.cz), lektory i řadou dobrovolných spolupracovníků v hlavním městě i regionech.

Východiskem těchto snah budiž i v příštích letech myšlenka blízkého spolupracovníka C. Orffa, prof. Wilhelma Kellera: „Orffova elementární hudba není metoda, ale ukazatel cesty.“



Magdaléna Dolejšová (5 let)

Konference *RIME 2007* v Exeteru

Jiřina Jiřickov

Ve Velké Británii o n řikaj, že patří mezi ty menší. Napřch kontinenty se však hudebn pedagogové a výzkumníci v oblasti hudebn pedagogiky shodují, že m svou osobitou a přátelskou atmosféru a že stojí za to vracet se sem pro inspiraci. A takže to mnozí dělají.

Ře je o RIME (International Research In Music Education Conference), konferenci o výzkumu v hudebn pedagogice, jež pt ročník proběhl 10.–14. dubna 2007 na University of Exeter. Stejne jako v přdchozch letech i letošní čtyřdenní maratn přdvn získávání poznatků v oboru organizovala prof. Sarah Henessy ze School of Education and Lifelong Learning, University of Exeter. Henessy je rovnež editorkou žurnálu Music Education Research, jež založila v roce 1999 v souvislosti s prvním ročníkem RIME. Do okruhu jejího zájmu patří přdškoln i školsk hudebn výchova, zabývá se procesem skládání hudby a jeho hodnocen, instrumentální výukou a profesionálními hudebníky ve školách. Od přazškov kongresu EAS v roce 2005 je jednou zlenek veden Evropsk asociace školsk hudebn výchovy.

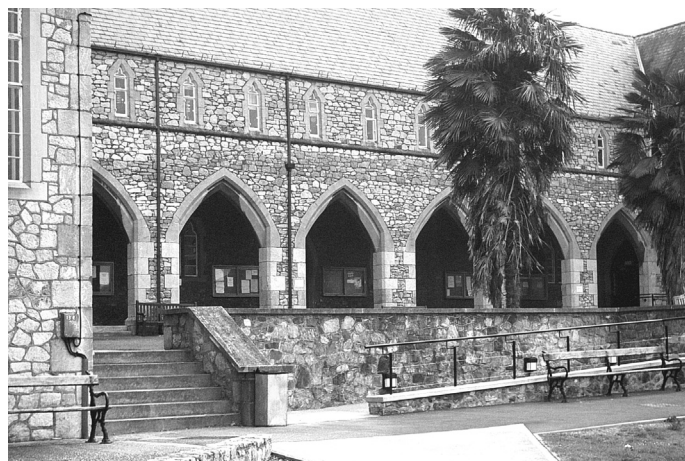
Pt ročník RIME konference v dubnu 2007 byl co do počtu uastnk dosud největší: uastnilo se jej na sto padesát hudebních pedagogů a hudebn-pedagogických vdc, zejména z Anglie, USA, Austrálie, Kypru, sv etn zástupce mlo takže Německo, Švycarsko, Španělsko, Švédsko a další evropsk zem. Česká republika byla na RIME zastoupena jíž podruhé, letos přstřednictvm referátu J. Jiřickov „Klavír jako motivan přstředek v základní hudebn výchově“.

V souvislosti s konferencí Kontexty hudebn pedagogiky II, kter proběhla na konci března 2007 na Univerzitě Karlov v Brandyse nad Labem a jejímž uštřednm



tématem byla integrace v hudebn pedagogice, jist stojí za zmínku symposium na téma „Praxe a výzkum integrovan hudebn výchovy: hudebn integrace napřch školním kurikulem“, jemuž přdsedal Markus Cslovjecsek (Švycarsko). Ten vyzval uastnky symposia k přpojen se k celosvtov skupině hudebních pedagogů, kter by mohla dle spolen komunikovat o otázkách hudebn integrace přstřednictvm internetu. Poprvé tak v rámci symposia o integraci v hudebn výchově učinil na konferenci ISME v Malajsii v roce 2006.

V oblasti aplikovan vdy patřly mezi zjímav příspěvků, kter na exetersk konferenci zazněly, dílny Janice P. Smithov a Markuse Cslovjecseka. Smithov (New York, USA) ve svém workshopu s názvem „Každ dětí zpěvákem: techniky rozezpívání falešn zpívajících dětí“ přstavila vlastn kreativn pomůcky př zpívání dětí v hodinách hudebn výchovy, od pumpcky na kolo či rozstřzenho tenisového mtku, na kter namalovala oči a ušta, takže př zmcknut přpomn otevřenou pusou malého zpěváka, až po ukázky pěveckých her s dítě



mi mladšího školního věku (ko dialog, imitace atd.). Cslovjecsek zase seznámil uastnky svého workshopu s novým učebním materiálem, který nazval Creafon. Jedná se o ˇerstv patentovanou hru, jež příběh do znan míry závisí na hrcch a na učební situaci. Creafon je sada koench karet a plektr. Mue být využívan jako pomůcka v matematice, v cizojazynm vyučování, jako puzzle nebo jako hudebn nástroj.

Mezinárodní konference o výzkumu v hudebn pedagogice (RIME 2007) shromáždila ve

tyřech dnech na University of Exeter teoretiky i praktiky, kter se zabývají šrokm spektrem aspektů vyučování a učení se hudbě (problémy hudebního vývoje, percepce a apercepce hudby, kreativity, učebních stylů, pedagogiky, tvorby a výstavby učebních plánů, technologií, instrumentálního vyučování, vzdělávání uitel, genderových témat v souvislosti s hudbou apod.). Stejnho cíle se bude jist snažit dosáhnout i v porad jíž šest ročník této konference, kter se bude v Exeteru konat v dubnu 2009.

Reaguji na článek Ladislav Daniel a školy s RVHV z minulého čísla *Hudební výchovy*. Jsme ZUŠ, která od roku 1999 spolupracuje se ZŠ v programu RVHV. Výhodou naší spolupráce je společná budova. Problémy vznikly návštěvou ČŠI, kdy nám bylo dáno do inspekční zprávy neplnění učebních plánů ZUŠ. Žáci, kteří navštěvují RVHV, nechodí v ZUŠ do hudební nauky, neplní tedy učební plán. Nepomohlo odvolávat se na Metodický návod, neboť ten nemá ani číslo jednací. Na obranu ČŠI je třeba dodat, že situaci chápala a snažila se nám pomoci,

ale legislativně měla pravdu. Přes četné e-maily s MŠMT a telefonáty s VÚP jsme byli nuceni ustoupit a žáky RVHV přinutit do hudební nauky docházet. Rodičům se tento krok vysvětloval těžko. Za celou snahu o rozvoj hudební výchovy jsme sklidili výtoku v inspekční zprávě a podezření, že škola na neodůčených hodinách hudebních nauk ušetří. Pokud vím, tak na základě tohoto problému několik ředitelů ZUŠ projekt RVHV zatratilo. VÚP slibuje již několik let vzniklou situaci vyřešit...

Věra Bobáková,
ředitelka ZUŠ Zlín-Malenovice

RVHV a jak dál?

Alexandros Charalambidis

V Hudební výchově číslo 2/2007 byl publikován článek věnovaný životnímu jubileu profesora Ladislava Daniela, jehož jméno je neodmyslitelně spjato s olomouckým experimentem a školami s rozšířenou výukou hudební výchovy (RVHV). Ač to nebylo úmyslem, autorka článku Hana Váňová se tak nepřímo dotkla palčivé otázky další existence těchto škol. Přesto, že školy s RVHV dále fungují, se zavedením rámcových vzdělávacích programů a ve světle nové školské reformy mohou vznikat pochybnosti, zda vůbec přežijí. Proto se pokusím s oporou o kurikulární dokumenty ubezpečit učitele těchto škol, že mohou dál pracovat a vychovávat žáky, kteří jsou z dnešního pohledu kvalitně vybaveni klíčovými kompetencemi.

Nejprve však malý exkurz. Oficiální experimentální projekt s rozšířenou hudební výchovou, který byl zastřešen Výzkumným ústavem pedagogickým v Praze a jehož garantem byl dr. František Mouryc, byl zahájen Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy České republiky v roce 1987. Velkou úlohu zde sehrály předešlé zkušenosti, které vyšly z „olomouckého experimentu“.

Základní koncepční znaky olomouckého modelu uvádí Hana Váňová ve svém článku *Ladislav Daniel a školy s RVHV*,¹ v podstatě všechny se uplatnily v konstituování osnov, při realizaci výuky v experimentálních školách, při utváření učebního plánu atp.

Experimentální učební plán a učební osnovy pro 1.–4. ročník základní školy s RVHV byly připraveny Výzkumným ústavem pedagogickým v Praze v březnu roku 1987. V rámci probíhajícího experimentu se učitelé těchto škol každým rokem setkávali, předávali si zkušenosti, na jejichž základě byly dále osnovy upravovány či připravovány pro další ročníky. V roce 1991 byla ustanovena vyhláškou MŠMT ČR č. 291/1991 Sb., (§ 6) o základní škole, možnost zřizování tříd s rozšířeným vyučováním. Na jejím základě byl připraven i Metodický návod k zřizování tříd s RVHV včetně způsobu financování. Problematika financování byla spojena především s tím, že expe-

¹ Blíže viz VÁŇOVÁ, H. Ladislav Daniel a školy s RVHV. *Hudební výchova*, 2007, roč. 15, č. 2, s. 48-49.

rimentální model předpokládal úzkou spolupráci se základními uměleckými školami, především pak v otázce výuky hudební nauky. Podle experimentálního modelu žáci, kteří navštěvovali školu s rozšířenou výukou, plnili v podstatě požadavky osnov hudební nauky ZUŠ v řádných hodinách HV na základní škole. Je zřejmé, že tímto „byly odčerpávány“ hodiny hudební nauky v základních uměleckých školách. Dále pak tento model předpokládal účast žáků v povinném dvouhodinovém sborovém zpěvu. Sborového zpěvu se nemuseli účastnit pouze žáci, kteří měli souborovou hru v ZUŠ. Celkem tedy na každého žáka připadalo pět hodin výuky hudební výchovy. Právě způsob financování a krytí finančních nároků měl zmíněný Metodický pokyn vyřešit – bohužel však zůstal pouze v rukopise a měl interní povahu. Tato skutečnost však neměla na další pokračování experimentu v podstatě vliv, neboť ten dále probíhal a školy žily vlastním životem. Některé školy celou situaci vyřešily například tím, že se integrovaly v jeden subjekt – příkladem může být Základní škola a Základní umělecká škola Jablonoňová v Liberci, která se tímto směrem vydala jako první.

Završením celého experimentu bylo setkání pedagogů (ředitelů) škol s RVHV na půdě Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky v Praze 28. 5. 1997 a následné vydání učebních osnov pro rozšířenou hudební výchovu (čj. 28 147/97-20). Přesto, že tyto osnovy vstoupily v platnost v roce 1997, jejich vydání nebylo v souladu s doposud platným učebním plánem (učební plán pro školy s RVHV existoval opět pouze v rukopisné podobě). Proto byly tyto školy zpočátku odkazovány na učební plán určený pro vzdělávací program „Základní škola“ (ze dne 30. 4. 1996, s platností od 1. 9. 1996). Vzniklý nesoulad byl napraven vzápětí v roce 1998, kdy vyšlo doplněné vydání vzdělávacího programu Základní škola (úpravy a doplňky ze dne 30. 4. 1996 pod čj. 16 847/96-2), v němž byl zapracován jak modelový učební plán pro školy s rozšířenou výukou HV, tak popis organizace a obsahu výuky na školách s RVHV.

Během let se ukázalo, že bude třeba zajistit i návaznost mezi základními školami a gymnázii, která mají v úmyslu zřizovat třídy s RVHV. Proto byly v roce 1999 vydány Učební dokumenty pro gymnázia, v nichž vedle genera-

lizovaného učebního plánu pro čtyřletý cyklus (čj. 20 595/99-22 ze dne 5. 5. 1999) jsou stanoveny podmínky pro zaměření gymnázia. Zaměření gymnázia na estetickovýchovné předměty zde najdeme pod číslem 79-02-5/72. Co se však týká osnov pro RVHV na gymnáziích, ty vyhotoveny nebyly. Důvodem byl nejspíš fakt, že se začalo uvažovat o kurikulární reformě.

V roce 1999 (13. prosince) předložil na poradě vedení MŠMT tehdejší 1. náměstek ministra PaedDr. Jaroslav Sural, CSc., materiál s názvem „Program resortního výzkumu MŠMT“. Součástí tohoto resortního úkolu byl i projekt „Národní kurikulum a rámcové vzdělávací programy“. Tvorbou rámcových vzdělávacích programů byl pověřen Výzkumný ústav pedagogický v Praze. Tento úkol vyplynul ze školsko-politických strategií (formulovaných mimo jiné v dokumentu „Koncepte vzdělávání a rozvoje vzdělávací soustavy v České republice“ z roku 1999, později pak v „Národním programu rozvoje vzdělání – tzv. Bílé knize“ z r. 2001).

Idea kurikulární reformy spočívala na dvouúrovňovém kurikulu. Státní úroveň měly zajišťovat právě ony zmíněné rámcové vzdělávací programy, školní úroveň pak školní vzdělávací programy. V situaci vývoje nového kurikula byly všechny „odborné síly“ zaměřeny především na zpracování vzdělávacího obsahu, učebních plánů, klíčových kompetencí, průřezových témat a dalších součástí RVP, a to jak pro předškolní vzdělávání, tak i pro základní vzdělávání. Problematika gymnázií, respektive gymnázií s rozšířenou výukou hudební výchovy, zůstala stranou. Ne však otázky škol základních. Informace o genezi vývoje celé problematiky z hlediska školských dokumentů byla podána na semináři v Liberci v roce 2003 pracovníkem VÚP Alexandrosem Charalambidisem. Jan Prchal jako tehdejší místopředseda Společnosti pro hudební výchovu se na konci semináře vyjádřil zcela prostě: „Školám s RVHV nikdo nepomůže, musí si pomoci samy“.

Jeho slova se stala jakýmsi mentem. Žádný dokument, byť by

byl sebelépe zpracován, nemůže zaručit kvalitní fungování školy. V tomto ohledu to nemůže zaručit ani RVP ZV. Když odmyslíme všechna pro i proti, faktem zůstává, že od školního roku 2007/2008 platí povinnost zahájit výuku v 1. a 6. ročníku základních škol podle vlastních školních vzdělávacích programů (dále jen ŠVP). Proto je zapotřebí hledat a využít možnosti, které právě školám s rozšířenou výukou hudební výchovy RVP ZV nabízí.

V prvé řadě je nutné si uvědomit, že školy s rozšířenou výukou „čehokoliv“ z hlediska legislativního v podstatě zanikají – nemají ani oporu v žádném nově schváleném „modelu, modelovém učebním plánu, či dokonce modelově zpracovaném školním vzdělávacím programu“. Ono zaměření na hudební výchovu (ale může být i na cokoli jiného) se stává ryze autonomní záležitostí každé školy – součástí jejího kurikula.

Ani zmiňovanou problematiku spolupráce základních škol s RVHV a ZUŠ, kterou pro řadu škol nebylo možné uspokojivě vyřešit (viz Metodický pokyn, který nevyšel v platnost), nové kurikulum neřeší a ani řešit nemůže.

RVP ZV přináší pro 1. a 2. stupeň ve svém učebním plánu tzv. disponibilní časovou hodinovou dotaci:² pro 1. stupeň je to 14 hodin, pro 2. stupeň 24 hodin.³ Pokud bychom porovnávali původní učební plán v programu Základní škola (viz úpravy a doplňky ze dne 30. 4. 1996 pod čj.

² Opatřením ministryně školství, mládeže a tělovýchovy ze dne 26. 6. 2007, čj. 15523/2007-22, kterým se mění Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, dochází k navýšení počtu disponibilních hodin na 1. a 2. stupni. Znění celého Opatření ministryně školství je možné stáhnout například z internetových stránek Výzkumného ústavu pedagogického <http://www.vuppraha.cz/aktualita/1/60>.

³ Na tomto místě je však zapotřebí upozornit, že 6 hodin musí být přednostně využito pro druhý cizí jazyk, takže de facto je disponibilní časová dotace využitelná pro potřeby HV pouze 18 hodin (viz též Opatření ministryně školství).

16 847/96-2), pak bychom zjistili, že hudební výchově jsou v 1.–3. ročníku věnovány 2–3 hodiny v každém ročníku, od 5. ročníku 3 hodiny v každém ročníku. Současná situace je taková, že oblast Umění a kultura, zahrnující jak hudební, tak výtvarnou výchovu, má k dispozici na 1. stupni 12 hodin a na 2. stupni 10 hodin a zároveň může využít disponibilní časovou dotaci.⁴ Pro rok 2007/2008 sice MŠMT provedlo dokumentem⁵ pod čj. 6538/2007-22 změnu učebních plánů, nicméně školy s RVHV mají pro výuku HV podle „přechodného“ modelového učebního plánu stále k dispozici 2, respektive 3 hodiny v každém ročníku a zároveň další disponibilní hodiny. Tento modelový plán samozřejmě pozbude platnost, jakmile bude celá škola učit podle svého ŠVP ve všech ročnících.

Vraťme se ale zpět k RVP ZV. Původní model rozšířené výuky HV počítal se 2–3 hodinami „řádné HV“ a zároveň se žáci, kteří nenavštěvovali souborovou hru v ZUŠ, účastnili ještě dvou hodin sborového zpěvu. Modelový učební plán ve vzdělávacím programu Základní škola z roku 1998 však s těmito dvěma hodinami „navíc“ nepočítal. Přesto školy sborový zpěv žákům dále nabízely a realizovaly jej. Podíváme-li se na tuto skutečnost z hlediska učebního plánu v RVP ZV, pak i s využitím disponibilní časové hodinové dotace pro hudební výchovu lze uvolnit (s tím, že ostatní obory, respektive předměty budou zachovávat pouze minima) v každém ročníku 4 hodiny, v jednom z nich i 5 hodin (7 hodin řádně přidělených z oblasti Umění a kultura a 14 hodin disponibilních). Tato možnost je maximální vizí. Je zřejmé, že nárokovat dispo-

nilní hodiny budou jistě i jiné předměty, pokud však bude škola rozhodnuta, že dál se chce zaměřovat na výuku „rozšířené hudební výchovy“, jistě upřednostní využití disponibilních hodin právě směrem k HV.

Jiná je situace na 2. stupni. Tam při zachování absolutních minim u všech ostatních oborů (předmětů) zbývá na HV řádně 6 hodin – což jsou 2, respektive 1 hodina výuky v ročníku. S využitím disponibilní časové dotace (tj. 24 hodin, respektive 18 hodin, neboť 6 hodin musí být přednostně využito na zařazení dalšího cizího jazyka – viz poznámka pod čarou 3) je to celkem 24 hodin na 2. stupeň: Situace je tedy zdánlivě ještě příznivější, než na 1. stupni, neboť je pro hudební výchovu v ideálním případě v každém ročníku 2. stupně k dispozici 6 vyučovacích hodin (!!!) Nicméně pokud jsme v případě 1. stupně hovořili o „maximální vizí“, u 2. stupně se jedná zřejmě o „vizi neuskutečnitelnou“, neboť lze předpokládat ze strany rodičů maximální tlak na posílení cizích jazyků a ICT technologií ve vzdělávání, stejně tak i tlak ostatních kolegů „předmětářů“ na využití disponibilních hodin.

Shrnuto a podtrženo – oproti dosavadnímu, „postexperimentálnímu“ učebnímu plánu dává učební plán uvedený v RVP ZV rozšířené hudební výchově možnosti větší. Z hlediska tlaku společnosti, jejich preferencí, ale i z hlediska mezilidských vztahů však bude obhájení zaměření školy i obhájení postavení HV jako rozšířeného předmětu složitější. Zaměření a jeho obhájení se stane záležitostí autonomního rozhodnutí každé školy. Zde proto platí víc než dvojnásob výše citovaná věta, že „školy s RVHV si budou muset pomoci samy“. Na druhou stranu možnosti, jak jsme se mohli přesvědčit, zde jsou. Reforma neznamena „začít zcela nově a jinak“, naopak to, co je kvalitní, osvědčené, se jako hodnota musí zachovat a předávat dál. Je proto zapotřebí využít všech argumentů podpořených kvalitními výsledky v rámci edukačního procesu a dlouhodobých tradic. A ty školy s RVHV mají.

⁴ Viz Poznámky ke vzdělávacím oblastem k učebnímu plánu in *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. Praha: Tauris, 2005, s. 107.

⁵ Dokument dostupný na <<http://www.msmt.cz/vzdelavani/zmena-ucebnich-planu-vzdelavacich-programu-zakladniho-vzdelavani-od-1-zari-2007>>.

Vzdělávací oblast Umění a kultura a její budoucí místo ve školních vzdělávacích programech na gymnáziích

Josef Secký

Ve dnech 24.–27. října loňského roku se ve výukovém středisku Masarykovy univerzity na Cihláři ve Žďárských vrších uskutečnila XXIII. mezinárodní hudebně pedagogická konference *Musica viva in schola*, na níž byly prezentovány výsledky šetření o tvorbě školních vzdělávacích programů (dále ŠVP). Vzhledem k zájmu, který příspěvek vyvolal, dovolujeme si nabídnout jeho plné znění čtenářům časopisu *Hudební výchova*.

Důvody existence ŠVP jsou vysvětlovány potřebou přizpůsobit vzdělávací plán tak, aby mohl zohlednit specifika žáků, aby vyjadřoval vzdělávací záměry školy – její profilaci, aby respektoval zvláštnosti a podmínky konkrétního místa a regionu. Školy tak získávají značnou autonomii, tedy i větší odpovědnost za kvalitu vzdělávání. Jak této autonomie využijí, jak s touto odpovědností naloží? A především, co to bude znamenat pro hudební výchovu? To je aktuální otázka, která se stala předmětem anketního šetření na místě samém – na školách.

Výzkum byl zaměřen na gymnázia. Ta by se při tvorbě ŠVP měla řídit závazným Rámcovým vzdělávacím programem pro gymnaziální vzdělávání (RVP GV). Hudební výchovu v tomto systému reprezentuje hudební obor, který je spolu s výtvarným oborem součástí vzdělávací oblasti Umění a kultura. V anketním šetření, které proběhlo na devíti gymnáziích v kraji Vysočina a v Jihomoravském kraji, byla zjišťována připravenost samotných pedagogů k tvorbě ŠVP, jejich názory na přínos celé reformy, na budoucí postavení hudební výchovy v rámci vzdělávací oblasti Umění a kultura, na možnosti mezioborové spolupráce s výtvarným oborem a dalšími vzdělávacími oblastmi a v neposlední řadě na možnosti vysokých škol aktivně participovat na problémech, které se při přechodu na nový systém

vzdělávání vyskytnou. Anketní šetření proběhlo formou řízeného rozhovoru s vyučujícími hudební výchovy (na otázky odpovídalo 17 učitelů), s řediteli gymnázií nebo jejich zástupci (v počtu 6) a také s vyučujícími výtvarné výchovy, kteří by s hudebními pedagogy měli úzce spolupracovat.

Skutečnosti, které vyšly najevo, nesvědčí právě o nadšení pedagogů z reformy vzdělávacího systému. Ukázalo se, že na všech školách vyvolává nový systém smíšené pocity oscilující mezi „mírnou skepsí a zuřivým nesouhlasem“. Téměř všichni vyučující hudební výchovy konstatují, že náplň předmětu, jak ji vymezuje RVP GV, je fakticky víceméně totožná s dosavadním obsahem učiva ve vzdělávacích dokumentech pro gymnázia. Změny vidí hlavně v organizační sféře a většinou je pokládají za zbytečné.

První bod ankety se týkal mechanismu přípravy školního vzdělávacího programu. Ředitelé škol mají obvykle ucelenou představu, jakým směrem školu profilovat, s přípravou ŠVP se mnozí z nich chtějí vypořádat pokud možno bez zasahování ze strany jednotlivých učitelů, jakkoli hovoří o nutnosti týmové spolupráce. Předsedům předmětových komisí svěží vypracování učebních osnov – ty by měly obsahovat distribuci vzdělávacího obsahu do předmětů, rozdělení do ročníků a stanovení výstupů. Učební plán, který by měl obsahovat tabulaci s výčtem předmětů a hodinových dotací, případně organizační podmínky, za nichž se budou některé vzdělávací obory integrovat, zpracovávají sami, přičemž učitelé jsou vyzýváni připomínkovat přidělování hodin k předmětům do jednotlivých ročníků. Ředitelé gymnázií všeobecně zastávají názor, že reforma systému a přechod škol na ŠVP přinese spíše komplikace, výrazné zefektivnění a zkvalitnění výuky neočekávají. Ti z vedoucích

pracovníků, kteří byli ochotni poskytovat informace k tvorbě ŠVP na jejich škole, dali najevo své přesvědčení, že učební plán z hlediska rozvržení předmětů a hodin do ročníků by měl co nejvíce odpovídat současnému stavu. Na třech gymnáziích zahrnutých do šetření se však objevily snahy využít určité autonomie a potlačit právě estetickou výchovu se zdůvodňující záminkou, že oblast Umění a kultura (hudební obor a výtvarný obor) „nezakládá žádné podstatné klíčové kompetence“. RVP GV uvádí v charakteristice občanských kompetencí „pouhou“ zmínku o vnímání a rozvíjení etických, kulturních a duchovních hodnot. Před takovým pohledem je třeba důrazně varovat. Vždyť rozvoj těchto hodnot je prostředkem i cílem každého vzdělávání, je samou podstatou lidského bytí! Tyto nebezpečné pokusy navíc pravděpodobně nebudou ojedinelé. Předpokládají například omezení počtu hodin pro obě výchovy a současně v kvartě víceletého gymnázia (nebo dokonce v tercií a v kvartě) úplnou integraci vzdělávací oblasti Umění a kultura. Dalším ohrožujícím záměrem pak může být volitelnost hudebního a výtvarného oboru již od kvarty namísto od kvinty. Na školách, kde se tyto změny chystají, panuje názor, že význam a vliv estetických výchov v dnešní době je výrazně menší než dříve, jejich místo ve vzdělávacím systému je dáno spíše tradicí a prostor je třeba dát především „moderním naukám“, mezi nimiž jsou zvláště zmiňovány společenské vědy (základy ekonomie, politikologie a další), environmentální výchova a výchova ke zdravému životnímu stylu. Zde je však nutné se zamyslet. Nemá tato zdánlivě „kacířská“ myšlenka do jisté míry pravdu? Plní dnes hudební výchova své cíle? Jaký je její skutečný vliv? Sami učitelé výchov jsou do budoucna velmi skeptičtí a obávají se o další osud

hudební a výtvarné výchovy jako povinného předmětu. Současně však hovoří o tom, že k problematice reformy vzdělávacího systému mají jen velmi málo informací, a otevřeně přiznávají svůj nevelký zájem o tuto problematiku.

Úkolem pro učitele je tvorba učebních osnov. Někteří pedagogové vítají skutečnost, že vzdělávací obsah hudebního oboru je v RVP zřetelně směřován k recepci a reflexi hudby, k problematice hodnot a funkcí hudby, a snaží se právě toto zaměření prosadit do ŠVP. Někteří vyučující mají naopak tendenci využít prostor, který jim reforma nabízí, spíše k přiblížení se k současným hudebním zájmům mládeže, a hodlají usilovat o více pozornosti pro aktuální hudební dění a zvláště pro populární hudbu. Většina učitelů však vyjádřila rozhodnutí neexperimentovat s obsahem předmětu a v co největší míře zachovat současnou podobu hudební výchovy. Představitelé vedení škol se zpravidla vzdělávacím obsahem podrobně nezabývají, v rozhovorech na toto téma byly vysloveny náměty dvojího druhu: v první řadě zabývat se v rámci hudebního oboru důsledněji a uceleněji uměleckými slohy, v druhé řadě se objevila myšlenka zaměřit se více globálně a reflektovat hudební tradice a současně hudební dění celého světa.

Dalším bodem šetření byla integrující témata oborů v rámci vzdělávací oblasti Umění a kultura a průřezová témata, která jsou definována jako aktuální, žádoucí složka vzdělávání na úrovni mezinárodní a především evropské. V tomto bodě se ukázaly rozdíly mezi začínajícími mladšími pedagogy a pedagogy, kteří vyučují již delší dobu. Mladší učitelé všeobecně uznávají nutnost komplexnosti výuky, formulace o kooperaci oborů a realizaci průřezových témat přijímají pozitivně. Hovoří hlavně o potřebě působit na hodnotovou

orientaci mládeže v oblasti umění. Mají zájem spolupracovat s učiteli výtvarné výchovy na společných projektech. Starší pedagogové často pokládají tato témata za nic neřešící. Upozorňují na skutečnost, že mezipředmětové vztahy ve výuce se samozřejmě ve vhodné míře zohledňují, ale jejich časové upřednostnění může vést k omezení základní náplně předmětu, kterou musí být samotná hudba. Téma úzké spolupráce s výtvarným oborem si příliš nedovedou představit – obávají se malé efektivity. Je však otázkou, do jaké míry tyto jejich obavy souvisí se skutečností, že se v oblasti výtvarného umění sami příliš neorientují. Všichni pedagogové přitom preferují hledání průníků především s literaturou, což je dáno skutečností, že český jazyk a literaturu velmi často sami vyučují.

K tomuto bodu se vyjadřovali i pedagogové výtvarné výchovy. V názoru na spolupráci s hudebními pedagogy se příliš neshodují. Někteří upozornili na přílišnou uzavřenost hudební výchovy a neochotu učitelů HV k větší integraci obou výchov. Jiní jsou podle vlastních slov připraveni úzce spolupracovat a přinášejí velké množství námětů. Některé jejich návrhy integrace oborů však značně preferují jejich vlastní obor, některé jsou vysloveně neseriózní (poslech hudby při výtvarné činnosti). Ukazuje se, že mnozí pedagogové výtvarné výchovy (a samozřejmě i ostatních předmětů) mají velice naivní představy o úkolech hudební výchovy, podobně jako o své vlastní způsobilosti tento předmět vyučovat (na základě zájmu o hudbu a polozapomenutých instrumentálních dovedností). Zde se opět ukazuje nutnost zřetelně vyslovit, co je vlastně smyslem všeobecné hudební výchovy.

Ředitelé gymnázií vidí v těsné spolupráci hudební a výtvarné výchovy budoucnost. Myšlenka přizpůsobit přípravu budoucích učitelů novému systému vzdělávacích oblastí jim není cizí, a někteří z nich si dovedou představit nové studijní kombinace v učitelstevských oborech na vysokých školách – například právě kombinaci Umění a kultura + další předmět. Tento nápad ovšem všichni pedagogové

HV a VV, kteří se ankety zúčastnili, považují za nesmysl. Poukazují na skutečnost, že věnovat se zodpovědně dvěma uměleckým oborům je téměř nemožné. To však ověří teprve budoucnost – tento nápad se pokusila uskutečnit právě Pedagogická fakulta MU v Brně, když v letošním akademickém roce otevřela studium učitelství aprobace HV–VV.

Posledním bodem rozhovoru byly možnosti pedagogických fakult přispět ke zkvalitnění výuky na základních a středních školách, usnadnit školám přechod na nový systém vzdělávání. Pedagogové na gymnáziích – absolventi pedagogických fakult – se cítí velmi dobře připraveni pro svou profesi, především po stránce odborné. Přejí si zachovat úroveň odborné i metodické přípravy budoucích učitelů.

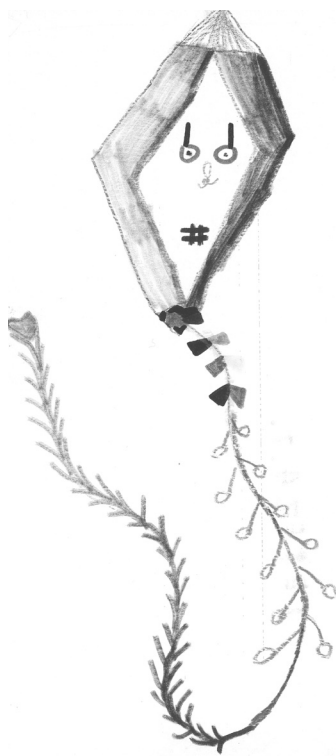
Jeich konkrétní návrhy, jak by jim mohly pedagogické fakulty pomoci v současné situaci, se dají shrnout do tří bodů. V první řadě byla zmiňována možnost pořádání specializovaných metodických seminářů, soustřeďujících se především na realizaci integrovaných témat humanitních předmětů tak, aby nedocházelo k pouhému násilnému sdružování látky bez ohledu na efektivitu vzdělávání. V druhé řadě navrhovali učitelé pořádání kurzů, týkajících se využití počítačové techniky – práce s notačními programy, techniky práce se zvukovými nahrávkami. Třetím a svou naléhavostí nejdůležitějším požadavkem, zvláště pro katedry hudební výchovy, je pak volání po důrazném a trvalém zviditelňování hudební kultury v rámci vzdělávacího procesu

a prosazování nezpochybnitelného a nezastupitelného významu výchovy k hudbě a k umění jako podstatným složkám života civilizované společnosti.

Poznámka redakce: Výsledek ankety, který autor uvádí, není ani tak kritikou reformy samé, jako spíše stížností na nedostatek informací o ní. Z článku je patrné, že reforma klade zvýšené nároky na ředitele škol a učitele, kteří sami musí rozhodnout, které z učebních témat zdůraznit a které potlačit, stejně jako zvolit vhodné postupy tak, aby byly funkční (tvořivost, integrace, projektové vyučování). To vše vyžaduje teoretickou přípravu, pedagogickou praxi a zkušenost, především však proškolení učitelů, kteří nebyli pro tento způsob práce připravováni, což je v současnosti hlavní úkol MŠMT ČR.

Hlasová výchova inspirovaná podzimem (II. díl – dech)

Alena Tichá



Padající listy, česání ovoce, pouštění draka, ale i podzimní deště a plískanice – jak pestrobarevné inspirace nabízí pro druhý díl cyklu hlasové výchovy čas podzimu! Dnes se soustředíme na dva „aktéry“, bez jejichž vzájemné souhry nelze pěkně zpívat. Jsou jimi dechové ústrojí a hrdlo. V následujících hrách a cvičeních zpružníme a posílíme dechové svaly, abychom vytvořili podmínky k prohloubení nádechu a odstranili nežádoucí svrchní dýchání, při němž se děti nadechují s pomocí ramen. Nepoučujeme děti, kdy a jak se mají nadechnout, jak zadržet dech a jak co nejdéle vydechnout. Tyto slovní manipulace vždy nepříznivě ovlivňují průběh dechové funkce. *Zasahování do dechové funkce*

„z vnějšku“ přináší vždy s sebou různá přepětí a nakonec dechovou nemohoucnost. Zejména první dvě fáze před zazněním tónu (nádech a uklidnění) by u malých dětí měly probíhat víceméně bezděčně. Pro navození postací vypěstovat u dětí návyk správného držení těla (vzprámené aktivní tělo je připraveno „přijmout“ nádech) a důsledně je upozorňovat, že „nelapeme“ po dechu na poslední chvíli. Učíme děti nadechnout s představou melodie, kterou budou zpívat (melodii několikrát předzpíváme nebo zahrajeme). S nádechem přijímají děti i náladu písničky.

Pocit klidného dechu:

V *průpravných cvičeních* lze využít různých poloh (pohybů) těla, které pomáhají navodit přirozenou dechovou funkci.

Odpočíváme

Cíl: Uvolnění ramen a volné ležení hlavy, uvolnění dolní čelisti a jazyka, navození prohloubeného dechu.

Provedení: Děti leží na zádech, kolena jsou pokrčená.

Motivujeme: Po práci na zahradě odpočíváme. Oči zavřeme a s uspokojením nasloucháme zpěvu ptáků, vnímáme vůni květin.

Všímejte si: Dokážou děti uvolnit ramenní pletenec? Nedrží v leže toporně hlavu? Je jejich mimika přirozená, nemají v obličejí zbytečné napětí? Mají uvolněnou dolní čelisti? Napětí v těle brání volnému proudění dechu. Odstraníme-li jeho příčiny, samovolně se dostaví klidný nádech „do břicha“. Jsou-li pokrčená kolena mírně od sebe oddálená, dech se ještě více prohloubí.

Drak na provázku

Cíl: Spontánní nádech do bránice vyvolaný vnějším pohybem těla, nasazení tónu s představou.

Provedení: Cvičí se vsedě. Sed na polovině sedadla, kolena od sebe asi v šíři ramen, nohy se v úhlu větším jak devadesát stupňů opírají celým chodidlem o zem (sed je tak stabilnější), ruce leží volně na stehnech (nikoli na kolenech!). V bederní páteři vědomě aktivizujeme malé pohyby vpřed a vzad. Prodlužováním bederní oblasti zad (vyhrbením jejich dolní části – nikoli zakláněním!) a následným vzpřímením (pohyb vychází z bederní páteře) se navodí samovolný prohloubený výdech a následný prohloubený nádech. Pohyby v oblasti bederní oblasti harmonizují celý dechový aparát – „zapojí“ do nádechu bránici, která je uchycena na spodních žebrech. Při vyhrbení dojde k úplnému výdechu, při narovnání osvozený solar plexus a rozšiřující se hrudník vytvoří prostor pro prohloubený nádech, který do těla „vstoupí“ jakoby sám. Děti dýchají správně, aniž by vědomě svůj dech řídily, zůstane jen pocit, že „to dýchá samo“.

Motivujeme: Jsi dráček a chlapec si tě na provázku přidržuje, abys neulít do oblak. Vznáš se nad strání, vítr se do tebe opírá, až se ti dolní část zad vyhrbí (děti vydechují a na „fóóó“ vyjadřují vítr). S údivem necháš ústa otevřená. Teď

tě však chlapec zatáhne za provázek, který máš uvázaný kolem pasu (narovnání a podvědomý nádech). A zase ti dá na chvíli svobodu, provázek povolí a vítr zaduje „fóóó“. Vše se několikrát opakuje.

Všímejte si: Výdech na dlouhé „fóóó“ s pohybem páteře dozadu způsobí, že se břicho mírně zatáhne. Pak při údivu spadne dolů spodní čelist i s jazykem („Teď vypadáš trochu hloupě...“) a břicho se uvolní. Narovnání od pasu je provázáno stále uvolněnou čelistí (hrdlo zůstane při nádechu otevřené, jazyk leží vpředu). Vše se opakuje v klidném dechovém rytmu. „Fóóó“ mohou děti zpívat na libovolném tónu. Později v pauze (tj. když děti s údivem uvolní břicho a postupně se rovnají) zadáváme tón. Děti mají dostatek času, aby ho v tichu slyšely a mohly si jeho výšku dopředu představit, a pak intonačně přesně zazpívat.

Posilování pružnosti a výkonnosti dechových svalů:

Největším nebezpečím pro hlasivky je přemíra výdechového proudu, který k nim při mluvě nebo při zpěvu směřuje. Jeho regulaci zajišťuje bránice – právě ona drží dech „na oprati“ a brzdí překotný výdech. Bránice však není osamocená, při nádechu i výdechu spolupracuje s mezižebními a s břišními svaly. Aby tyto nádechové svaly mohly práci bránice podpořit, musí být pružné a výkonné. Dechové svaly cvičíme ve spojení s artikulací a s hlasem – tím posilujeme celostnost hlasové funkce.

Zastavujeme koně „prrrr“

Cíl: Posilování pružnosti a výkonnosti břišního svalstva.

Provedení: Cvičíme ve stoje, nohy mírně od sebe, kolena mírně pokrčená. Děti rukama „drží“ opratě a zastavují koně na třikrát: prrrr – prrrr – prrrr (opakováno na jednom tónu). Hrudník zůstane vzpřímený a vespodu mírně rozšířený. Volnost spodních žeberek zajistí mírně zvednuté paže, které „tahají za opratě“. Lokty jsou od těla.

Motivujeme: „Vyjedeme si na saních, které táhnou dva bílí grošáci. Jsi vozka a pokoušíš se je zastavit přitažením opratí prrrr – prrrr – prrrr.“ S každým prrrr se podvědomě zpevní břišní

stěna, kterou je však nutné následně uvolnit: „Zatáhni pořádně za opratě, a pak je ihned povol, abys mohl znovu a ještě pevněji koně přitáhnout.“

Všímejte si: Cvičíme pružnost svalů – nikoli křeč! Proto je třeba vždy mezi jednotlivými prrrr povolit břicho, aby s dalším prrrr mohla břišní stěna znovu zapružit dovnitř. Jen tak bude břišní svalstvo silné a přitom pružné.

Prodlužujeme výdech:

Malé děti a „netrénovaní“ zpěváci trpí nedostatkem dechu. Příčinou je nejen malá kapacita plic (zúžení a malá pružnost hrudního koše), ale především chybné hospodaření s dechem během zpěvu. Dech nám nevystačí, pokud jsme si dopředu nepředstavili (třeba i podvědomě) délku melodie či věty, kterou sdělujeme. „Brzdící funkci“ bránice podpoří správné držení těla a ducha (tj. vnitřní bdělost, zaujetí zpěvem, chuť sdělovat).

Ruka zpívá s námi

Cíl: Prodlužování výdechu na základě citění délky hudební fráze (obsahová a hudební myšlenka vede dech).

Provedení: Zcela přirozené hospodaření s dechem se dostaví, spojíme-li dech s pohybem – např. ruky. Její pohyb provází zpívající (dechovou) frázi. K rozvíjení ekonomie dechu si vybereme kantilénovou píseň s přehlednou výstavbou hudebních frází, např. následující písničku M. Rakové *Můj zlatej holečku*.¹

Při zpěvu první fráze *Můj zlatej holečku*, opisujeme rukou před sebou velký kruh – zdola, vně, nahoru a obloukem dovnitř, následující frázi *kam jsi dal kytičku* po klidném nádechu provázíme stejným pohybem druhé ruky. Závěrečnou dvakrát tak dlouhou frázi *co jsem ti o naší pouti dala* vyjádří společný pohyb obou rukou. Pohyb musí být rovnoměrný, ruka „jde“ spolu s hlasem, nesmí skončit v připázení dřívě, než se dozpívá hudební fráze.

Motivujeme: Stojíme proti dětem a vyzveme je: „Zpívejte se mnou a opisujte rukou stejný pohyb jako já. Pozor vaše ruka nesmí spěchat. Poslouchejte, co zpíváte.“ Jindy mohou děti pracovat ve dvojicích a ve zpívání frází se střídat či mohou píseň interpretovat jako dialog, kdy první sloku zpívá dívka a ve druhé odpovídá chlapec. Nebojme se nechat děti experimentovat – můžeme je vyzvat k pohybové improvizaci s podmínkou, že jejich pohybová kreace bude v logickém propojení s domluveným hudebním frázováním. Možná budeme překvapeni, s jakým zaujetím začnou i ti dosud „neteční“ hudební fráze prožívat.

Všímejte si: Volba délky pěveckých frází musí být přizpůsobena věku a zkušenostem dětí. Cílem je, aby děti délku a průběh fráze procítily celým tělem. Sledujeme, zda nespěchají – pohybuje se ruka dítěte skutečně v souladu s délkou hudební fráze? Propojení hudební fráze s pohybem ruky by mělo být vědomé.

Můj zla-tej ho-leč - ku, kam jsi dal ky - tič - ku,
co jsem ti o na - ší pou - ti da - la?

2. Já trhal ořechy,
spadla mně do řeky,
nešťastná kytička odplavala.

¹ Píseň M. Rakové je použita z knížky *Zpíváme a hrajeme s nejmenšími* (autorky A. Tichá a M. Raková), kterou v srpnu 2007 vydalo nakladatelství Portál. Knižku plnou písní a nápadů doplňuje vložené CD.

Pozn. Uvedené motivace jsou inspirovány knihou *TICHÁ, A. Učíme děti zpívat*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7178-616-X.

Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově

Marios Christou



Hudba Arvo Pärta a současná hudba všeobecně (respektive hudební tvorba od druhé poloviny 20. století do současnosti) jsou jen zřídka součástí výuky dějin hudby. Není to dáno ani tak nechutí učitelů vyučovat současnou hudbu na základních a středních školách, jako spíše tím, že jejich povědomí a znalosti o vývoji hudby v posledních desetiletích jsou bohužel minimální, často dokonce vůbec žádné. Tato studie se snaží ukázat, že současná hudba a konkrétně hudba Arvo Pärta je pro výuku velice zajímavá, podnětná a užitečná. Na rozboru Pärtových skladeb se snaží poukázat na specifické rysy různých období dějin hudby, které se v jeho tvorbě objevují, a ukázat tak, že by se Pärtova hudba mohla využít pro alternativní způsoby výuky dějin hudby.

Arvo Pärt se narodil v roce 1935 v Paide, v Estonsku. Hudební vzdělání získal ve své rodné zemi, vystudoval hudební konzervatoř v Talinu. Od počátku šedesátých let byl Pärt jak oficiálně uznáván, tak i zakazován. V roce 1962 získal své první ocenění, a to v Moskvě za skladby *Our garden* a *The Pace of the World*. Tyto skladby patří do Pärtova prvního tvůrčího období, během něhož při komponování používal většinou seriální techniku a princip koláže. K dalším z jeho raných děl patří skladby *Nekrolog* a *Maailma Samm*, které byly ostře kritizovány pro svůj západní formalismus a dekadentnost. V roce 1968 musel čelit skandálu, který v hudebním světě vyvolalo provedení jeho díla *Credo* (pro klavír, orchestr a sbor, pod vedením dirigenta Neema Järvi).

Následovala tvůrčí a duševní krize, která ovlivnila i jeho psychické zdraví. Přelomové období v jeho životě i díle přichází na počátku sedmdesátých let. Píše *Symfonii* č. 3 a v roce 1972 si bere svou druhou ženu Noru, vstupuje do Ruské pravoslavné církve a na základě svého studia rané hudby vynalézá svůj vlastní *tonální* styl, který nazval „Tintinnabuli“. Sám řekl: „Složitost a mnohostrannost mě matou. Musím najít jednotu. Co je to, tato jediná věc, a kde ji mám hledat?... Zjistil jsem, že úplně stačí jeden krásně zahrnutý tón... Pracuji jen s několika málo prvky ... jedním hlasem, tichem, jedním kvintakordem, jednou tonalitou. Tři tóny kvintakordu jsou jako zvony. Proto jsem to nazval „Tintinnabuli“.¹

Pomineme-li jeho velmi rané, tj. studentské práce ovlivněné neoklasicismem, a někdy dokonce postromantismem, můžeme jeho dílo rozdělit do dvou velkých kategorií. Období seriálních a kolážových skladeb (např. *Nekrolog*, *Symfonie* č. 1 a č. 2) a období tintinnabuli, které začíná v roce 1976 krátkou klavírní skladbou *Fur Alina* (Pro Alinu). Mezi další díla napsaná v tomto stylu patří: *Tabula Rasa*, *Fratres*, *Missa Syllabica*, *Pašije podle sv. Jana*, *Litanie* a další. Mostem mezi jeho prvním a druhým tvůrčím obdobím je zmiňovaná *Symfonie* č. 3.

Arvo Pärt je často nazýván mystickým minimalistou. Velice ho ovlivnila estetika a filozofie pravoslavné církve. Sám prohlásil, že jeho hudební vzdělání je západní, myšlení však východní.

Podívejme se teď na konkrétní případ stylu *tintinnabuli* a poukážme na různé aspekty, kterých by

bylo možné využít při výuce dějin hudby. Vhodnou skladbou pro tento účel je *Missa Syllabica*. Tato vokální skladba je jedním z raných děl složených ve stylu *tintinnabuli*. Na první pohled se může zdát „primitivní“, nicméně její výhodou bezesporu je, že v ní lze:

1. snadno najít základní principy stylu *tintinnabuli*,
2. jasně rozpoznat nejrůznější rysy starších hudebních stylů.

Tato mše je nejdelší ze tří sborových duchovních skladeb, které vznikly v roce 1977. Samotnému rozboru Pärtova zhudebnění by mohl předcházet krátký výklad o mši jako hudební formě od období počátku křesťanství, přes gregoriánský chorál, styl *Ars Antiqua* apod. až do současnosti. Co se týče díla *Missa Syllabica*, je třeba nejprve vysvětlit pojem „syllabický“, který se objevuje již v gregoriánském chorálu a vztahuje se na skupinu skladeb, v níž každý tón odpovídá nové slabice v textu. Vedle tohoto pojmu existuje pojem „melismatický“, který se vztahuje na zpěvy, v nichž každé slabice odpovídají dva a více tónů. Skladba, na niž se zaměřujeme, je celá syllabická. Ve výkladu o dějinách hudby by v této chvíli mohlo následovat pojednání o gregoriánském chorálu, doprovázené samozřejmě poslechem.

Po poslechu Pärtova zhudebnění by mohl být dán prostor charakteristice a prvním dojmům. Pärtovo zhudebnění zní velice jednoduše a letmý pohled do partitury tento dojem ještě posílí. Jeho hudba nestaví na subjektivně emocionálním základu, což je dáno mimo jiné tím, že nepoužívá citlivý tón tvořící tonální centrum, který je hlavním rysem klasicko-romantické harmonie, a dále také způsobem, jakým zachází s disonancí (příprava – nástup a rozvod ke konsonanci). Pärt tak dosahuje toho, co dlouho hledal a co bylo charakteristické pro

hudbu druhé poloviny 20. století, tedy **objektivitu**. Jeho přístup je ještě „anti-romantičtější“, než byl přístup některých skladatelů na počátku minulého století, mezi něž patří např. Eric Satie, Pařížská šestka a mnoho dalších. Nacházíme tu spojitost mezi jeho tvorbou a tvorbou „moderní“ a „postmoderní“.

Je důležité upozornit na skutečnost, že tento estetický postoj je velmi blízký filozofii umění pravoslavné církve, která byla Pärtovým hlavním zdrojem inspirace. Pro pravoslavné země by tento přístup mohl být rovněž zajímavý z dalších hledisek – kulturního, náboženského apod.

Při dalším zkoumání Pärtovy hudby si všimneme, že objektivita je dosahováno také zvláštním způsobem nakládání s texty. Tato mše je jedním z prvních případů, kde se tento způsob zcela jednoznačně uplatňuje. Abychom ho pochopili, je třeba nejprve vysvětlit základní principy „harmonie a vedení hlasu“ tohoto stylu, který je založen na dvou základních konceptech – „*hlasu tintinnabuli*“ (*tintinnabuli-voice*) a „*melodickém hlasu*“ (*melodic-voice*).² Slovo „hlas“ (respektive *voice*) je zde použito v širším slova smyslu jako „part“ nebo „pásmo“. Je zajímavé zmínit i etymologii slova *tintinnabuli*, které je původně zvukomalbou, s největší pravděpodobností se jedná o pokus napodobit zvuk zvonů (*tin, tin, tin*).

Hlas tintinnabuli je složen z tónů tónického kvintakordu a připomíná vyzvánění zvonů, *melodický hlas* využívá celé stupnice, durové nebo přirozené mollové (zvýšený šestý a sedmý stupeň uslyšíme jen

¹ Citace pochází z přebalu CD nahrávky: *Tabula Rasa*, ECM New series.

² Termín *melodický hlas* se zde vztahuje na zvláštní způsob jeho použití v pojetí Arvo Pärta, nikoli na způsob, kterým je v hudbě běžně používán.

zřídka, a to především v raných skladbách tintinnabuli). Melodická křivka má většinou stupňovitý postup, přestože především v pozdějších dílech se často setkáváme i s většími skoky.

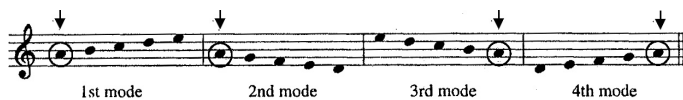
Z výše uvedeného jasně vyplývá, že Pärtova harmonie je tonální, ale „bezfunkční“, neboť v celých skladbách nebo jejich velkých částech převládá tónický kvintakord (tónika), jiné funkce (dominanta, subdominanta) se ve stylu tintinnabuli nevyskytují. Můžeme si povšimnout souvislosti mezi námi analyzovanou techni-

kou a americkým minimalismem šedesátých a sedmdesátých let, což lze samozřejmě použít jako další inspiraci při výuce dějin hudby.

Každý ze stále přítomných tónů kvintakordu může sloužit jako „centrum“ (central pitch). *Melodický hlas* se od něho vzdaluje nebo se k němu přibližuje. Podrobnější rozbor ukáže, že existují čtyři varianty pohybu *melodického hlasu* ve vztahu k „ústřednímu tónu“:³

1. směrem výš **od** ústředního tónu,
2. směrem níž **od** ústředního tónu,
3. směrem níž **k** ústřednímu tónu,
4. směrem výš **k** ústřednímu tónu.

Příklad 1



Pojem „modus“ (způsob, mode) používá Paul Hillier, nejméně z Pärtových interpretů a autor první jeho monografie, k popisu čtyř možných melodických postupů. Hillier je největší znalec Pärtovy hudby, proto od něho tento termín přebíráme.

Po podrobném rozboru jeho stylu můžeme rozlišit tři způsoby vedení *hlasu tintinnabuli* ve vztahu k *melodickému hlasu*.

1. alternating (střídavě) – *hlas tintinnabuli* se pohybuje nad i pod *melodickým hlasem*,
2. superior (vrchní) – *hlas tintinnabuli* zůstává nad *melodickým hlasem*,
3. inferior (spodní) – *hlas tintinnabuli* zůstává pod *melodickým hlasem*.

Dalším aspektem vztahu mezi těmito dvěma hlasy je jejich vzájemná pozice (position). Pokud *hlas tintinnabuli* používá tón kvintakordu, které jsou nejbližší *melodickému hlasu*, jedná se o první pozici, používá-li druhý nejbližší tón kvintakordu, jedná se o druhou pozici. *Hlas tintinnabuli* může být tedy charakterizován následujícím způsobem:

- první pozice střídavě,
- první pozice vrchní,
- první pozice spodní,
- druhá pozice střídavě,
- druhá pozice vrchní,
- druhá pozice spodní.

V této fázi výkladu je důležité upozornit na skutečnost, že Tin-

tinnabuli styl zpravidla nepoužívá unisono a oktávy (toto tvrzení se samozřejmě týká vztahu mezi hlasy – *tintinnabuli hlasem a melodickým hlasem*, nikoli celkové sazby).

Všechny části mše (ordinarium) skladby *Missa Syllabica* jsou psány v d moll (!) a postupně jsou použity všechny výše zmíněné Pärtovy *mody*. Při hlubší analýze výstavby *melodického hlasu* zjistíme, že co se týče zhudebnění textu, je striktně dodržována jednoduchá zásada – každý takt obsahuje pouze jedno slovo. Vzhledem k tomu, že je celé dílo sylabické, je zřejmé, že počet tónů v každém taktu je dán výhradně počtem slabik každého slova. Dále si povšimneme, že každé slovo, potažmo takt, odpovídá jednomu z výše uvedených *modů*, co se týče jeho vztahu k *ústřednímu tónu*, kterým je samozřejmě vždy jeden z tónů d mollového kvintakordu.

Kyrie

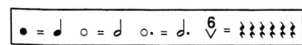
Příklad 2 (část A)

Podíváme-li se na první dva takty, vidíme, že Pärt používá pro *melodický hlas*, který zpívá spodní tenor, třetí modus a ústředním tónem je D – prima tónického kvintakordu. Vrchní tenor zpívá *hlas tintinnabuli*, který je v *první pozici střídavě* (1st position-alternating). Stejný vzorec se opakuje třikrát. Po těchto šesti taktech (třikrát dva obdobné takty) je ukončena první část (A) „Kyrie“.

Kyrie

Příklad 2 (část A)

Příklad 2 (část B)



Příklad 2 (část B)

„Christe eleison“ používá pro *melodický hlas* čtvrtý modus, ústředním tónem je D (tónika). *Hlas tintinnabuli* se nemění, zůstává v *první pozici střídavě*. Tato část, tvořená dvěma takty se rovněž třikrát opakuje, poté ještě jednou následuje výše uvedená část „A“ s mírnou změnou *hlasu tintinnabuli*, čímž Kyrie končí.

Podíváme-li se na vztah rytmu a textu, zjistíme, že každá fráze začíná a končí delším, celým tónem, zatímco ostatní tóny jsou kratší, všechny o stejné délce. I zde jasně vidíme vliv raných hudebních stylů a především gregoriánských „recitačních formulí“. Vliv těchto formulí se projevuje nejen ve vztahu rytmu a textu, ale porovnáme-li znovu celý systém čtyř modů, vidíme, že jsou i základem výstavby *melodického hlasu*!

³ V této práci používáme termín „ústřední tón“, který odpovídá výrazům: *central note, central pitch, centrální tón*.

Stejným způsobem by mohly být analyzovány i další části mše, dle časových možností. Pokud jsou časové možnosti omezené, domníváme se, že je pro rozbor nevhodnější „Ite missa est“.

Skutečnost, že Pärt používá „Ite missa est“, od které se opustilo v raném polyfonním období, je další ukázkou vlivu studia rané hudby na Pärtovu tvorbu.

Pärt používá sazbu s osmi hlasy a podobně jako tomu je u „Sanctus“, vrchní soprán, vrchní alt, vrchní tenor a vrchní bas zpívají *tintinnabuli hlas*, respektivně spodní hlasy potom *hlas melodický*. Ve slově „gratias“ se objevují delší tóny, což má pravděpodobně připravit posluchače na závěr obřadu.

Příklad 3

Na výše uvedených příkladech jsme mohli pozorovat rysy raných hudebních stylů (gregoriánského chorálu, stylu Ars Nova), stejně jako hudby 20. století (minimalis-

Příklad 3

①
②
③

S
II
I
A
II
I
T
II
I
B
II

I - te, mis - sa est. De - o gra - ti - as.
I - te, mis - sa est. De - o gra - ti - as.
I - te, mis - sa est. De - o gra - ti - as.
I - te, mis - sa est. De - o gra - ti - as.
I - te, mis - sa est. De - o gra - ti - as.
I - te, mis - sa est. De - o gra - ti - as.
I - te, mis - sa est. De - o gra - ti - as.
I - te, mis - sa est. De - o gra - ti - as.

mu). Bohužel na rozboru jediné Pärtovy skladby nelze zcela jasně demonstrovat seriální přístup. U rozboru „Kyrie“ jsme si ukázali, že se skladatel při zhudebnování textů opírá o „recitační formule“. Z prostudování většího množství skladeb vyplývá, že skladatel každou používá jinou formuli (často komplexnější). „Modus operandi“, tedy základní formule, je stanovena na začátku celého procesu tvorby nové skladby a je určující pro tónovou výšku, rytmus a další

aspekty práce. To je bezpochyby druh serialismu.

V této studii jsme se snažili teoreticky i prakticky ukázat potenciál díla Arvo Pärta pro výuku dějin hudby. Domníváme se, že se jedná o zajímavou možnost, jak na rozboru tvorby jediného autora udělat průřez velkou částí dějin hudby. Dále se domníváme, že by se současné hudbě měla při výuce věnovat větší pozornost a že právě Pärtova tvorba je pro tento účel optimální volbou.

Režisér nebo učitel (1. část)

Jiří Bezděk

Příspěvek je věnován obecně pedagogickým rysům výuky harmonizace a stylizace doprovodu melodie na hudebních školách vyšších stupňů.

Úvodem si dovolíme malé ohlednutí, které s naší problematikou na první pohled nesouvisí. Jeho pointa bude důležitá, protože ukáže úhel pohledu. Mezi několika posledními hudebními aktivitami, které autor provádal, byla režie CD meditační klavírní hudby. Pro-

tagonistou onoho CD byl zručný pianista, který si nahrával vlastní skladby. Tyto skladby nebyly sice mimořádně originální (těžily především z poetiky Hapkových šlágrů a klavírních stylizací Jiřího Maláska), avšak melodie a nápady spolu s pianistovou vysokou technickou výkonností slibovaly solidní komerční úspěch budoucího zvukového nosiče.

Na začátku prací tedy vše vypadalo bezproblémově a celý realizač-

ní tým studia byl přesvědčen, že nejpozději za týden bude vše hotovo. Samotný průběh však přinesl něco zcela jiného. Nevěděli jsme totiž, že pianista má za sebou léčení vážných zdravotních problémů, jejichž důsledky ho ještě sužovaly.

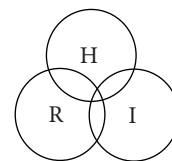
V dalším, téměř dvouměsíčním průběhu jsme se tak stali svědky nespočetných neurotických výlevů téměř cholerického typu, které pramenily z nejrůznějších příčin: tu bylo ve studiu (údajně) chladno, tu byl klavír příliš tvrdý, tu režisér zastavil interpreta kvůli bezvýznamné maličkosti nebo jednoduše tečně uvolněn. Navíc protagonista měnil často na místě dosti výrazně samy skladby, čímž nám prakticky znemožnil střihu.

Pro lepší pochopení situace uvedeme ještě několik vysvětlujících poznámek k úloze režiséra v malém soukromém studiu. Studio tohoto druhužije ze zakázek nejrůznějších souborů či sólistů, kteří si na vlastní náklady objednávají nahrávání svých výkonů a jejich rozmnožení v podobě nejrůznějších zvukových nosičů. Režisér je zde pod dvěma tlaky. Vedení studia stojí o to (z ekonomických důvodů), aby byla objednávka úspěšně realizována a matrice pak v co nejkratší době odevzdána objednavateli. Objednavatel (většinou sám interpret) chce samozřejmě získat co nejvíce času na všemožné opravy a korektury. Režisér tedy nejen kontroluje intonaci a rytmus či vybírá ty nejlepší verze, ale musí vdechnout atmosféře nahrávání takové impulzy, kdy ke kýženým výsledkům skutečně dojde (a zákazník odchází spokojen a patřičně hrdý na to, co právě natočil). Ono „vdechnutí impulzů“ vás však nenaučí na žádné škole. Tvoří jej totiž souhrn režisérova chování a jednání během natáčení. Režisér je zde vždy tím, kdo vede interpreta od nervozity ke klidu, od strnulosti k uvolnění či od roztěkanosti ke koncentraci. Na oněch několik hodin či dnů se stává pro interpreta ostrůvkem důvěry a někým, kdo přece musí odhalit, proč „to já tak nezahrávám“.

Vratme se však k našemu neurotickému pianistovi, který nahrává meditační hudbu. Snímky, které zprvu vytvářel, byly poznamenány především neklidem. Ten se stup-

ňoval s množstvím nepovedených pokusů. Zkoušeli jsme spoustu variant, jak zbavit interpreta obav z dalších nezdařených pokusů – nebyly vypínány přístroje mezi jednotlivými pokusy, zkoušeli jsme nahrávat skladby napřeskáčku atd. Nic však nevedlo k dobrému výsledku. Když pak jednou kalich hořkosti nad nespokojivým výsledkem u našeho pianisty přetekl, začal v návalu zloby nad sebou i okolím rozdávat silné slovní útoky a brunátnět. Celý výstup trval několik minut a já už myslel, že je všemu konec. Když však po chvíli začal pianista hrát, nevěřil jsem vlastním uším. Bylo to „ono“. Jako by se neklid odplavil. Nahrávky bezprostředně po této příhodě patří k nejlepším z celého alba. V dalším průběhu nahrávání jsme takového proměny zažili ještě několikrát – se stejným výsledkem po pročistění.

Netroufáme si činit žádné psychologické závěry, natož předjímat nějaké lékařské úsudky. Účelem je ukázat schéma vazeb a zamyslet se nad analogií.

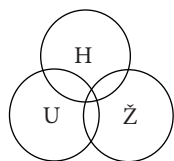


H = hudba
R = režisér
I = interpret

Kruh kolem režiséra představuje souhrn jeho chování a jednání během natáčení. Kruh kolem interpreta představuje jeho výkonnost, dále schopnost přijímat podněty a adaptovat je do své činnosti. Musí se protínat s R, neboť jednoduše musí spolu komunikovat. R i I protínají vždy hudbu. Ta totiž je v daném momentě centrem pozornosti obou. Zmíněné schéma poukazuje ještě k několika dalším důležitým konstelacím: Je-li interpret slabším článkem, musí být posílena role režiséra. Skvělý, nechybný a koncentrovaný interpret režiséra takřka nepotřebuje. Špatná hudba může být brilantně nahrána a zvukově vybavena, její kvalita se tím však nezlepší. O ni však momentálně nejde.

Stále více nám však nastíněné schéma připomíná vztah mezi učitelem harmonie či improvizace,

který řeší problémy harmonizace a stylizace doprovodu, a **žákem**.



H = hudba
U = učitel
Ž = žák

Hudba je zde opět centrem pozornosti obou subjektů. Způsob vnímání melodie zde však určuje nasměrování k jejímu harmonickému dotváření. Upravovatel již při poslechu v představě volí výběr akordů, jejich konkrétní pozici i stylizaci. K této činnosti je třeba tvořivého přístupu. Učitel harmonizace a stylizace doprovodu v průběhu prací nejen reguluje výběr a umístění harmonických jevů, ale musí především žáka motivovat, „naladit se“ k tvorbě, koncentrovat na problém a účinně využívat teoretických znalostí harmonie tam, kde řešení „nenaskočí“ okamžitě. Je vlastně režisérem, který pracuje často s nezralým a nezkušeným hudebníkem. Výše uvedené schéma však popíšeme ještě podrobněji a odpovíme na několik otázek:

1. Co potencionálně předurčuje sama (zatím) nezharmonizovaná melodie?
2. Hraje při vytváření doprovodu též roli improvizáční schopnost upravovatele?
3. Má učitel při výuce harmonizace a stylizace doprovodu jednat spíše autokraticky, nebo demokraticky?

Ad 1) Co potencionálně předurčuje sama (zatím) nezharmonizovaná melodie?

V hudbě postavené na homofonním základě nacházíme vůdčí postavení melodie, které je podřízen průběh doprovodu. Doprovod bývá často i zvukově méně výrazný. Melodie s doprovodem působí v symbióze a každý skladatel a upravovatel se snaží, aby ona symbióza byla dokonalá. Dochází-li k nesouladu, získává konečný výsledek ironický, popř. jinak deformovaný obsah. Doprovod je tvořen v první řadě výběrem akordů a jejich umístěním, v druhé řadě pak vyjádřením souzvuků v podobě harmonické, figurativní, polyfonické atd.¹

Tónový materiál melodie a jeho konstelace se spolu s ostatními složkami podílí na jejím slohovém, popř. stylovém vyhranění. Hovoříme pak např. o melodiích barokních, klasických, romantických apod. Každé z těchto vyhranění též významně vymezuje výběr akordů určených k harmonizaci, stylizační zvyky a dobově obecně uznávaný stupeň symbiózy melodie a doprovodu.

Poznání samotné melodie tedy umožňuje upravovateli vymezit výběr harmonických jevů?

¹ Viz skriptum BEZDĚK, J. *Úvod do harmonizace české lidové písně a do její jednoduché stylizace pro klavír a akordeon*. 4. rozšíř. vyd. Plzeň : PF ZČU, 2005.

² „Harmonický jev je psychologická kvalita, kterou provokují dvouhlásé, event. vícehlásé (akordické) tónové podněty, stojící v jisté tónové struktuře, konkrétněji pak v určitém kontextu vertikálně – horizontálním.“ Z knihy HRADECKÝ, E. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha : SHV, 1960.

v duchu jejího slohového,³ popř. stylového aspektu či na základě individuálních tvůrčích záměrů. Tento výběr je pak rozmisťován tak, aby došlo k jistému typu symbiózy mezi melodií a doprovodem.⁴ Bez ohledu na sloh či styl působí časové aspekty hudby – tempo, metrum, rytmus, hybnost atd. Všechny tyto aspekty jsou přítomné i v pouhém jednohlase. Tempo vyjadřuje rychlost sledu základních metrických jednotek. V homofonní hudbě bývá mocnou podporou jeho vnímání často stylizace doprovodu (např. rozmanité figurace). Parametry tempa mají též vliv na umístění harmonických změn. Tato lokalizace je však obvykle dále regulována především metrickým členěním hudby (tzn.

³ Termíny „styl“ a „sloh“ jsou v této stati použity v intencích definic z knihy J. VOLEK, J. *Základy obecné teorie umění*. Praha : Panton, 1968.

⁴ Viz JANEČEK, K. *Melodika*. Praha : SNKLHU, 1956.

na takty). Tempo a takt pak tvoří prostředí, ve kterém se tvaruje rytmus. Rytmus je již vlastním výrazovým prostředkem hudby. V hudbě homofonní hovoříme o konkrétním rytmu melodie nebo konkrétním rytmu doprovodu. Také o vzájemných vztazích rytmů obou složek. **Melodie tedy obsahuje tónové impulzy v určitém rytmu, které umožňují také sluchové rozlišení jejího tempa a metra.**⁵ **Symbióza melodie s doprovodem předpokládá jistý soulad obou oblastí též ve sféře tempové a metrické.**

pokračování příště

⁵ Viz TICHÝ, V. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha : HAMU, 1994.

Ludwig van Beethoven a současnost K výročí 180 let od skladatelova úmrtí

Bojana Kljunić

Hudební odkaz Ludwiga van Beethovena promlouvá k nám i dnes, 180 let po skladatelově úmrtí. Představuje obrovskou výzvu všem hudebníkům. Mnozí dnešní odborníci na Beethovenovo dílo sdílejí myšlenku, že teprve po odstupu téměř dvou století let jsme s to dílo vnímat v plné jeho hodnotě, jako všeobecně přijímanou a nadčasovou reprezentaci vrcholové hudební kultury. Beethovenovo dílo patří k nejfrekventovanějším artefaktům umělecké hudby vůbec. Sotva lze evidovat projevy pozornosti, kterým se těší doslova na celém světě. Četné nahrávky i živá provádění Beethovenových klavírních skladeb poskytují obraz neustále rostoucí úrovně interpretačně výkonových standardů

při současné rozmanitosti interpretačních výkladů. Svědčí o tom jak koncertní programy předních umělců a orchestrů, tak i edice a reedice světových hudebních vydavatelství a v poslední době i edice zvukových nosičů CD. Variabilita zasvěcených názorů a hodnotících postojů je velmi vysoká.

Beethovenova tvorba sama o sobě dokonale reprezentuje charakteristický slohový moment vývoje hudby vůbec. Jde o zlom slohových období vrcholného klasicismu a počínajícího romantismu. Odrazí se to v celém velkolepém Beethovenově díle s jeho vzájemnými vztahy mezi jednotlivými žánry a druhy.

Pokusme se nyní naznačit možnosti využití Beethovenova odkazu

ve školní praxi, zvláště pak ve vztazích na 20. století. Jako v každém umění i v hudbě skladatelé nové generace staví na tvorbě starších mistrů a zároveň posouvají vývoj hudebního myšlení a tvorby dál. V přírodě tento proces můžeme porovnat s korálovým útesem, který stále roste a vyvíjí se na starších segmentech. Vycházíme-li z tohoto principu, pak není obtížné v tvorbě určitého skladatele objevovat tyto „staré“ segmenty, z nichž kompoziční proces vychází, a zároveň poukazovat na nové elementy, kterými skladatel posouvá hudební vývoj dál. Monografie věnované Beethovenově životu a tvorbě (viz bibliografie) upozorňují na otázku návaznosti Beethovena na předchůdce, a to

nejenom na časově nejbližší vzory Haydna nebo Mozarta, ale i na vzory vzdálenější, např. Händla a J. S. Bacha. Skladatel všechny podněty shromažďoval, přetvářel a asimiloval do nových forem a uváděl do širších souvislostí. Z Beethovenovy hudby vychází další vývoj, pokud jde o tvorbu symfonickou, komorní a též klavírní. Romantismus 19. století se po celou svoji dobu vyrovnává se všudypřítomným Beethovenovým duchem a odkazem. V porovnání s ostatními skladateli slohu klasického spatřovali skladatelé 19. století v Beethovenově hudbě projevy svobody. Povzbuzování jeho příkladem pokračovali v modifikaci hudebních forem a žánrů, které Beethoven pěstoval a dovedl k vysokému stupni umělecké výpovědi. Lze konstatovat, že období Beethovenova postavení a míry vlivů na skladatele dalších generací u jiných skladatelů jeho doby nenajdeme. L. van Beethoven pro následovníky nepředstavoval jenom určité povzbuzení, ale také výzvu. Je to patrné mimo jiné i v dalším posunu na zamýšlené časové ose s centrální pozicí Beethovena a jeho díla, kde můžeme hledat další analogie mezi kompozicemi 20. století a Beethovenovým odkazem.

Mou snahou je poukázat na určitý způsob prezentace Beethovenova klavírního odkazu v našem hudebně vzdělávacím systému v souvislostech s tvorbou skladatelů 20. století. Jde o ideální hudební materiál, neboť skýtá možnosti názorné demonstrace všech základních a v mnohém dosud platných hudebně teoretických skladebných

principů, zejména z oblasti klasické harmonie, hudebních forem, melodiky a tektoniky.

Utvářejí k pedagogickým účelům paralelu mezi tvorbou Beethovena a tvorbou skladatelů rozdílných slohových období nám umožňuje fakt vyplývající z historického vývoje hudby, který si převážně uvědomujeme v interpretačním procesu. Jde totiž o to, že *každá určitá hudba primárně poukazuje na jinou hudbu* (viz J. Zich). Tuto skutečnost můžeme sledovat ve třech rozdílných rovinách:

- (1) Výrazové prostředky určitého hudebního díla poukazují na jinou skladbu téhož skladatele.
- (2) Hudební skladba určitého skladatele poukazuje na skladbu jiného skladatele z téhož slohového období.
- (3) Skladba určitého slohově vyhraněného skladatele poukazuje na skladbu jiného skladatele z jiného slohového období.

Jako klavíristka vycházím z obecně známého faktu: abychom mohli interpretovat hudbu 20. století, musíme mít pevný orientační základ v hudbě předchozích slohů. S tímto přístupem je možno Beethovenovy skladby vnímat jako základní materiál pro zobecnění v intencích tradiční nauky o harmonii, nauky o hudebních formách a nauky o hudební tektonice.

Beethovenovým základním stavebním prvkem je harmonie, jeho tektonicky promyšlené vrstvení kadencí různých typů, šíře, akordické rozmanitosti atd. Harmonie je natolik zásadní složkou jeho díla, že se její formotvorná

funkce prosadí i při osamostatnění melodie. K plnému jejímu výrazovému účinku je třeba samozřejmě s melodickou složkou počítat. Jde o výrazový a tektonický prostředek, který rozvíjen v sonátové formě posouvá tuto formu klupředu a modifikuje ji. Přitom setrvává v rámci základních strukturálních paradigmat klasického hudebního slohu.

Tektonický vývoj v sonátové formě zajišťuje kvalita a posloupnost témat. Bylo by možné v této souvislosti uvažovat o projevech vícetematicnosti, např. v raných klavírních sonátách, též o jevu postupného stírání kontrastů mezi tematickými a netematickými částmi. Beethovenovy mezivěty jsou proto individualizovány a jsou nezaměnitelné, přičemž současně představují nárůst principu identity.

Uznáváme-li princip, že hudba jednoho skladatele nám poukazuje na hudbu druhého skladatele, jiného slohového období, pak v procesu didaktické interpretace můžeme použít principu transferu. Zde zprvu poslouží především neoklasické skladby 20. století, v našem případě skladby Sergeje Prokofjeva. Po zvládnutí vazby na neoklasicismus se s žákem snáze posuneme směrem k pochopení a vnímání i slohově vzdálenějších skladeb.

Pro elementární stupeň didaktické interpretace jsem si vybrala srovnání Beethovenova Valčíku Es dur a Valčíku A dur č. 6 již zmíněného S. Prokofjeva, tedy srovnání skladeb použitelných v práci se žáky ZUŠ (viz notové příklady vstupních hudebních myšlenek na

této stránce). Beethovenův valčík patří k méně náročným skladbám vhodným pro práci se žáky na ZUŠ. Tím, že se žákem studujeme Beethovenovu skladbičku a primárně akcentujeme interpretační cíl, mj. v rozvíjení několika druhů úhozů, klademe základy interpretační analýzy včetně citu pro formu. V případě Prokofjevova valčíku jde pak i o orientaci v celém rozsahu klaviatury se střídáním a křížením rukou, zejména ve střední části skladby. V procesu transferu budeme vycházet z orientace žáka ve vertikálním a horizontálním rozměru struktury díla včetně jeho faktury. Při porovnávání je třeba identifikovat to, co obě skladby spojuje, i to, čím se vzájemně odlišují.

V *rozměru horizontálním* se soustředíme na tvar díla a na rozměry v rámci dané formy. Budeme porovnávat délku (počet taktů) částí skladby 20. století s vybranou kompozicí L. van Beethovena. Je též vhodné srovnat a vnímat obě skladby dle velikosti jejich bloků hudby (viz K. Janeček). Pro volbu metodických postupů je důležité respektovat skladatelovy odlišné způsoby práce s hudebním materiálem v jednotlivých blocích, s čímž rovněž souvisí odlišná klavírní sazba a v neposlední řadě i její notový obraz. Právě z něj máme vyčíst technický požadavek na daný úsek skladby a vyvodit pro žáka sadu doporučení, rozhodnout, jakými metodickými postupy technicky uchopit jednotlivé části skladby.

V *rozměru vertikálním* je důležité určit tonalitu, popřípadě rozšířenou tonalitu, a provést

Valčík Ludwig van Beethoven

Valčík Sergej Prokofjev

harmonický rozbor. Je třeba poznamenat, že skladatelé 20. století buď využívají tradiční harmonii v nových vztazích, nebo naopak netradiční harmonii v tradičních funkčních vztazích. Porovnáme, jaké akordy použil Prokofjev a zda je to v souladu s tóninou, nebo tzv. aktuální tóninou, zda je uplatňován princip rozvedení akordů atd. Při vnímání a posuzování díla obou skladatelů musíme mít na paměti vertikální i horizontální analýzu, nelze je od sebe oddělovat.

Tradice a stopy Beethovenovy hudby ve skladbách S. Prokofjeva jsou patrné, ať už jde o tonální vývoj s dobově výrazným překračováním do oblasti rozšířené tonality, o větší tempové změny, které na krátkých úsecích lze najít, o neobvyklé a nekonvenční modulační momenty a proměny tónin anebo o užití tradičního akordického materiálu v netradičních spojkách atd. Můžeme zde najít celou řadu konvenčních postupů v kombinaci s daleko pronikavějšími evolučními rysy. Nastíněné kroky mohou pomoci mladému nezkušenému interpretovi děl 20. století, aby vstoupil do této oblasti bez zábran a s vědomím souvislosti.

Literatura:

- BONDS, M. E. *After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony*. London : Harvard University Press, 1996. ISBN 0-674-00855-3.
- DENORA, T. *Beethoven and construction of Genius, Musical Politics in Vienna, 1792 – 1803*. Los Angeles : University of California Press, 1995. ISBN 0-520-08892-1.
- FORBES, E. *Thayer's life of Beethoven*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1969. ISBN 0-691-02702-1.
- FRIMMEL, T. *Beethoven – Studien von Th. von Frimmel*. II. díl. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters. München und Leipzig : Georg Müller, 1906.
- JANEČEK, K. *Tektonika, nauka o stavbě skladeb*. Praha : Supraphon, 1968.
- LOCKWOOD, L. *Beethoven: Hudba a život*. Překl. Frydrychová, M. Brno : BB/art, 2005. ISBN 80-7341-409-0.

Nový žákovský festival „Mladá muzika“ v Plzni



Dětská rocková kapela se sborem Mariella

Přestože se v letních dnech pomalu začíná trhat pytel s festivaly různých žánrů, rozhodli se učitelé hudební výchovy 15. základní školy v Plzni ve spolupráci s pedagogy a studenty katedry hudební kultury ZČU zorganizovat v rámci Mezinárodního dne hudby vlastní hudební projekt. V pátek 22. 6. se v prostorách výše zmíněné školy uskutečnil 1. ročník žákovského hudebního festivalu s názvem „MLADÁ MUZIKA Made in Skvrňany 2007“. Na akci se podílelo na šest desítek žáků. Vystoupil zde smíšený pěvecký sbor Ko.Mar pod vedením Hany Bezděkové společně s hostem, pěveckým kvintetem Magic, v němž působí i studenti katedry hudební kultury ZČU a dětský pěvecký sbor Mariella pod vedením Marie Novákové. Největším překvapením byl zvláštní projekt učitele Jana Krčka, který nacvičil čtyři písně populární hudby (mj. i *Another Brick in the Wall* legendární kapely Pink Floyd). Tyto čtyři písně sám upravil pro žákovské rockové skupiny, které doprovodily dětský pěvecký soubor Mariella. Druhá polovina programu patřila spíše spolužákům a kamarádům učin-

kujících. Na závěr již samostatně vystoupily čtyři žákovské rockové kapely, jmenovitě: Čtvrtej rozměr, Question, Treska a Střep.

„S výsledkem jsem velice spokojen. Na to, kolik úskalí jsme překonali, si myslím, že se tato ojedinělá akce vydařila. Mým jediným přáním teď je, aby se festival stal tradicí,“ řekl Jan Krček, hlavní organizátor celé akce. Tento čerstvý absolvent Pedagogické fakulty ZČU v Plzni by mohl být první

vlaštovkou z nové generace učitelů, která se snaží o moderní přístup k dětem i k výuce. Velkým kladem Jana Krčka je jeho nadšení a elán, který strhává s sebou i děti. Ty díky němu mají např. možnost založit si vlastní kapelu, která zkouší v prostorách školy, mají možnost veřejně vystoupit, zazpívat si a zahrát před širším publikem.

Je nasnadě, že spolupráce 15. ZŠ v Plzni s pedagogickou fakultou je o to jednodušší, že sbormistryně DPS Mariella Marie Nováková i korepetitorka Marielly Hana Bezděková působí na katedře hudební kultury Pedagogické fakulty ZČU v Plzni.

Z reakce diváků soudím, že se čtyřhodinový hudební maratón velmi líbil. Tato ojedinělá akce opravdu přinesla něco nového mezi nudné výchovné koncerty. Navíc ukázala divákům, že lze propojit klasickou hudbu s hudbou populární a že muzika se u dětí stále drží na vyšších příčkách oblíbenosti. Nelze tedy jinak, než se k přání Jana Krčka přiklonit a doufat, že 1. ročník nebyl zároveň ročníkem posledním.

Lucie Popovičová



Sbormistr Jan Krček

SCHINDLER, A. *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Bonn : Karl Glöckner Verlag, 1949.

SCHNIERER, M. *Proměny hu-*

debního neoklasicismu. Deset studií k dějinám hudby 20. století. Praha : Academia, 2005. ISBN 80-200-1207-9.

SOLOMON, M. *Beethoven*.

New York : Schirmer Books, 1998. ISBN 0-02-864717-3.

ZICH, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha : Supraphon, 1975.

Jak se noty nevyspaly

Jiřina Jiřičková



Bylo nebylo jedno hudební království, které spravoval král Cyril, jenž měl pět dcer (Dášu, Evu, Filoménu, Gábinu a Anču) a syny Honzika a Cyrila. Ale přestože by v celé zemi měla od rána do večera znít hudba, jak se na takové hudební království sluší a patří, vůbec tomu tak nebylo. Na zámeckém dvoře bylo místo veselých písniček slyšet jen neustálé handrkování princezen o jedinou společnou postel. Králi nezbylo, než pořídit princeznám postel novou – notovou osnovu. Dvořané, komorné, dvorní dámy, rádcové i sám pan král, všichni si oddechli a společně se veselili. Jenomže princezny se brzy postele nabažily a začaly se nudit. A tak pan král Cyril pozval na zámek tři pány Taktý, kteří měli za úkol princezny rozveselit. Pan Dvoučtvrteční, Tříčtvrteční i Čtyřčtvrteční, každý z nich se náležitě představil a rozezpíval celý dvůr i s princeznami, které se konečně proměnily zpět v milé a veselé královské dcery, notující si společně s poddanými. Tentokrát se veselilo celé království, a to už napořád.

Mladá Boleslav se může pochlubit již hudební tradicí: v květnu 2007 zde více jak patnáct set malých i velkých diváků shlédlo v pořadí již čtvrtou „hru na dětskou operu“, tentokrát s veskrze hudebním námětem – příběhem o notovém království **Jak se noty nevyspaly**. Náviku hodinového představení s téměř třemi desítkami hudebních výstupů se zhostily, stejně jako před dvěma lety, pěvecké sbory Ptáčata (děti od čtyř do sedmi let) a Jiříčky (děti od sedmi do jedenácti let). Nejnovější hra

na dětskou operu, určená pro své hudebně výchovné pojetí zejména dětem mateřských škol a prvního stupně ZŠ, však v mnohém znamenala krok vpřed a ohlasy na pět beznadějně vyprodaných představení v Městském divadle tomu daly za pravdu.

Jevištní hudební hra *Jak se noty nevyspaly* vznikla podle osvědčeného scénáře: autorka vybrala tematické písně soudobých autorů, propojila je slovem, připsala text doprovodným hudebním číslicům a nechala je zhudebnit Jiřího Bartoše, mladoboleslavského skladatele, s nímž oba sbory spolupracují již několik let. Hlavním garantem náviku byly starší děti, tedy pěvecký sbor Jiříčky. Tito starší zpěváci se zhostili rovněž sólových úloh krále, dvorních rádců nebo princezen. Vůbec poprvé tak sólové výstupy nebyly odkázány na výkony dospělých zpěváků, třebaže bez dospělých se představení zcela neobešlo. Kromě pohádkového dědečka, jediného dospělého zpěváka v představení, vystupovaly ve hře ještě paní učitelky v roli dvorních dam a majordoma, aby mohly přirozeně dbát na hladký průběh dění na jevišti.

Hra *Jak se noty nevyspaly* se svým hudebně výchovným zaměřením blížila výchovnému koncertu. Posluchači se dozvěděli, jak se jmenují noty, jak jdou za sebou, seznámili se s dvoučtvrtečním, tříčtvrtečním a čtyřčtvrtečním taktem, pomlkou, notou osminou nebo tečkou u noty. V průběhu samotného děje kromě hudebního ztvárnění diváci mohli na pozadí

sledovat vizuální podobu daných prvků hudební řeči. V představení zazněly písně jednohlasé i dvojhlasé, písně zpívané sólo jedním dítětem, skupinou dětí nebo celým sborem, a také dvě árie a krátké vsuvky pohádkového dědečka. Několik písní, jako je ostatně tradicí obou sborů, bylo ozvláštněno hrou na zobcové flétny, v představení zazněly i kytary nebo nástroje Orffova instrumentáře. Nezbytným doprovodným nástrojem byl klavír, nově většinu děje vedle smyčcového kvartetu doprovázela i čtveřice dechových nástrojů. Nechyběla ani pohybová čísla: kromě choreograficky zpracovaných písní tančil celý dvůr, tedy téměř devadesát dětí např. mazurku, dvořané svým vlnivým pohybem doprovázeli sólový valčík pana krále s jeho partnerkou, objevil se také „balletní“ výstup dvorních tanečnic. Obě dějství hry na dětskou operu uvozovala pantomima, když celý dvůr zakrývala průhledná žlutá záclona, před kterou zpíval pohádkový dědeček.

Představení doprovázela výstava výtvarných prací žáků ZUŠ na téma hudba, byly vytištěny programy s obsazením, historií vzniku a zajímavostmi o představení. Samotní zpěváci se jen neradi loučili se svým „notovým královstvím“. Nezbývá než doufat, že slova ze závěrečné písně „zázračná muzika, ta se nám tak líbí“ budou v mladoboleslavských zpěvácích i v jejich divácích znít ještě dlouhou dobu, nejméně do nastudování další hry na dětskou operu v roce 2009.

Z programu:

Jak se noty nevyspaly. Hra na dětskou operu ve dvou dějstvích

Zpěv: Ptáčata, sbor nejmenších zpěváčků z Mladé Boleslavi pod vedením Věry Šulcové a Jiříčky ZUŠ Mladá Boleslav pod vedením Jiřiny Jiřičkové

Námět a scénář: Jiřina Jiřičková

Hudba: Jiří Bartoš a písně soudobých autorů

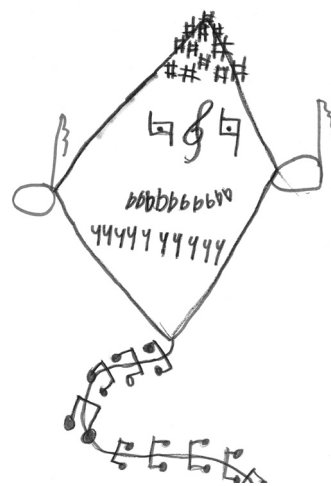
Klavír: Anna Vlachovská, Jiřina Jiřičková, Petra Bergmanová

Asistence: Jitka Bedlivá, Jitka Bílková, Veronika Drahotová

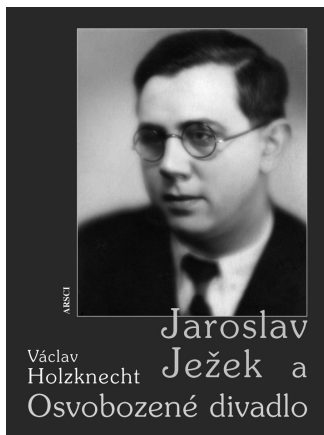
Správné řešení „Hudebního minislovníčku“

ze s. 53

1. transpozice, 2. trubadúři, truvéři, 3. třásák, 4. trombon, 5. tremolo, 6. trianql, 7. triola, 8. tricinium, 9. tritón, tritonus, 10. tromba marina, trumšajt, 11. transkripce, 12. Václav Trojan, 13. triste, tranquillo, troppo, 14. triová sonáta, 15. Tři zlaté vlasy děda Vševěda, 16. Tractus, 17. Troubadour, 18. trubka, 19. tropus, 20. trsátko, 21. tredecima, 22. Tristan a Isolda, 23. Trnavské zborové dni, 24. Traviata; La Traviata, 25. trylek.



Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo opět na knižním trhu



Sté výročí narození nezapomenutelného génia české hudby Jaroslava Ježka, zařazené ke světovým kulturním výročím UNESCO, vyvolalo několik kulturních počínů v sezóně 2006/7. Jedním z nejzávažnějších je vydání knihy Václava Holzknechta, Ježkova pamětníka, přítele a uměleckého druha v Hudební skupině Mánesa. Autor, sám vynikající klavírista, vzdělaný teoretik a hudební spisovatel, rozšířil svůj umělecký záběr i na krátkou a slavnou éru Osvobozeného divadla. Kniha – prvně publikovaná před půl stoletím – vychází v reedici v podobě doplněného a opraveného vydání nakladatelství ARSCI. Čtenářsky je velmi přitažlivá; je dokladem bystrého postřehu, lehkého pera a neopakovatelné stylistiky, která originálně slučuje vědecký a popularizační sloh. Barvitě líčení osobních historek a jevištních příběhů je vyváženo důkladnou analýzou literární a hudební struktury her, které se staly východiskem pro další generace divadelníků a hudebníků. Intelektuální humor, nadsázka, politické narážky a kritické šlehy her Osvobozeného divadla jsou umocněny rozverným výkladem a líčeny tak sugestivně, že má čtenář dojem, jako by byl celému ději bytostně přítomen.

Holzknecht se nejdříve důkladně zabývá životopisem Ježka, martýriem jeho zrakové vady a svérázným působením na Pražské konzervatoři, kde jako žák K. B. Jiráka, A. Háby, A. Šímy a J. Suka udivoval

příklonem k nejsoudobější hudbě, kterou oživoval tradiční školní repertoár a inspiroval se k vlastní vážné tvorbě. Autor dále popisuje „Kouzelný svět divadla“, zaměřuje se na vznik Osvobozeného divadla a hlavní hereckou dvojici Voskovec a Wericha. Analyzuje jejich hry, zvláštní pozornost věnuje jejich humoru, rozboru písňových textů a vtipně glosuje představitele baletních kreací. Holzknechtovy profily herců a výtvarníků Osvobozeného divadla jsou cenným pramenem pro současné zájemce a badatele.

Díky autorovým znalostem je kniha kronikou dobových historických událostí a fenoménu divadla (včetně paralely s *comedia dell'arte*) i průvodcem hudby dvacátých a třicátých let (od komentáře vážných žánrů na poli tematického slohu, atonality či čtvrttónů až k výčtu typických druhů jazzu). V rozsáhlé kapitole „Hudba na míru člověka“ V. Holzknecht detailně rozebírá Ježkem užitě žánry a také druhy tanců, představuje skladatelovy foxtroty, rumbly, tanga, valčíky, blues, pochody i operní melo-

die. Zvláštní slovo je věnováno uměleckému složení, hráčskému zastoupení a interpretaci Ježkova orchestru. Zájemci o úplný Ježkův profil pak uvítají průvodce jeho koncertní tvorbou, která se ne vždy dostává do rovnocenné polohy s ostatním dílem, zastíněna větší popularitou skladatelových evergreenů. Analýza komponistovy tvorby orchestrální, koncertní, komorní i klavírní včetně baletů, scénické a filmové hudby je doprovázena množstvím notových ukázek a v závěru pak shrnuta v připojeném seznamu díla.

Letošní vydání Holzknechtovy knihy je reedicí, kterou vydavatel P. Lachmann z nakladatelství ARSCI opatřil cca čtyřiceti stranami edičních poznámek včetně vysvětlivek a rejstříku. Nutné změny se týkají oprav vzniklých na základě práce s prameny a zpřesňují jména osob, postav, ale i některé citace z dopisů a her. Z odstupe půl století se jevila také nutnost aktualizace některých textů. Vynechána byla původní kapitola „Ježek dnes“ pro změny, dané časovým posunem. Také úvahy o dílech tehdy ztracených

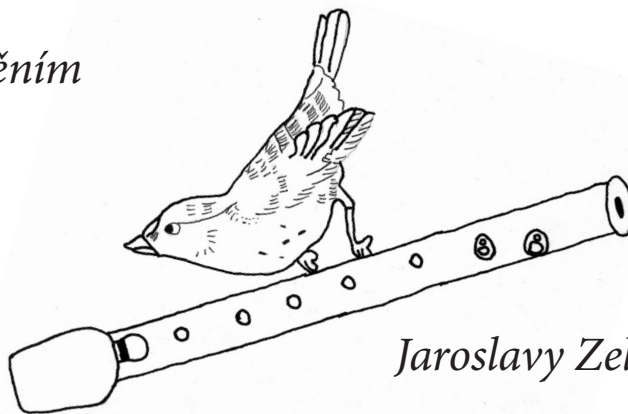
a dnes evidovaných dávají jiné faktografické úhrny, které bylo nutno zohlednit. ARSCI navíc zařazuje údaje o lidech v padesátých letech nežádoucích a glosuje některé nejasné příběhy, týkající se např. R. Frimla nebo B. Martinů. Vědecká důslednost reedice spojená s epicky bohatýrským vypravěčstvím V. Holzknechta činí z knihy závažný titul roku.

V úvodu publikace uvažuje Jiří Suchý o paralele Gershwin-Ježek a klade si otázku, zda na tyto umělce příští generace nezapomenou.

Křest knihy Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo proběhl v Muzeu české hudby (mimo chodem v době, kdy zde probíhala výstava *Život je jen náhoda*) a svědčil o opaku. Ježkovy známé melodie zde citoval, obměňoval a improvizáčně domýšlel vynikající klavírista Jiří Pazour a přítomné publikum se zaktivovalo k jakési vnitřní spoluúčasti. Přínosem večera byla i četba z knihy a krásné spojovací slovo Kamily Barochové i vtipný rozhovor s vydavatelem P. Lachmannem.

Olga Kittnarová

Dialog s chvěním



Jaroslavy Zeleiové

V roce 2002 se na trhu odborné slovenské literatury objevila nová publikace s názvem „Muzikoterapia – dialog s chvěním“ vydaná Ústavem hudební vědy SAV v Bratislavě. Autorka Mgr. art. Jaroslava Gajdošíková-Zeleiová, PhD. z Trnavské univerzity (bližší informace na <http://trinitas.szm>.

sk), v ní integrovala své dosavadní teoretické poznatky a zkušenosti z klinické praxe. V muzikoterapeutické dimenzi se zabývá psychologickými a filozofickými otázkami lidského života, osobnosti člověka, mezilidských vztahů apod. Jak sama autorka uvádí, cílem práce je nabídnout:

- Úvodní systematizaci ve směrech a proudech muzikoterapie, postavených na konkrétních historických a filozofických paradigmatech.
- Zmapování muzikoterapeutické situace na Slovensku.
- Konceptualizaci muzikoterapie, vycházející z osobní praxe s klienty.

• Analýzu praktických nápadů a podnětů pro muzikoterapeutický proces, který je možné analogicky přenést a flexibilně modifikovat při různých muzikoterapeutických indikacích.

Kniha je rozdělena do čtyř částí: historické, filozofické, hudebně psychologické a praktické.

První část popisuje vztah člověka a hudby v historickém kontextu, hovoří se o původních způsobech vysvětlování si účinku hudby na člověka. Podle autorky jde o magické, matematické, medicínské a psychologické tendence, které daly základ třem dnešním teoretickým muzikoterapeutickým koncepcím: pedagogické, medicínské a psychologické. Podle nich jsou pak přehledně řazeny a popsány světové muzikoterapeutické směry, přístupy a školy.

Z filozofické perspektivy se otevírají témata smyslu, hodnot terapie a osobní orientace klienta i terapeuta. V této kapitole autorka předkládá osobní koncept huma-

nisticky a dynamicky orientované muzikoterapie s integrovanými prvky z filozofické antropologie. Autorka vnímá a velmi citlivě popisuje muzikoterapii jako humanistickou disciplínu, které se dotýkají i základní existencionální problémy člověka. Podle této teorie je nevyhnutelné přijímat klienta celostně, hudbou mu pomoci uvolnit zdroje k plnému životu a jeho úspěšnému sebedefinování.

Ve třetí kapitole se dočteme o zákonitostech léčivého procesu pomocí improvizace a o psychických jevech, jako je princip kauzality a synchronicity, princip projekce, asociace, symbolizace, dynamismu a analogie. Hovoří se zde o hudbě jako o výjimečném médiu, jehož symbolický způsob komunikace může mít pomocí výše uvedených psychických jevů léčivý vliv. V jednotlivých kapitolách jsou uvedeny podrobné kazuistiky z klinické praxe autorky, které dodávají celé problematice lidský rozměr.

Úvod čtvrté a závěrečné kapitoly s názvem Muzikoterapie v praktickém kontextu nabízí přehled možných modelů improvizace využitelných v muzikoterapii (fázově-specifická, situační, tematická, asociativní, intermediální, uvolňující, rollová a integrační). Každý model je doplněn praktickou ukázkou muzikoterapeutické hry. V druhé části této kapitoly autorka představuje výběr několika podle terapeutického procesu logicky řazených muzikoterapeutických setkání ze své praxe a popisuje jejich základní elementy: obsah v souvislosti s technickou instrukcí a terapeutickou intervencí, formu, technické prostředky a samotný terapeutický proces. Zaměřuje se na konkrétní oblasti hudebního, tělesného, emocionálního, interakčního prožívání a z toho plynoucí skupinovou dynamiku. Tato kapitola je dle mého názoru velmi nosná a veřejnosti nejpřístupnější. Autorka neuvěřitelně citlivě popisuje každé setkání, jeho cíle

a průběh, analyzuje reakce klientů. Strukturovanost, logická posloupnost a přehlednost informací z jednotlivých setkání pomáhají čtenářům vnímat muzikoterapii jako dynamický proces, který má své cíle a pravidla. Příložené příklady dokumentace ze setkání a velké množství praktických nápadů a her s fotodokumentací v příloze jen zvyšuje cenu této práce.

Monografie představuje výrazný příspěvek na poli muzikoterapie, proto je potěšující, že vychází letos v nakladatelství Portál i v českém překladu.

ZELEIOVÁ, J. *Muzikoterapia – dialog s chvením. Východiská, koncepty, principy a praktická aplikácia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2002. 309 s. ISBN 80-968279-6-0.

ZELEIOVÁ, J. *Muzikoterapie. Východiska, koncepty, principy a praktická aplikace*. Praha : Portál, 2007. 366 s. ISBN 978-80-7367-237-9.

Jana Weber

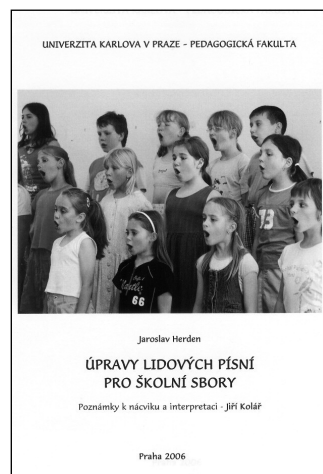
Nový folklorní repertoár pro školní sbory

Jedním z faktorů, které výrazně ovlivňují zájem současných dětí a mládeže o sborový zpěv, je volba vhodného repertoáru, který by měl být nejen svým obsahem a technickou náročností přiměřený, umělecky hodnotný, pokud možno pestrý, aktuální, ale pro mladé zpěváky také atraktivní. Mezi tradiční součásti sborového repertoáru patří i lidová píseň. Sborové úpravy lidových písní prošly v průběhu více než sto padesátiletého vývoje dlouhou cestou od prostých harmonizací až k svěbytným uměleckým tvarům, které se mnohdy ocitají na hranicích autorské tvorby.

Jaroslav Herden, hudební vědec, skladatel a zkušený pedagog, přináší v práci **Úpravy lidových písní pro školní sbory** svůj osobní pohled na problematiku, jak v dnešní době přistupovat k lidové písni a jak ji přiblížit současné mladé generaci. V intencích své celoživotní vědecké, odborně popularizační i pedagogické práce, kterou známe především z publikací *My pozor*

dáme a posloucháme, *My pozor dáme a (nejen) posloucháme*, *Hudba pro děti*, *Hudba pro děti a mládež*, *Rozbor skladeb: čítanka příkladů*, *Sémantický rozbor apod.*, přistupuje i k lidovým písním především z hlediska sémantického. Každou z nich nazírá nejen jako svěbytný hudební tvar, ale především jako umělecký odraz určité životní zkušenosti, příběhu, jako vyjádření subjektivních pocitů jejího anonymního autora, případně jako zachycení určité nálady. Úkol hudebního skladatele, resp. upravovatele-aranžéra spatřuje především v tom, aby bohatšími hudebními prostředky, které má oproti původnímu vokálnímu jednohlasu k dispozici, nejen nenarušil obsahové sdělení písně, ale naopak se je snažil posílit a aktualizovat.

Předložená práce přináší bohatý soubor 33 Herdenových úprav lidových písní z české, moravské, slezské a ve dvou případech i slovenské jazykové oblasti. Autor



v nich použil všechny běžné typy obsazení a capella i s nástrojovým doprovodem, tak jak se s nimi můžeme setkat v praxi sborových těles různého obsazení a různé technické vyspělosti: dětský (dívčí) dvojhlas a capella, dětský (dívčí) trojhlas a capella, dětský (dívčí) vícehlas a capella, dětský (dívčí) sbor s doprovodem klavíru, dětský (dívčí) sbor s doprovodem jiných sólových nástrojů, dětský (dívčí)

sbor s doprovodem instrumentální skupiny, studentský trojhlas (soprán, alt, chlapecký hlas), smíšený sbor.

Ke každé písni připojuje autor poměrně obsáhlý komentář, v němž má čtenář vzácnou možnost sledovat myšlenkový proces skladatele-aranžéra, který vychází z obsahového rozboru lidové písně a poté sleduje, jak se významová rovina odráží v použitých hudebně výrazových a formotvorných prostředcích. Na tomto základě pak vykristalizuje autorská představa o výsledném vícehlasém tvaru lidové písně. Herden se však ve svém textu nespokojuje jen s popisem tvůrčího procesu, ale u mnoha písní přináší čtenářům náměty pro jejich vlastní aranžérskou práci. Textová část je v závěru doplněna ještě Poznámkami k nácviku a interpretaci jednotlivých úprav z pera Jiřího Koláře.

Publikace přináší množství zajímavých a originálních podnětů a může významným způsobem přispět k obohacení folklorního

repertoáru školních pěveckých sborů, jednodušší úpravy jsou vhodné i pro práci v hodinách hudební výchovy na středních školách a ve vyšších ročnících základních škol.

HERDEN, J.; KOLÁŘ, J. *Úpravy lidových písní pro školní sbory*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2006. 118 s. ISBN 80-7290-271-7.

Stanislav Pecháček

Z hudebních výročí (červenec – září 2007)

1. 7. **Bohuslav Matěj Černo-horský**, skladatel, z. 1742,

2. 7. **Ladislav Zelenka**, violoncellista, člen Českého kvarteta, z. 1957,

6. 7. **Jan Panenka**, klavírista, n. 1922,

11. 7. **George Gershwin**, americký skladatel a klavírista, z. 1937,

14. 7. **Slávka Procházková**, pěvkyně, n. 1912,

15. 7. **Carl Czerny**, německý skladatel a klavírní pedagog, z. 1857,

18. 7. **Julius Fučík**, skladatel, n. 1872 – **Theodor Šrubař**, operní pěvec, n. 1917,

22. 7. **Pavel Bořkovec**, skladatel, z. 1972,

30. 7. **Vratislav Vycpálek**, skladatel a folklorista, n. 1892 – **Emil Leichner**, houslista, zakladatel Českého noneta, n. 1902.

1. 8. **Václav Klička**, harfista a hudební pedagog, n. 1882,

8. 8. **Anna Hostomská**, hudební spisovatelka, rozhlasová pracovníce, n. 1907,

13. 8. **Jules Massenet**, francouzský skladatel, z. 1912,

15. 8. **Josef Joachim**, maďarský houslista a pedagog, z. 1907,

18. 8. **Josef Gregor**, skladatel a hudební pedagog, n. 1892,

19. 8. **Jiří Srnka**, skladatel, n. 1907,

21. 8. **Jaroslav Jiránek**, hudební teoretik, n. 1922,

22. 8. **Claude Debussy**, francouzský skladatel, n. 1862,

23. 8. **Albert Roussel**, francouzský skladatel, z. 1937,

25. 8. **Jaroslav Řídký**, sklada-

tel, dirigent a hudební pedagog, n. 1897,

27. 8. **Jaroslav Křička**, skladatel, n. 1882.

4. 9. **Darius Milhaud**, francouzský skladatel, n. 1892 – **Edvard Hagerup Grieg**, norský skladatel, z. 1907,

6. 9. **Josef Vobruba**, dirigent, n. 1932,

11. 9. **Lev Nikolajevič Oborin**, ruský klavírista a pedagog, n. 1932,

17. 9. **Vladimír Topinka**, klavírista a hudební pedagog, n. 1932,

20. 9. **Karel Bendl**, skladatel a sbormistr, z. 1897 – **Jean Sibelius**, finský skladatel, z. 1957,

23. 9. **Karel Hoffmeister**, klavírista, pedagog a publicista, z. 1952 – **Jacques Féréol Mazas**, francouzský houslista a pedagog, n. 1782,

28. 9. **Václav Kašlík**, skladatel, dirigent a operní režisér, n. 1917.

Jiří Kolář

Hudební minislovníček (tentokrát se jmény a výrazyna Tr-, tr-, Tř-, tř-)

1. přenesení skladby z původní tóniny do tóniny položené níže nebo výše

2. v IX. století básníci, recitátoři a hudebníci v jedné osobě, kteří své verše přednášeli za doprovodu strunného nástroje; byli mezi nimi králové, mocní feudálové i kněží, ale také rytíři a příslušníci nižších vrstev

3. dvoudobý tanec, který vznikl v Čechách v první polovině 19. století; pomalejší odrůda polky

4. hudební nástroj dechový žesťový nátrubkový o tónovém rozsahu E – b1 (ventilový pozoun)

5. rychlé opakování jednoho tónu

6. hudební nástroj bicí samozvučný neladěný zpravidla trojúhelníkového tvaru, který se v orchestrální praxi objevuje od počátku 19. století a je i součástí Orffova instrumentáře

7. skupina tří not vzniklá rozdělením nejbližší nadřazené hodnoty na tři stejné díly

8. označení trojhlasé kontrapunktické hudební skladby v 16. a na počátku 17. století

9. interval tří celých tónů, tj. zvětšené kvarty, jehož používání bylo v gregoriánském chorálu i raném vícehlasu zakázáno

10. hudební nástroj strunný smyčcový (o jedné struně), který byl ve 14.–18. století používán pro svůj výrazný tón původně k různým signálům na moři

11. přepis skladby pro jiné nástrojové nebo vokální obsazení

12. český hudební skladatel (1907–1983), autor mj. dětské opery Kolotoč, baletu Sen noci svatojánské a řady komorních, orchestrálních a jiných skladeb; soustředil se na tvorbu hudby pro kreslený, loutkový a trikový film, zvláště ve spolupráci s J. Trnkou (Špalíček, Císařův slávek, Bajaja, Staré pověsti české, Sen noci svatojánské)

13. italské hudební výrazy pro „smutně“, „klidně“, „přilís“

14. hudební forma užívaná zejména v baroku, která byla komponována pro tři nástroje

15. opera Rudolfa Karla (1880–1945) na vlastní text podle staré pohádky, zrekonstruovaná a in-

strumentovaná jeho žákem Zbynkem Vostřákem

16. část Propria missae, která se zpívá v předpostních a postních nedělích, při rekviem a v kajících dnech po Graduale místo Alleluia

17. opera Giuseppe Verdiho na text Salvatora Cammerana (z postav: Leonora, Manrico, Azucena)

18. hudební nástroj dechový žesťový nátrubkový; psaný tónový rozsah fis – c3, ladění C, B; v jednoduché podobě se vyskytoval již ve starověku, dnešní podobu má od začátku 16. století

19. hudebně textová část rozšiřující existující hudební útvar; od 9. století se tímto výrazem rozumí v západní liturgii sylabické textování melismatických zpěvů, které se uplatňovalo hlavně v chorálu v 9.–12. století; v Čechách ještě v 15.–16. století; v katolické církvi bylo zakázáno a odstraněno koncilem tridentským

20. plátek ze slonoviny, želvoviny, rohu, dřeva, kovu nebo plastu, kterým se rozeznávají drnkací ná-

stroje (někdy zvaný též plektrum)

21. název intervalu velikosti součtu oktávy a sexty

22. název opery Richarda Wagnera (1813–1883) na vlastní text skladatelův na podkladě velké středověké básně, která je právem přirovnávána k vrcholným uměleckým projevům tragiky života, jako např. Shakespeareův „Romeo a Julie“; její partitura se stala nejsložitějším a reprodukčně nejproblematičtějším dílem celého 19. století; premiéru měla tato opera v roce 1865 v Mnichově

23. název nejznámějšího slovenského sborového festivalu, který se na podzim roku 2005 uskutečnil již posedmnácté

24. opera Giuseppe Verdiho podle Alexandra Dumase ml. „Dáma s kaméliemi“

25. rychlé střídání hlavního tónu se svrchním sousedním tónem (v poměru celého tónu nebo půltónu) po celou psanou dobu trvání hlavního tónu

J.K.

Správné řešení „Hudebního minislovníčku“ najdete na s. 50.

O hudbě anglicky – The violine

Any instrument in which sound is produced by string vibration is a chordophone. The four members of the modern bowed strings are the violin, viola, cello and double-bass. Though in shape and proportion they are not dissimilar to the older viol family, they are different both structurally (for example, they have no *frets*), and musically (they produce a far brighter sound than the viols).

The violin is among the best loved of all instruments. Its beauty of tone and its outstanding range of emotional expressiveness make it an ideal solo instrument. No less important, however, is its role as an orchestral and chamber instrument. In combination with the larger and deeper/sounding members of the same family, the violins form the *nucleus* of the modern symphony orchestra and the classic chamber ensemble, the string quartet.

Of all modern instruments, the violin is apparently one of the simplest. It consists in essence of a *hollow, varnished* wooden sound-box or resonator, and a long neck or *finger-board*, along which four strings are stretched at high tension. The beauty of design, shape and decoration of the instrument are determined almost entirely by acoustical *considerations*. Its simplicity of appearance is *deceptive*. About seventy parts are involved in the construction of a violin.

The violin has been in existence since about 1550. Its importance as an instrument in its own right dates from the early 1600s, when it first became standard in Italian opera orchestras. Its *stature* as an orchestral instrument was raised further when in 1626 Louis XIII established at his court the orchestra known as Les vingt-quatre violons du Roy, which was to become widely famous later in the century under Lully.

In its early history, the violin had a *dull* and rather quiet tone resulting from the fact that the strings were thick and were attached to the body of the instrument very *loosely*. During the eighteenth

and nineteenth centuries, exciting technical changes were inspired by such composer-violinists as Vivaldi and Tartini. Their concertos and solo sonatas demanded a fuller, clearer and more brilliant tone (which was produced by using thinner strings) and a higher string tension to make possible brilliant passage work. Small changes had to be made to the violin's internal structure and to the finger-board so that they could *withstand* the extra strain.

Accordingly, a higher standard of performance was achieved, *in terms of both facility* and interpretation. Left-hand technique was considerably elaborated, and new *fingerings* were developed for very high notes.

In the early part of the eighteenth century, the practice of holding the violin under the chin instead of against the chest or *collar bone* was established. Later in the century, the bow was considerably improved: it was strengthened, and made both longer and wider. This facilitated the long, *smooth strokes* of the bow so necessary in lyrical music, of which composers such as Haydn and Mozart produced a *good deal*.

The violin was established in its modern form, therefore, by the late eighteenth century, by which time the viol had largely fallen out of use. The high point of violin virtuosity came in the nineteenth century with Niccolò Paganini, the *archetypal* romantic. He used his remarkable gifts to excite his audience to a state of near-hysteria. Paganini also wrote a quantity of complex and brilliant music for the violin which remains a *challenge* and an inspiration even for today's virtuoso performers.

The violin has an extensive solo repertoire, perhaps second only to that of the piano in its range and quality. Among those who in the present century have made this repertoire known to audiences the world over are Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Isaac Stern, David Oistrakh, Pinchas Zukermann

and Kyung Wha Chung.

The elegant lines of the violin *conceal* several important constructional features, that fundamentally affect the acoustical qualities of the instrument. The back and neck are made of a hardwood, usually *maple*, while the *belly* is of a softwood, often a piece of European *spruce*. The finger-board and *tailpiece* are of the hardest wood, such as ebony, or of a hard plastic, and the *chinrest* too is made of hardwood, such as rosewood, or of a plastic. The materials from which the violin strings are made have a marked effect on the tone the violinist produces. Originally, all strings were *gut*, but modern strings have *cores* of finely *drawn* steel *wire*, gut, nylon or some other synthetic material, closely *wound* with aluminium, silver or steel. The top or E string is now generally made of steel.

Violinists have employed various styles of bow over the centuries. The late seventeenth-century bow was short, rather *inflexible* and loosely *strung*. The eighteenth-century bow was longer and more *springy*. The most important characteristic of the modern bow, pioneered by Francois Tourte in the early nineteenth century, is the long, *tapering, inward-curving stick*, balanced at a point about 22cm from the *nut*. Bows for the viola, cello and double-bass are similar to the violin bow but successively heavier.

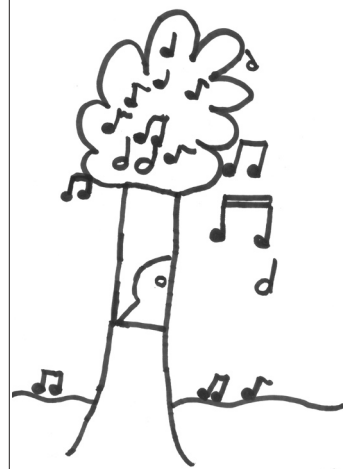
SLOVNÍČEK

fret	pražec na hmatníku
nucleus	jádro, základ
hollow	dutý
varnished	nalakovaný
finger-board	hmatník, klaviatura
consideration	zřetel, důvod
deceptive	ošidný, mylný
stature	postavení
dull	tupý
loosely	volně
withstand	odolat, snést
strain	napětí
in terms of	v rámci čeho, kvůli čemu

facility	snadnost, lehkost
fingering	prstoklad
collar bone	klíční kost
strengthen	zesílit, posílit
smooth	měkký, jemný
stroke	tah
good deal	hodně
archetypal	typický
challenge	výzva
conceal	skrývat
maple	javor
belly	břicho, zde horní deska
spruce	jedle
tailpiece	struník
chinrest	podbradek
gut	střevo
core	jádro, střed
drawn	tažený, natažený
wire	drát
wound	obtočený
inflexible	neohebný
strung	napnutý
springy	pružný
tapering	zužující se
inward curving	dovnitř prohnutý
stick	prut, tyč, hůl
nut	ořech, zde žabka smyčce

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

Stanislav Pecháček



Mark Kostabi a Alfred Schnittke

Stylový pluralismus ve výtvarné a hudební postmoderně

Jaroslav Bláha



1. Jan van Eyck: Manželé Arnolfiniovi, 1434

Obraz amerického postmoderního malíře Marka Kostabiho Konvenční manželství okamžitě strhne pozornost diváka nejen osobitým stylem zobrazení, ale především nápaditým, humorným využitím citací a kvazicitací v nezávazném „surfování“ nejružnějšími vývojovými etapami dějin umění a stejně nezávaznou hrou s významy. Protagonistou minulosti, který předurčuje nejen námět, ale i hlavní postavy, prostředí, ve kterém vystupují, celkovou kompozici – dokonce včetně řady detailů – je Jan van Eyck, klíčová postava první generace nizozemského realismu první poloviny 15. století. I výchozí obraz Jana van Eycka je konkrétní a notoricky známý: Manželé Arnolfiniovi. K překvapení diváka však najednou do interiéru 15. století „vstoupí“ poněkud mladší Eyckův krajan: Piet Mondrian, jehož neoplasticistní obraz ze začátku dvacátých let 20. století nahradí okno v levé části obrazu. A v zakřiveném zrcadle na zadní stěně mezi oběma muži se

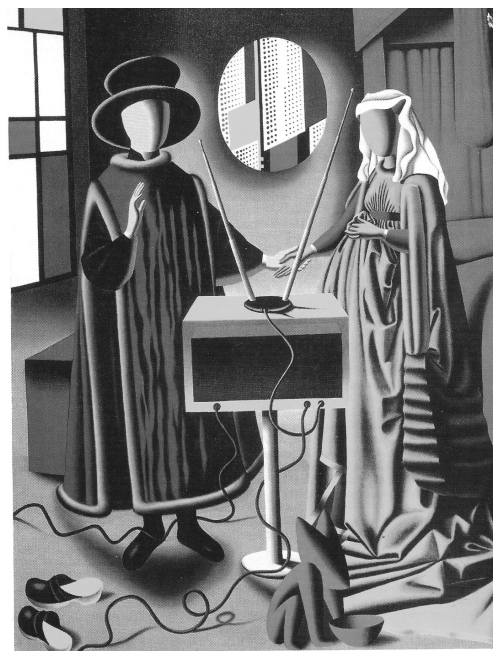
příkladem stylového pluralismu, někdy se mluví i o stylovém eklekticismu.

Obdobné nároky klade na posluchače v jedné ze svých klíčových polystylových skladeb Concerto grosso I ruský skladatel Alfred Schnittke. Jako bylo východiskem Kostabiho obrazu typické kompoziční schéma první poloviny 15. století, tak i Schnittkeho Concerto grosso vychází z tradiční hudební formy 18. století – ze souboje skupiny sólových nástrojů (concertino) a velkého orchestru (grosso). Stejně jako Kostabi bez zbytečného respektu putuje minulostí a nabídkou stylů, tak i Schnittke si vypůjčuje od Šostakoviče, Stravinského, ale i od skladatelů druhé poloviny 20. století (i když většinou jde o kvazicitace, které bez skrupulí kombinuje s nasládlým vinárenským tangem atd.). Především však cituje sám sebe, konkrétně svou hudbu k filmům. V Concerto grosso I je to konkrétně hudba k filmu o Rasputinovi a především ke kreslenému filmu

Motýl, z kterého pochází slavné Tango, které cituje a parafrázuje v Rondu. A právě Rondo je pro pochopení polystylismu Alfréda Schnittkeho přímo ideální. Až lacině líbezná melodie tanga s podbízivě konsonantní harmonií se věčně vrací jako hlavní téma ronda, které střídají harmonicky drsné a výrazově vypjaté kvazicitace progresivních tendencí moderní hudby. Ovšem koláž z různých časových vrstev vývoje hudby není nic převratně nového. S historickými modely různých časových vrstev vývoje hudby pracoval ve svých vrcholných neklasicistních skladbách i Igor Stravinskij. Například v Žalmové symfonii spojil časově vzdálené vrstvy od byzantského a gregoriánského chorálu k renesanční a barokní polyfonii. Je zde však jeden podstatný rozdíl: Stravinskij necitoval, ale pracoval s historickými modely tak, že z nich vypreparoval jejich charakteristické znaky a spojil je s aktuálními kompozičními postupy – polytonalitou, polyrytmikou, stratifikací samostatných hudebních útvarů atd. tak důsledně, že výsledkem byl originální projev Igora Stravinského – se všemi atributy jeho jedinečného hudebního projevu.

Kostabi se neproslavil jen stylovým eklekticismem, ale především World of Kostabi, jakousi továrnou na obrazy jako vylepšeným pokračováním Warholovy Faktory.

„Námezdní malíři“ předkládají Kostabimu své návrhy a on je jen schváli a po provedení podepíše. Je až neuvěřitelné, že tato sériová výroba obrazů vede k velice osobitému stylu, který je nezaměnitelný. Navíc se svérázným humorem komentuje typické rysy postmoderny. Tak např. v samoobsluze pro umělce jsou regály plné „zboží“ – Duchampovy ready-mades (sušáky na lahve, Fontany) atd., které si umělci nakládají do nákupních vozíků.



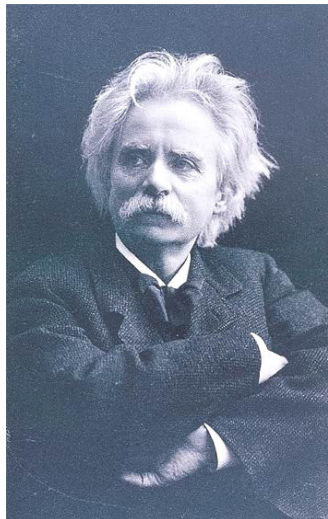
2. Mark Kostabi: Konvenční manželství, 1992

Stejně bezstarostně zachází s „vypůjčeným hudebním zbožím“ i Schnittke.

Např. již několikrát zmiňované tango použije hned ve třech skladbách v naprosto odlišném kontextu: ke scénické hudbě ke kreslenému filmu, v Rondu Concerta grossa I jako hlavní téma a konečně v opeře Život s idiotem v naprosto absurdním kontextu: v nejdrastičtější scéně spojené s uškrcením hlavní hrdinky příběhu při tanci.

Výročí roku

Edvard Hagerup Grieg (1843–1907)



Devatenácté století v hudbě, jak jsme poznali na příkladu M. I. Glínky, preferovalo vedle programní hudby (symfonická báseň) a opery (hudební drama) zejména národní prvky v hudbě, odvozené z lidových písní a tanců. Tato tendence souvisela těsně s politickými ambicemi menších či rozdělených národů, které usilovaly o sjednocení a získání samostatnosti, anebo prostě chtěly manifestovat po staletích závislosti na cizích vzorech vlastní osobitou uměleckou kulturu (Rusové, Skandinávci).

Už jen počet jmen tehdy se vynořivších Seveřanů zasluhuje respekt. Niels Gade a Carl Nielsen (Dánsko), Edvard Grieg, Ole Bull, Johan Svendsen, Christian Sinding (Norsko), Franz Berwald (Švédsko), Jean Sibelius (Finsko) a další. V zájmu pravdy je však třeba říci, že mnohá z těch jmen už zase upadla mimo svou vlast v zapomnění, a i taci autoři, jako např. Johan Severin Svendsen, autor symfonických děl a koncertů, žije v povědomí Evropy jen svou půvabnou Houslovou romancí a stejně tak Christian Sinding, považovaný za pokračovatele E. H. Griega, žije jako autor také jedinou svou skladbou, klavírním Rašením jara. A tak skandinávská hudba má až dodnes jen dva skutečně světové autory – E. H. Griega a J. Sibelia.

Griegův rod pocházel ze skotského Aberdeenu, odkud se skladatelův děd přestěhoval do Norska. Edvard Hagerup se narodil v roce 1843 v norském přístavním městě Bergenu, tehdy kulturním centru země, a **zemřel roku 1907, tedy právě před sto lety**. Pocházel ze zámožné rodiny, kde mu první hudební dojmy zprostředkovala vlastní matka, nadaná a odborně školená pianistka.

Na doporučení tehdejší významné autority, již byl Ole Bull, zvaný

též norský Paganini, odešel mladý Grieg na studia do Lipska, kde se ho ujali tři významní hudebníci – I. Moscheles (klavír), M. Hauptmann a C. Reinecke (kompozice), v Kodani pak měli na jeho další vývoj vliv N. W. Gade a E. Hartmann, ale až R. Nordraak, autor norské hymny, a Griegova žena Nina-pěvkyně, ho přivedli ke kompozici v norském národním slohu. O rozvoj hudebního života své vlasti se Grieg také zasloužil založením Hudebního sdružení v Oslo, kde nejprve sám a později s J. Svendsenem řídil deset let orchestrální a sborové koncerty spolku.

Na svých cestách Evropou se seznámil v Římě s F. Lisztem (1870), který se pochvalně vyjádřil o jeho Houslové sonátě F dur a Klavírním koncertu a moll, jenž se stal základem Griegovy evropské popularity. Od přednesu v lipském Gewandhausu ho autor hrál téměř ve všech významných městech, Prahu nevyjímaje. V Čechách měl norský skladatel mnoho přátel a jeho komorní i symfonická díla zde již byla zčásti známa. Pro první koncert (1903) zvolil skladby převážně orchestrální (Pochod ze suity Sigurd Jorsalfar, písňová a orchestrální čísla ze suity Peer Gynt, Klavírní koncert), o tři léta později zazněla ouvertura Na podzim,

Dvě melodie pro malý orchestr a Lyrická suita, v provedení autora pak klavírní Humoreska gis moll, Ukolébavka op. 38 a Svatební den na Troldhaugenu.

Griegová hudba měla pro Čechy zvláštní kouzlo, spojujíc půvabnou invenci s odvážnou harmonií, inklinující místy až k impresionismu. Proto jeho dílo sledovali systematicky příslušníci české moderny (Foerster, Novák, Suk aj.), ač ne všichni se stejným zálibením. Edvard Grieg je mistrem malých forem, hlavně klavírních (Lyrické kusy, Norské tance, Poetické obrázky, Humoresky), zdařilé jsou tři houslové a jedna violoncellová sonáta, Smyčcový kvartet g moll a mnoho krásných písní, z nichž vyniká milostná Tys láska má. Z orchestrálních prací jsou nejpopulárnější suity ze hry Peer Gynt Henryka Ibsena, suita Z doby Holbergovy, Klavírní koncert a moll a instrumentace klavírních Norských tanců.

Tyto skladby si získaly rychlou oblibu jak pro svou melodickou invenci, tak pro svérázné spojení romantického hudebního myšlení s norskou lidovou hudbou.

Pro školní poslech je stále přitažlivý výběr z obou suit Peer Gynt, Norské tance, píseň Tys láska má a Klavírní koncert a moll.

Václav Drábek

Blahopřání

Dne 16. 11. 2007 oslaví v plné svěžesti své pětasedmdesátiny známý český sbornísta, vysokoškolský pedagog a organizátor českého hudebního života prof. PaedDr. Jiří Kolář, mj. také dlouholetý šéfredaktor a člen redakční rady časopisu Hudební výchova.

Přejeme jubilantovi hodně zdraví, neutuchající vitality a radosti z celoživotního díla, stejně jako mnoho dalších uměleckých a pedagogických úspěchů do příštích let.

Redakce časopisu Hudební výchova
a katedra hudební výchovy PedF UK
v Praze

FROM THE CONTENTS

J. Bláha prepared an essay *Mark Kostabi and Alfred Schnittke – Style Pluralism in Fine Arts and Music Post-modernism* for the series *Music and Picture*.

R. Drgáčová and J. Kotůlková familiarize the readers with The Czech Orff Society from its foundation in 1915, dealing further with the present activities of its members and its plans to rise the number of all school types taking part in lifelong education in the future.

J. Jiříčková informs about some results of the research into music pedagogy, especially about new methods and forms of work in Music Education lessons in her article *Conference RIME 2007 in Exeter*.

A. Charalambidis is concerned with the harmony of teaching plans for schools with extended Music Education teaching and teaching plans of the frame educational programmes in his article *RVHV and how will it go on?*

J. Secký comments the results of the questionnaire carried out at grammar schools which focused on the creation of the frame educational programmes in the educational area Art and Culture.

A. Tichá provides particular examples for strengthening breath organs and throat in children in her methodical instructions *Vocal Training Inspired by Autumn* (the second volume deals with breath).

M. Christou introduces Arvo Pärt and his *Tintinnabuli* style and demonstrates how to use it in school Music Education.

J. Bezděk deals with general pedagogical features connected with harmonization and stylization of song accompaniments at music schools of higher education in his question *Teacher or Director?*

B. Kljunić wrote a profile for the 100th anniversary of the composer's death called *Ludwig van Beethoven and the Present World*.

The supplement contains four folk songs for a three-voice woman's choir and violoncello arranged by J. Laburda. The issue also has reviews, news, a list of important anniversaries, a music mini-dictionary and another lesson of English Language. A profile by V. Drábek for the anniversary of the year – Edvard Hagerup Grieg (1843–1907) concludes the issue.

AUS DEM INHALT

Für den Zyklus „Musik und Bild“ hat J. Bláha den Artikel „Mark Kostabi und Alfred Schnittke-Der stilistische Pluralismus in der künstlerischen und musikalischen Postmoderne“ vorbereitet.

R. Drgáčová und J. Kotůlková machen die Leser mit der Tschechischen Orff-Gesellschaft bekannt, sie schreiben über deren Entstehung im Jahr 1915, über die heutigen Aktivitäten der Mitglieder und über deren Pläne, den Anteil aller Schultypen an der lebenslänglichen Bildung in der Zukunft zu erhöhen.

J. Jiříčková informiert im Beitrag über die Konferenz RIME 2007 in Exeter über einige konkrete Ergebnisse aus der Forschung in der Musikpädagogik, besonders über neue Methoden und Formen der Arbeit in den Stunden der Musikerziehung.

A. Charalambidis denkt im Artikel „RVHV und wie weiter“ über die Übereinstimmung der Lehrpläne an den Schulen mit erweitertem Musikunterricht und über die Unterrichtspläne von Rahmenbildungsprogrammen nach.

J. Secký kommentiert die Ergebnisse der Umfrage an Gymnasien. Die Umfrage war ausgerichtet auf die Gestaltung von Schulbildungsprogrammen in den Bereichen Kunst und Kultur.

A. Tichá legt in der methodischen Anleitung „Stimmerziehung, vom Herbst inspiriert“ (im II. Teil ging es um Atmung) konkrete Beispiele zur Verstärkung der Atmungsorgane und der Kehle bei Kindern vor.

M. Christou stellt Arvo Pärta und seinen *Tintinnabuli*-Stil vor und zeigt die Möglichkeiten dessen Anwendung im Musikunterricht.

J. Bezděk lenkt im Artikel „Regisseur oder Lehrer“ (1. Teil) die Aufmerksamkeit auf allgemein pädagogische Risse der Lehre der Harmonisierung und Stilisierung der Melodiebegleitung an Musikschulen der höheren Bildungsstufe.

B. Kljunić hat zum 100. Todestag des Komponisten das Porträt „Ludwig van Beethoven und die Welt heute“ ausgearbeitet.

In der Notenbeilage sind vier mährische Lieder für einen dreistimmigen Frauenchor und Violoncello in der Bearbeitung von J. Laburda enthalten, außerdem finden wir in dieser Nummer Rezensionen, Nachrichten, eine Übersicht über bedeutende Jahrestage, das musikalische Miniwörterbuch und eine weitere Lektion des Englischkurses. Die Zeitschrift wird abgeschlossen mit dem Porträt von V. Drábek zum Jubiläum des Jahres – Edvard Hagerup Grieg (1843–1907).

Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu
školní a mimoškolní

ROČNÍK 15 • 2007 • ČÍSLO 3

OBSAH

Rafaela Drgáčová, Jarmila Kotůlková: Česká Orffova společnost – minulost, přítomnost a budoucnost 37
 Jiřina Jiříčková: Konference RIME 2007 v Exeteru 38
 Z dopisu čtenářky 39
 Alexandros Charalambidis: RVHV a jak dál? 39
 Josef Secký: Vzdělávací oblast Umění a kultura a její budoucí místo ve školních vzdělávacích programech na gymnáziích 41
 Alena Tichá: Hlasová výchova inspirovaná podzimem (II. díl – dech) 42
 Marios Christou: Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově 44

NOTOVÁ PŘÍLOHA

Jiří Laburda: Moravské písně (Výběr z deseti lidových písní pro tříhlásý ženský sbor a violoncello (nebo a capella) – Teče voda teče, Zahrajte ně, huslíčky, Ešče si já, ešče si já, Chodila po včelínku)
 Jiří Bezděk: Režisér nebo učitel (1. část) 46
 Bojana Kljunić: Ludwig van Beethoven a současnost (K výročí 180 let od skladatelova úmrtí) 47
 Lucie Popovičová: Nový žákovský festival „Mladá muzika“ v Plzni 49
 Jiřina Jiříčková: Jak se noty nevyspaly 50
 Řešení minislovníčku 50
 Olga Kitznarová: Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo opět na knižním trhu 51
 Jana Weber: Dialog s chvěním Jaroslavy Zeleiové 51
 Stanislav Pecháček: Nový folklorní repertoár pro školní sbory 52
 Jiří Kolář: Z hudebních výročí (červenec – září 2007) 53
 Jiří Kolář: Hudební minislovníček (tentokrát se jmény a výrazy na Tr-, tr-, Tř-, tř-) 53
 Stanislav Pecháček: O hudbě anglicky – The violine 54

OBÁLKA

2. strana: Jaroslav Bláha: Mark Kostabi a Alfred Schnittke. Stylový pluralismus ve výtvarné a hudební postmoderně
 3. strana: Václav Drábek: Výročí roku – Edvard Hagerup Grieg

V čísle byly použity kresby žáků: 3. tř. (s. 42, 50, 54) a 5. tř. (s. 37) z 5. ZŠ v Brandýse n. L.-Staré Boleslavi a ZŠ Toušeh (s. 51).

Řídí redakční rada:

- doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc., (předsedkyně),
 doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D., (PdF UJEP Ústí nad Labem),
 Vratislav Beránek, doc. PhDr. Václav Drábek, CSc., prof. PaedDr. Jaroslav Herden, CSc.,
 PaedDr. Jan Holec, Ph.D., (PdF JU České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc.,
 PhDr. Helena Justová, doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., PhDr. Blanka Knopová, CSc.,
 (PdF MU Brno), prof. PaedDr. Michal Nedělka, Ph.D., doc. PhDr. Stanislav Pecháček,
 doc. Marie Slavíková, CSc., (PdF ZU Plzeň)

Vedoucí redaktorka: doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc.

Zástupce vedoucí: doc. PhDr. Václav Drábek, CSc.

Výkonná redakce: PaedDr. Dagmar Soudská

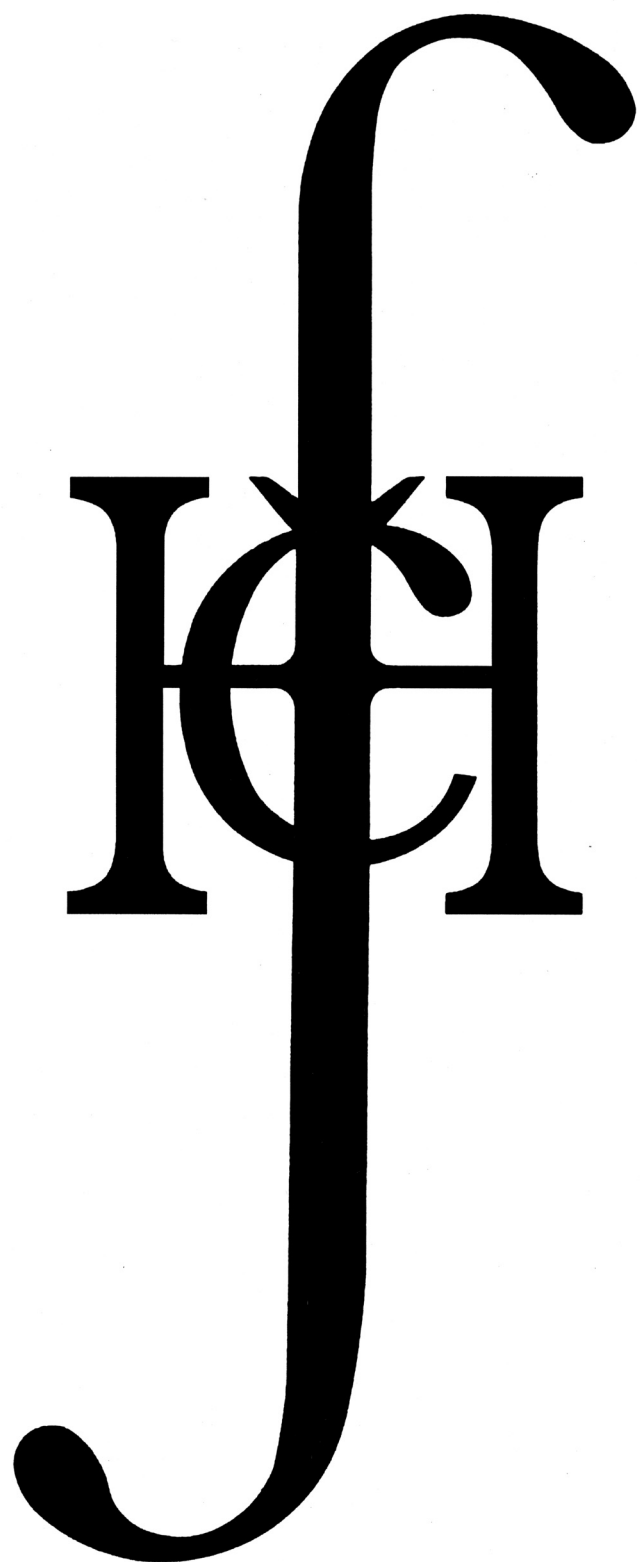
Grafická úprava: Stanislava Jelínková

Vydává: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta – vydavatelství
 Vychází 4x ročně: Roční předplatné 200 Kč, jednotlivý výtisk 50 Kč + poštovné a balné
 Tisk: Tiskárna Regleta, spol. s r. o., Novovysočanská 24 N, 190 00 Praha 9
 Administrace, objednávky a fakturace: Jana Sendulská, tel. 221 900 152

Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e-mailovou adresu vanova.h.@seznam.cz
 Obrazový a notový materiál se vrací pouze na vyžádání
 Redakce si vyhrazuje právo nezbytné úpravy rukopisů

Adresa redakce: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta – vydavatelství
 M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

© Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta
 Praha 2004
 MK ČR E 6248
 ISSN 1210-3683



**NADACE
ČESKÝ
HUDEBNÍ
FOND**

*Časopis je vydáván
za finanční spoluúčasti
NČHF*

HUDEBNÍ VÝCHOVA

MORAVSKÉ PÍSNĚ

Výběr z deseti lidových písní pro tříhlasý ženský sbor a violoncello
(nebo a cappella)

Pěveckému sboru Píseň v Jedovnicích

Andante espressivo

1. Teče voda, teče

J. Laburda

Alto solo

Sbor

Vlc.

brumendo

mp

mp

1. Te - če vo-da, te-če cez ve-lic-ký ma-jír,
2. Ne-hal sí ma, ne-hal, dobre ty vieš ko-mu,

1. ne-hal si ma ne-hal, sta-ro-dáv-ný fřa-jír,
čo ty re-či no-sí do na-še-ho do-mu, do-mu.

2.

f

p

mf

3. Do na-še-ho

do-mu, pod na-še o - kén - ko, čo som sa na-pla-kal, si va ho-lu -

1. bĕn-ko,

2. bĕn-ko.

p

pp

brumendo

2. Zahrajte ně, husličky

Allegro vivace

Sbor *f* *f* Za-hraj-te ně,

Vlc.

hus - lič - ky, z ja - vo - ro - věj deš - čič - ky: já mo - sím do - mu, do - mu jí - ti, do - mu jí - ti,

O - toč sa ně, cé - reč - ko,

na co pí - 1. ti, 2. ti.

ne - mám ta - dy na co pí, na co pí - ti, na co pí - ti. O - toč, o - toč sa ně, cé - reč -

mp

ja - ko plůž - ně ko - leč - ko, o - toč sa ně, o - toč sa ně eš - če raz, jak ši - ro - ký

čko, ja - ko plůž - ně ko - leč - ko, o - toč sa ně eš - če raz, jak ši - ro - ký

jak ši - ro - ký 1. ru - bač máš, 2. ru - bač máš.

ru - bač máš, máš. ši - ro - ký je, ši - ro - ký, ši - la sem ho

f

ši - ro - ký je ve - li - ce,

tři ro - ky, ši - ro - ký, ši - ro - ký je ve - li - ce, ši - la sem ho k mu - zi -

1. ce, 2. ce.

ce, k mu - zi - ce, ce.

3. Ešče si já, ešče si já

1. Moderato giocoso - 2. Allegro con brio

mf 1. Ešče si já, eš - če si já po - hár ví - na za - pla - tím.

Po - tom sa já, po - tom sa já k mo - jej mi - lej na - vrá - tím. Od ve - če - ra do rá - na

mu - zi - ka nám vy - hrá - vá, pij - me, pij - me bí - lé vín - ko z po - há - ra. Hoj!

sf

2. /: Ešče si já :/ pohár vína zaplatím. /: Potom sa já :/ k mojej milej navrátím.
Potom pujdem na pána, co s nama zle nakládá, pijme, pijme dobré vínko z pohára.

4. Chodila po včelínku

Moderato

Sbor

p
brumendo

Vlc.

p

mf
Cho-di-la po vče-lín-ku, tr-ha-la ja-te-lin-ku. "A co mně ta

ja-te-lin-ka ne-vo-ní, že už k nám můj mi-lý ne-cho-dí." 1. 2. dí." D.C. al

pp