

# Prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. – vašeň tvoření

Jaroslav Herden



Dnes, v jistém odstupu od onoho smutného dne rozloučení, se chci pokusit navázat konec přetržené nitě na její začátek, obnovit v ní proudící

činorodou energii a pozorovat její směřování: odkud, kam, kudy a proč? Vypočítat všechny erupce myšlenek je vyloučené. Omezím se proto na hledání odpovědí na otázku významnou pro česká i moravská pracoviště připravující učitele: Jak přispěla autorova vědecká, publikační a pedagogická erudice k utváření specifického prostředí pro domácí hudební výchovu? Základ pro takovou specifičnost vidím už v autorově jedinečné dělbě pozornosti mezi české a moravské zvláštnosti vývoje hudební výchovy, předurčené už tím, že obory hudební vědy a estetiky vystudoval na Masarykově univerzitě v Brně (1957), doktorát (1967) a titul CSc. (1969) získal na filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, titul DrSc. v Československé akademii věd (1989). Svá pedagogická a vědecká studia graduoval na Moravě; na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně byl habilitován pro obor hudební věda (1992) a na Univerzitě Palackého v Olomouci se stal profesorem teorie a dějin hudby (1994). Na to samozřejmě navazovalo jeho uplatnění na moravských a českých pracovištích, především v Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze, v Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně a na katedrách hudební výchovy pedagogických fakult v Olomouci a v Praze.

Když jsme takto přehlédlí významný oblouk jeho zrání, můžeme se vrátit na začátek vývoje, kdy spolu s Janem Budíkem zveřejnil projekt „modernizace pojetí a osnov hudební výchovy na ZDS“<sup>1</sup>. Čtenáře

až trochu zamrazí, porovná-li kritizované problémy hudební výchovy před čtyřiceti lety s těmi dnešními. Stojí za to nabídnout namátkový výběr několika autorových myšlenek, které analýzou nedostatků ukazují, co je třeba napravit (Hudba – škola – zítřek).

Ivan Poledňák poznamenává: „Do školní praxe nastoupil učitel připravený především všeobecně pedagogicky, učitel, který často učí hudební výchově na okraji svého zaměření a úvazku, neumí uvádět žáky do svěbytného světa hudby, nedokáže jim vnuknout lásku k hudbě. Tady se vytvářejí předpoklady pro nezdravou přeměnu předmětu hudební výchova v předmět do značné míry naukový...“<sup>2</sup>

„Zřejmou chybou je jednostranné zdůraznění zpěvu nacvičovaných písní, čímž se do pozadí zatlačují jiné druhy hudebních činností“<sup>3</sup>. V dalším je připomínána zejména pohybová (taneční) výchova, instrumentální hra a tvořivé činnosti s poznámkou, že byl v dosavadní hudební výchově „málo postižen a zdůrazněn scelující aspekt, totiž funkční zaměření na všestranný rozvoj hudebnosti žáka“<sup>4</sup> a na „sladěnost citových a estetických potřeb žáka se vzdělávací stránkou vyučování“<sup>5</sup>. Přes útržkovitost stručných citátů je zřejmé, že diagnóza neduhů tehdejší školní praxe je přesná. Připomeneme-li návaznost jeho studijních a profesních oborů, ani se tomu nedivíme. Znal špičkovou literaturu, udržoval osobní kontakty s věhlasnými světovými odborníky a s jejich domovskými ústavy i s nejlepšími domácími i zahraničními učiteli z praxe. Své aktivity směřoval do několika vysloveně zájmových oborů, pro které byl motivován dlouhodobě získávanými znalostmi, pedagogickými a muzikantskými dovednostmi, schopností poznatky aplikovat do života, a v důsledku toho všeho vřelým citovým vztahem, který ho přímo nutil v příslušném oboru být dokonalým, vyčerpat zkoumaný prostor do

podrobností, jaké současná úroveň hudební vědy a teorie ve vzájemné propojenosti dovolovala. Domnívám se, že takovými zamilovanými obory se postupně stávaly hudební psychologie, hudební pedagogika a v ní především všechny kreativní tendence, populární hudba a v souvislosti s ní hudba jazzového okruhu, hudební věda a v poslední době sémiotický pohled na vazby hudby k jiným druhům umění. Na vybraných ukázkách ze jmenovaných oblastí můžeme mimo jiné posoudit jeho tendence k encyklopedickému myšlení, k hledání souvislostí, ke smysluplné organizaci pracovních týmů a konečně i jeho nesporný dar zpracovat téma s osobitou invencí. Následující hodnotící poznámky jsou řazeny podle data vydání publikací, z nichž byly citovány ukázky, současně mapují autorovo celoživotní pracovní nasměrování ve prospěch řešení problematiky vysokoškolské přípravy učitelů hudební výchovy.

Poledňákova sonda do hudebně psychologické problematiky je podle výtčenných kritérií inspirativní i pro vstupní orientaci zájemce. Způsob zpracování je demonstrován na ukázkovém hesle, které nás zajímá, na hesle hudební výchova. „Jádrem hudební výchovy je předávání uměleckých obsahů, tedy estetický proces, jenž je ovšem možný jen při osvojení, či lépe, nikdy neukončeném osvojování hudebního komunikačního kódu. Osvojování kódu zahrnuje nejen zvládnutí určitých speciálních znalostí, ale především rozvoj specifických schopností a dovedností, formování postojů a vůbec rážbu celé osobnosti“<sup>6</sup>. Zejména závěr citátu vyznívá v duchu autorova celoživotního kréda.

Devadesátá léta minulého století otevřela cestu k odbourávání stereotypů a prosazování tvořivých a integrativních postupů v hudební výchově. Pedagogická veřejnost na tuto chvíli dlouho čekala, učitelé s nadšením zakopávali o překážky, které jim pod nohy házela vlastní nepřipravenost k reálnému řešení neznámé problematiky. Hned

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 40-41.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>6</sup> POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.

na počátku Ivan Poledňák varovně zdvihá prst a poznamenává: „Svět konce tohoto století je světem multidimenzionálním, světem radikální plurality. Neznamena to ovšem, že všechno je možné. Je třeba hledat opěrné body a klíčové souvislosti, uskutečňovat smysluplné volby nabízených možností“<sup>7</sup>. Další vývoj potvrdil, že nesnáze na této cestě jsou dlouhodobé.

Uvolněná atmosféra ve škole vysloveně přála změnám v pojetí hudební výchovy. „Začal se rýsovat odklon od totální direktivnosti ve výběru písňového a poslechového materiálu, v metodice intonace atp., a zároveň se začal prosazovat příklon k tzv. činnostní koncepci hudební výchovy

<sup>7</sup> POLEDŇÁK, I. Smysl a meze uplatnění kreativních přístupů k hudební výchově. In *Kreativita a integrativní hudební pedagogika v evropské hudební výchově*. Praha : PedF UK, 1994, s. 20.

i náznak větší vstřícnosti vůči hudbě dvacátého století“<sup>8</sup>. Tady má autor na mysli i přehodnocení vztahu k populární hudbě, a především volá po reorganizaci učebního plánu vysokoškolské přípravy učitelů včetně zařazení populární hudby.

Pro každou zmíněnou oblast bychom mohli vybrat ukázky z desítek odborných publikací a stovek studií<sup>9</sup>. Vzpomínku na mimořádnou osobnost, pracovitého kolegu a milého přítele bych rád uzavřel

<sup>8</sup> POLEDŇÁK, I. Smysl a možnosti populární hudby ve školské hudební výchově. In *Populární hudba a škola*. Praha : PedF UK, 2000, s. 7.

<sup>9</sup> Např.: *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc, 2000. – *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc, 2001. – K hudbě v procesu komunikace a k polyestetickému potenciálu hudby. In *Multidisciplinární komunikace – problém a princip všeobecného vzdělávání*. UK Praha, 2005. aj.

poukazem na jednu z jeho posledních publikací, a to *Hudebně pedagogické invence*<sup>10</sup>. Slovo invence není jen vyjádřením obdivu k Invencím Jana Klusáka, jemuž věnoval zasvěcenou analytickou monografii<sup>11</sup>. Pro mne je především trochu poetickým pojmenováním jisté primární vlastnosti Poledňákova myšlení, totiž schopnosti vybírat z obrovské hory vlastních poznatků, vyhledávat mezi nimi tvořivá spojení, nalézat neotřelé formulace, novými a často nečekanými závěry čtenáře či posluchače překvapit, spolehlivě zaujmout a vlastně i bavit. To všechno se zjevnou lehkostí a živelnou radostí z tvůrčího nadšení.

<sup>10</sup> POLEDŇÁK, I. *Hudebně pedagogické invence. Výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově*. Praha : UK, 2005.

<sup>11</sup> POLEDŇÁK, I. *Vášeň rozumu*, skladatel Jan Klusák – člověk, osobnost, tvůrce. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. 414 s.

## Dětské sbory Otmar Máchy

Stanislav Pecháček

**Anotace:** Dětské sbory O. Máchy jsou určeny všem typům pěveckých sborů, od jednohlasů pro nejmenší děti až po náročné koncertní skladby, které se prolínají s tvorbou pro dívčí a ženské sbory. Převažují lidové texty, koncertní skladby jsou většinou a capella, ve sborech pro menší děti se vedle klavíru objevují další doprovodné nástroje. Asi polovina skladeb byla vydána tiskem, ostatní jsou přístupné v Českém hudebním fondu.

**Klíčová slova:** Otmar Máchy, sborový zpěv, dětský pěvecký sbor, písně pro děti.

**O**tmar Máchy (1922–2006) se v druhé polovině 20. století zařadil mezi nejoblíbenější a nejčastěji provozované autory sborové hudby. Rodák z Ostravska vystudoval po maturitě kompozici na Pražské konzervatoři u Jaroslava Řídkého a trvale se usadil v Praze. V letech 1945–62 působil v Československém rozhlasu, nejprve jako hudební režisér, později ve funkci dramaturga. Po odchodu z rozhlasu žil na volné noze a věnoval se především kompozici.

Máchy se sám několikrát vyjádřil, že hudbu pro děti považuje za nejmilejší oblast své tvorby. Ve srovnání s literaturou pro dospělé je také Máchův odkaz dětským sborům nejpůsobivější. Ze vztahu k dětským interpretům se skladatel vyznal v rozhovoru se Stanislavou Adamcovou:

„Pro sbory píšu moc rád, ale nejraději pro sbory dětské. Děti přistupují k muzice bez predsudků, jsou spontánní, naučí se rychle



i obtížné pasáže a postupy, a když jednou něco nastudují, jsou na jevišti naprosto suverénní“<sup>1</sup>.

Počátky orientace Máchovy tvorby směrem k dětem významně ovlivnilo zmíněné působení v rozhlasu, kde často spolupracoval s dětským rozhlasovým sborem a jeho sbormistry – krátce s Janem Kühnem a po jeho odchodu z rozhlasu s Bohumilem Kulínským.

Z bezprostředního kontaktu s konkrétními tělesy vznikala také většina Máchových skladeb, které následovaly po více než desetileté odmlce od konce 60. let. Nejčastějšími zadavateli a prvními interprety byly

<sup>1</sup> ADAMCOVÁ, S. Na návštěvě u Otmar Máchy. *Cantus*. 1993, č. 5, s. 28.

především Ostravský dětský sbor a Kühnův dětský sbor (KDS).

K tvorbě pro děti přivedla Mácha také spolupráce s Redakcí vysílání pro děti a mládež Československé televize, na jejíž objednávku vytvořil hudbu k několika televizním pohádkám a dětským seriálům (např. Barevné písničky, Uzlík a Mazlík, Hrejte si s námi, Malované písničky). Ke kontaktu s dětským posluchačem přišel i v nevděčné roli dramaturga a průvodce tzv. výchovných koncertů, které se zhostil s úspěchem, když je zaměřil k tematice jemu samotnému velmi blízké – k lidovým písním, jejich vzniku, sběratelství a možnostem různých typů úprav.

Pokud jde o obecnou typologii Máchovy dětské sborové tvorby, Lea Šebešová ji ve své diplomové práci<sup>2</sup> charakterizovala třemi základními rysy (volně parafrázováno): Jsou zde zastoupeny skladby pro všechny věkové kategorie dětí, převažují však skladby věnované špičkovým tělesům. Omezené barevné možnosti dětského sboru skladatel obohacuje vedle běžného klavíru dalšími doprovodnými nástroji. Z hlediska textových předloh je zřetelná preference lidové poezie, nejčastěji z oblasti rodného Slezska. K tomu připojme vlastní zjištění, a to že v mnoha případech se Máchova tvorba pro vyspělé dětské sbory prolíná s tvorbou pro sbory dívčí a ženské. V některých případech uvádí autor tuto skutečnost v názvu skladby, ale i v jiných případech interpretují skladbu původně určenou ženskému tělesu vyspělé sbory dětské (např. cyklus Moravské lidové písně) a naopak (např. Hymnus).

Z hlediska přístupnosti Máchových sborů je důležité zjištění, že velká část z nich zůstala v rukopisech, je možné je však získat v půjčovně notových materiálů Českého hudebního fondu (ČHF), případně v archivu Českého rozhlasu Praha. V novější době jich větší množství vyšlo v americkém nakladatelství Fish Creek: Alliance Publications, které se speciálně zaměřuje na vydávání hudby české a slovenské provenience. Distribuční právo těchto vydání pro Evropu vlastní vydavatelství Talacko Editions, které přejímá z Ameriky notovou

<sup>2</sup> ŠEBEŠOVÁ, L. *Dětská sborová tvorba Otmar Máchy*. Praha, 2005. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy.

sazbu a vydává je obvykle s několikaletým zpožděním<sup>3</sup>.

Hned první Máchův sborový opus, **Moravské lidové písně** pro tři ženské hlasy a klavír z roku 1950, se zařadil mezi jeho dodnes nejoblíbenější a nejčastěji prováděné sborové skladby. Úpravy šesti písní (*Chodila po roli, Helekačka, Laštuvěnka, Maryjánek, Vojáčku, vojáčku, Šohajova mama*) vytvářejí dramaturgicky uzavřený a vnitřně kontrastní celek, v němž se skladateli podařilo vystihnout národopisně specifické rysy moravské lidové hudby a vybavit je střídavým, ale mimořádně efektním klavírním doprovodem<sup>4</sup> (ÚDLT, 1959; Panton, 1976).

Sérii tří opusů z 50. let zahajuje šest převážně jednohlasých písní pro děti s doprovodem klavíru **Matka Jabloň**, dedikovaný KDS (1951; *Květen* – M. Hanzáčová, *Strašpytel* – J. Hostaň, *Brýle, Míč, Prádro, Matka Jabloň* – F. Hrubín). Rozhlasovému tělesu se sbormistrem B. Kulínským skladatel věnoval volnější soubor **Dětské sbory** (1955), obsahující pět náročných čtyřhlasých skladeb a capella (*Maminčina píseň* – J. Seifert, *Mlýnek, Písnička, Velikonoční* – F. Halas, *Ukolébavka* – J. Seifert). Oba opusy jsou uloženy v rozhlasovém archivu. Třetím dílem tohoto období je **Pionýrská koleda** (1958, E. Sojka), původně s doprovodem dechových nástrojů, později přepracovaném pro klavír. Jak uvádí Šebešová, „(...) jednoduchá, ale půvabná písnička nese bohužel název, který je zavádějící a případného interpreta odradí. Text písně je sice naivní, ale zcela nezasažen komunistickou ideologií. Naopak oslavuje hlavní křesťanské svátky tehdejšímu reži-

<sup>3</sup> Pokud skladba vyšla v obou těchto vydavatelstvích, udávám v následujícím přehledu dataci pouze u českého vydání v Talacko Editions. Není-li u vydání uvedeno vůbec, znamená to, že skladby zůstaly v rukopise a až na výjimky jsou dostupné v ČHF.

<sup>4</sup> Tímto Máchovým cyklem jsem se podrobně zabýval ve své práci *Folklorní inspirace v české sborové tvorbě*. Ústí nad Labem, 2008, s. 71-77. Dizertační práce. Univerzita J. E. Purkyně. Pedagogická fakulta. Dále ve studii *Moravské lidové písně Otmar Máchy. Mezinárodní webový sborník hudební výchovy. Region, regionální kultura a regionální umělec v kontextu vývojových proměn společnosti*. Ostrava, 2007, č. 2, s. 177-187. ISSN 1802 – 6540.

mu nepohodlné“<sup>5</sup> (Panton, 1959 v souboru Pionýrské písně).

Po delší odmlce se Mácha vrátil ke sborové tvorbě pro děti pětidílným cyklem **Lašské helekačky** na lidové texty (1971: *Ej, hoja, hoja, Helo, helo, Aničko, Hoj, hura, hoj, Ja, helo, Hojaja, hojaja*). O vzniku a významu skladby se vyjádřil sám autor: „V šedesátých letech za mnou jednou přišel sbormistr Ostravského dětského sboru Richter a přinesl mi texty lašských halekaček z Mariánských Hor. Napsal jsem na ně cyklus dětských sborů a tehdy jsem jako osvícením pochopil, že píšu hudbu svého rodiště. Jejich osud byl zajímavý. Sbornistr Jiří Chvála je provedl s Kühnovým dětským sborem v Americe a tam si je hned deset sbormistrů rozebralo. Dnes se hrají po celé Americe, v Evropě, Japonsku a Singapuru (...) Je to docela legrační, ale jedna z halekaček, „Hoj, hura, hoj“, je moje nejslavnější a nejsvětovější skladba, protože ji zpívají děti na celém světě. To „hura“ znamená slezsky horu“<sup>6</sup>. Skladba získala 1. cenu v skladatelské soutěži Festivalu vokální tvorby Jihlava 1973 (Supraphon 1986, nověji dvě části in Talacko Editions: 2004 *Hoj, hura, hoj*, 2006 *Hojaja, hojaja*).

Po úspěchu Lašských halekaček následovaly brzy po sobě dva další opusy pro děti. Prvním z nich je desetidílný **Zvířetník** na vtipné texty Ericha Sojky, Máchova spolužáka z ostravského gymnázia (1972. *Pojďme si hrát se zvířátky, Gorila, Orangutan, Klokan, Slimák, Čokl, Buvol, Candát, Karas, Gazely*). Jedná se o propojené pásmo s doprovodem klavíru a dvou klarinetů (nebo jiných nástrojů stejného rozsahu). Vokální part je sice jednohlasý, intonačně a pěvecky však dosti obtížný (Panton, 1973). Také následující soubor **Pojďte s námi** zahrnuje deset jednohlasých písní s doprovodem komorního orchestru. Technicky nenáročná skladbičky na slova V. Fischera (*Pojďte s námi, Koťátko, Sluníčko, Koníčky, Míč, Prázdniny, Vlák, Déšť, Bílá stuha*) získaly 1. cenu v skladatelské soutěži Festivalu vokální tvorby v Jihlavě 1977.

Po další, tentokrát desetileté odmlce, se skladatel přihlásil opět na výzvu J. Richtera

<sup>5</sup> ŠEBEŠOVÁ, L. *Dětská sborová tvorba Otmar Máchy*. Praha, 2005, s. 29. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy.

<sup>6</sup> Citováno podle KULIJEVIČOVÁ, M. Ještě něco chci. *Reflex*. 2002, roč. 13, č. 48, s. 58.

s cyklem dětských sborů na lidové texty s doprovodem klavíru **Ohlasy písní slezských** do skladatelské soutěže Olomouc – Jirkov 1984. Skladba zde získala první cenu a byla vydána ve Sborníku vítězných skladeb (Olomouc : Park kultury a oddechu, 1985). Pět částí (*Moja řeč I, Koleda z Plesné, Zloděj, Štýry mile za Opavum, Moja řeč II*) je koncipováno v intonačně i harmonicky náročné čtyřhlasé faktuře.

Texty Zuzany Novákové se staly podkladem pro cyklus čtyř ženských sborů a capella **Mateřská znaménka** (1985. *O nerozvité růži, Písnička přes zamrzlé okno, Za letu labutí, Před úsvitem*. Talacko Editions, 2005). Skladba získala 2. cenu na Festivalu vokální tvorby v Jihlavě 1987.

V roce 1986 si Mácha poprvé „odskočil“ od koncertní sborové literatury k oblasti hudebně dramatické, když na podnět J. Chvály zkomponoval dětskou minioperu **Zvířátka a loupežníci** pro dětský sbor, sóla, klavír a velký buben na text Vladimíra Šefla. Zazněla poprvé v podání KDS r. 1986 na koncertě Pražského jara. KDS ji měl na repertoáru několik let, její partitura však dodnes zůstala v rukopise. I následující **Pohádka o krtkovi** pro dětský sbor a klavír na text Dagmar Ledecové (1987), obsahující dramatické prvky, byla dedikována KDS. Získala 3. cenu v skladatelské soutěži Olomouc – Jirkov 1987, vyšla v příslušném sborníku vítězných skladeb.

Mezi Máchovy nejzávažnější sborové skladby pro děti se zařadil **Hymnus** (1989), skladatelem označený jako malá kantáta pro dětský sbor s doprovodem na latinské trojverší J. A. Komenského, zobrazující hudebně mimořádně účinnými prostředky protiklad míru a válečného běsnění. Skladba existuje celkem ve čtyřech verzích. První dvě jsou vybaveny doprovodem symfonického orchestru, ve třetí verzi, kterou inicioval Milan Uherek, představují doprovodnou složku varhany a tympány (Severáček ji provedl na Pražském jaru 1992). Čtvrtá verze, v níž je dětský 1–3hlas doprovázen klavírem, vyšla v Talacko Editions r. 2004.

K roku 1989 se datuje vznik **Uničovských trojzpěvů** pro dívčí hlasy a klavír na lidové texty z Hané. V téže době se Mácha poprvé obrátil k vánočním koledám a postupně vytvořil tři verze **Deseti vánočních koled** (*Nesem vám noviny, Dej Bůh štěstí, Pásli ovce Valaši, Vzhůru, vzhůru, pastuš-*

*kové, Veselé vánoční hody, Chtíc, aby spal, Půjdeme spolu do Betléma, Co to znamená, Jak jsi krásné, nevinátko, Narodil se Kristus Pán*). Dětskému jedno- až trojhlasu s doprovodem klavíru a houslí je určena třetí verze z r. 1991 (Talacko Editions, 2005).

Výběr deseti jednohlasých písní pro nejmenší děti s klavírním doprovodem, které Mácha napsal v 70. letech pro televizi, vyšel r. 2005 v Artamě pod názvem **Bábrlata** jako část sborníku Malým zpěváčkům (*Vrabec – V. Čtvrtek, Dva mrazíci – K. Vaculová, Bílá zima – F. Hrubín, Písnička – V. Nepil, Sedmikrásky – Z. Rentová, Ospalá panenka – D. Mešková, Pampelišky – M. Zinnerová, Žába – J. Kožíšek, Myšky – L. Štíplová, Motovidlo – lidová poezie*).

Ze spolupráce s KDS vzniklo počínaje rokem 1993 několik Máchových hudebně tanečních pásem na lidové texty, často i s citací lidových melodií. První z nich představuje **Volání slunce** (1993) pro dětský sbor, klavír, zobcové flétny a dětské bicí nástroje, které Mácha zkomponoval na podnět J. Chvály pro zájezd sboru do Japonska, kde bylo také poprvé provedeno v choreografii Živany Vajсарové. Písňe s tematikou vítání jara lze provádět i jednotlivě, bez scénické akce. Na úspěch předchozího pásma navázal Mácha r. 1995 suitou vánočních písní a tanců **Ó, dej nám, Pane, večer veselý** pro tří- až čtyřhlasý dětský sbor, dechový kvintet a bicí nástroje. V choreografii Ž. Vajсарové a jejího otce Františka Bonuše zazněla poprvé téhož roku v podání KDS v pražském Rudolfinu. Třetí pásmo, **Slavnosti jara** pro dětský sbor, klavír, zobcovou flétnu a bicí nástroje, vznikly r. 1996 a zazněly poprvé v japonské Niigatě v podání týchž interpretů, tentokrát se pod scénář a choreografii podepsal F. Bonuš. Dvě písňe z tohoto pásma, *Ej, točí sa mi, točí* a *To ta Helpa*, vydalo Talacko Editions roku 2005 pod názvem **Helpa** v úpravě pro dětský čtyřhlas s doprovodem klavíru, zobcové flétny a bicích nástrojů.

Poslední dvě pásma jsou věnována opět vánočním námětům a vznikla úpravou skladby *Ó, dej nám, Pane, večer veselý*; oproti ní však již nepočítají se scénickou akcí. První s názvem **Hej, vánoce, dlouhý noce** je určeno dětskému sboru s doprovodem zobcové flétny, smyčcového kvinteta a bicích nástrojů. Suita vánočních písní na lidové texty pro dětský sbor, hboj (nebo zobcovou flétnu), bicí nástroje a klavír



**Půjdeme spolu do Betléma** zachovává beze změny sborový part výchozí skladby, jsou však vypuštěny mezihry a doprovod skladatel upravitel podle přání sbormistryně J. Švejnové pro jiné nástroje. V podání jejího sboru Svítání skladba zazněla v premiéře r. 1991 v Praze. Kopie rukopisů všech pěti pásem jsou k dispozici v ČHF.

Vánoční tematikou jsou inspirovány i **Slezské koledy** (1995). Tentokrát však nejde o úpravy či stylizace lidových vánočních písní, ale o autorské kompozice na nářeční texty Františky Axmanové (*Zrození, Nad Betlemem roste smrček, Zednicka, Kralovska, Remeslnicka*). Na přání Evy Šeinerové, sbormistryně ostravského Permoníku, skladatel přikomponoval k původní a capellové verzi jako doprovodné nástroje dva klarinety a kontrabas. Podle názoru samotného autora se jedná o dvě rovnocenné verze netradičního zhudebnění vánoční atmosféry.

Na přelomu století vytvořil Mácha několik rozměrem jednotlivých sborů inspirovaných folklorem. **Teče voda, teče** pro čtyřhlasý dětský sbor a capella a sopranové sólo zpracovává ve třech slokách variační technikou oblíbenou moravskou píseň T. G. Masaryka. Technicky velmi náročná skladba vznikla opět na objednávku J. Chvály (Talacko Editions, 2004). K 30. výročí založení DPS Ondráček Nový Jičín zkomponoval Mácha r. 1996 dětský čtyřhlasý sbor a capella **Ta moravská brána**. Vychází sice z autentické lidové melodie, šest slok textu však zpracoval prokomponovaným způsobem s mnoha modulacemi, tempovými, dynamickými a výrazovými kontrasty, takže se spíše než o úpravu lidové písně jedná o autorskou skladbu na lidový text (Talacko Editions, 2005).

V rukopise naopak zůstal náročný dětský sbor a capella na slezský lidový text **Hejsa, hejsa** (2001), stejně jako cyklus pěti nenáročných jednohlasých dětských sborů

na lidové texty s doprovodem houslí a klavíru **Zima, zima, zima** (2002. *Dlouhé noci, Saně, Zabijačka, Únor, Kalamajka*).

Čtyřhlasý sbor a capella **Fortuna** (2002), zhudebnující jediné slovo, skladatel předepsal ženskému nebo dětskému sboru. Výrazově proměnlivá hudba, vedená zásadně v homofonní faktuře, zobrazuje různé podoby štěstí. (Talacko Editions, 2005). Tři latinská přísloví se stala slovním podkladem obtížného cyklu rozměrných čtyřhlasých sborů a capella **Proverbia** (*Salve!, Femina, Vivite!* Talacko Editions, 2005).

V předešlém textu jsme seznámili čtenáře s celkem 22 dětskými opusy Otmaru Máchy, rozšířenými o 5 skladeb určených

původně sborům ženským. Věříme, že si sbormistři všech typů dětských sborových těles mohou mezi nimi najít skladbu odpovídající tematikou a náročností úrovní jejich sboru a rozšířit tak repertoár i o díla, která se běžně neprovazují.

#### Literatura:

ADAMCOVÁ, S. Na návštěvě u Otmaru Máchy. *Cantus*. 1993, č. 5, s. 28-29. ISSN 1210-7956.

BUREŠOVÁ, A. *Cantus iuventutis*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2002. ISBN 80-244-0437-0.

KULIJEVIČOVÁ, M. Ještě něco chci. *Reflex*. 2002, roč. 13, č. 48, s. 58-59.

PECHÁČEK, S. *Folklorní inspirace v české sborové tvorbě*. Ústí nad Labem, 2008, s. 170. Dizertační práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy.

PECHÁČEK, S. Moravské lidové písně Otmaru Máchy. *Mezinárodní webový sborník hudební výchovy*. Ostrava : Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, 2007, č. 2, s. 177-187. ISSN 1802-6540.

ŠEBEŠOVÁ, L. *Dětská sborová tvorba Otmaru Máchy*. Praha, 2005. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy.

## Komunikácia na hodinách hudobnej výchovy nižšieho sekundárneho vzdelávania

Eleonóra Baranová, Michaela Šubová

**Anotácia:** Komunikácia na hodinách hudobnej výchovy je často neuspokojivá. Analýza súčasného stavu komunikácie na hodinách hudobnej výchovy v základnej škole sa stala predmetom pedagogického výskumu. Výsledky výskumu upozornili na konkrétne nedostatky, ich príčiny a možnosti ich riešenia.

**Kľúčové slová:** verbálna a nonverbálna komunikácia, špecifická hudobnej komunikácie, pedagogický výskum, predmet, ciele a hypotézy výskumu, analýza výsledkov výskumu, závery výskumu pre hudobno-pedagogickú prax.

Jedným z najvýznamnejších determinantov kvality výchovno-vzdelávacieho procesu v základnej škole je **komunikácia**. Komunikácia ako interaktívny prenos informácií medzi učiteľom a žiakom má na hodinách hudobnej výchovy niekoľko špecifik, z ktorých najdôležitejším je hudba. Hudba netvorí v hudobnovýchovnom procese len fundamentálny obsah edukácie a cieľ poznania, ale i nenahraditeľný non-verbálny komunikát.

Výnimočnosť komunikácie na hodinách hudobnej výchovy je daná jej úlohami *výchovou k hudbe a výchovou hudbou*. Kvalitná hudba by mala tvoriť alfu i omegu hudobnovýchovného procesu, čo sa žiaľ často ignoruje. Hudobná edukácia sa neraz stáva hodinami rétoriky s miniatúrnymi „hudobnými fragmentami“. Uvedený negatívny fakt nás inšpiroval k výskumu súčasného stavu komunikácie na hodinách hudobnej výchovy, z ktorého uvedieme niekoľko zaujímavých výsledkov.

### Predmet, ciele a hypotézy výskumu

**Predmetom** výskumu bola verbálna a nonverbálna komunikácia v hudobnovýchovnom procese nižšieho sekundárneho vzdelávania (2. stupeň ZŠ), jej kvalita, kvantita, formy, typy, štruktúra, funkcia, roviny komunikácie, s akcentom na špecifická hudobnej komunikácie – spev, hudobnú percepciu, taktovanie, dirigovanie, intonáciu, deklamáciu. **Cieľom** pedagogického výskumu bolo exaktné spoznanie a analýza problematiky pedagogickej hudobnej komunikácie, za účelom zefektívnenia a skvalitnenia komunikácie, a tým i celej hudobnej edukácie. Výskum bol zameraný na získanie nových poznatkov o komunikácii na hodinách hudobnej výchovy najmä z hľadiska:

- typov a frekvencie výskytu jednotlivých komunikačných štruktúr na konkrétnych hodinách hudobnej výchovy,
- proporcionality výskytu hudobnej a nehudobnej, verbálnej a nonverbálnej komunikácie na dvoch základných ty-

poch vyučovacích hodín – na hodinách s prevahou osvojovania piesne a hodinách hudobnej percepcie.

Pedagogický výskum bol realizovaný tak, aby verifikoval vytýčené **hypotézy**:

**H1:** Súčasná komunikácia v hudobnovýchovnom procese má nedostatky z hľadiska kvality i kvantity.

**H2:** Na hodinách s prevahou počúvania hudobného diela prevláda nefunkčná verbálna komunikácia nad nonverbálnou – hudobnou komunikáciou.

**H3:** Na hodinách hudobnej výchovy nie je funkčne proporcionálne zastúpená hudobná a nehudobná komunikácia.

### Metódy

Základnou metódou výskumu komunikácie v hudobnovýchovnom procese bolo *priame pozorovanie* s využitím *audio-videotechniky*, umožňujúcej nielen najpresnejšie a najobjektívnejšie zachytenie javov, ale zároveň i opakovaný návrat pri analýze ich výskytu, časovej frekvencii

a kategorizácie komunikačných štruktúr do skupín. Na kvantitatívnu a kvalitatívnu analýzu komunikačných štruktúr boli vo výskume využité analyticko-syntetické metódy, z hľadiska kvantitatívnej analýzy bol použitý jednoduchý štatistický aparát, nie komplikované štatistické konštrukcie.

### Organizácia výskumu

Vo výskume nebolo možné urobiť prierezovú štúdiu, nakoľko sa výskum realizoval za mimoriadne obmedzených podmienok. Z oslovených 21 učiteľov súhlasilo s realizáciou výskumu len 5, pričom išlo o učiteľov s dlhoročnou pedagogickou praxou, ktorí si verili, boli odborne fundovaní a mali výborné pedagogické výsledky. Učitelia, ktorí sa necítili odborne zdatní, neverili si, boli si vedomí určitých nedostatkov, prípadne učili hudobnú výchovu z povinnosti, bez vnútorného presvedčenia, z dôvodu doplnenia úväzku,... nechceli prezentovať svoje výsledky a nesúhlasili s realizáciou výskumu na svojich hodinách.

Výskum pedagogickej hudobnej komunikácie neprezentuje absolútne prirodzený pedagogický výskum, pretože bol do istej miery obmedzený – učitelia si vyžiadali vopred určený a zverejnený termín a sami si určili, v ktorých triedach a ročníkoch bude možné výskum realizovať. K nezanedbateľným problémom výskumu patrili i nevyhnutný písomný súhlas rodičov s realizáciou videozáznamu jednotlivých vyučovacích hodín, čo značne narušilo časový harmonogram a štruktúru výskumu.

Výskumná vzorka pozostávala z 15 vyučovacích jednotiek orientovaných na dva typy hodín: **nácvik piesne a hudobnú percepciu**. Výskum bol realizovaný na stupni nižšieho sekundárneho vzdelávania základných škôl v Banskej Bystrici, v Dolnom Kubíne, vo Valaskej a v Trstenej a na osemročnom gymnáziu v Dolnom Kubíne. Všetky hodiny mali tradičnú organizačnú formu, odučilo ich 5 učiteľov (4 ženy, 1 muž) vo veku 30–43 rokov s pedagogickou praxou od 10–22 rokov.

### Analýza výsledkov výskumu

Pri analýze skúmaných hodín hudobnej výchovy bolo diferencovaných 9 komunikačných štruktúr:

– *nehudobná jednosmerná verbálna komunikácia učiteľa* (NK/U) – monológ typický pre výklad učiva alebo diktova-

nie poznámok, často v spojení s využitím učebnej pomôcky (učebnica, encyklopédia, plagát, portrét skladateľa apod.) alebo s grafickým zápisom na tabuľu,

– *nehudobná jednosmerná komunikácia žiaka* (NK/Ž) – monológ žiaka, ktorý sa počas vyučovania vyskytol v podobe prezentovania vlastných názorov alebo nápadov, rozprávania príbehu, čítania textu,...

– *nehudobná obojsmerná verbálna komunikácia* (NK/D) – dialóg učiteľa so žiakmi, dialóg učiteľa s jedným žiakom, dialóg medzi žiakmi navzájom (vo výskume sa nevyskytol),

– *súbežná hudobná komunikácia* (HK/S) – spoločný spev učiteľa a žiakov, inštrumentálna hra učiteľa so spevom žiakov, taktovanie učiteľa a spev žiakov, taktovanie žiaka a spev žiakov, spev a tanec učiteľa so žiakmi, spev učiteľa a žiakov sprevádzaný inštrumentálnou hrou na nástrojoch Orffovho inštrumentára,...

– *jednosmerná hudobná komunikácia učiteľa* (HK/U) – sólový spev učiteľa, sólová hra na nástroji, sólový spev učiteľa spojený s inštrumentálnym sprievodom,...

– *jednosmerná hudobná komunikácia*

*žiaka* (HK/Ž) – sólový spev, sólová hra na nástroji, improvizácia...

– *jednosmerná nonverbálna hudobná komunikácia* (HK/JP) – percepcia hudobného diela (žiaci aj učiteľ sú súčasne v roli percipientov), auditívno-vizuálna komunikácia (internet a datavideoprojekcia, DVD rekordér auditívna komunikácia),

– *hudobná obojsmerná komunikácia* (HK/D) – hudobný dialóg, (rytmický, melodický dialóg, využívaný v prípravných cvičeniach na hodine nácviku piesne),...

– *komunikačný šum* (KŠ) – vyrušovanie žiakov spôsobené nezaujmom, nedostatočnou koncentráciou a motiváciou, vyrušovanie pri rozdávaní učebných pomôcok, zápise do triednej knihy, vetraní učebne,... Analýzu komunikačných štruktúr, ich frekvenciu a trvanie na 15-tich vyučovacích jednotkách, označených písmenami A až O, z toho 7-mich venovaných nácviku piesne a 8-mich venovaných počúvaniu hudby, ilustrujú tabuľky 1 až 4.

Čas jednotlivých štruktúr, vyjadrený v tabuľkách bol limitovaný s presnosťou sekundy.

Tab. 1: **Komunikačné štruktúry, ich trvanie a frekvencia striedania (t.j. častosť zmien – kolkokrát došlo k striedaniu aktivít) na vyučovacích hodinách A až G s prevahou osvojovania piesne**

Vyuč. hod.	Trvanie komunikačných štruktúr								Frekvencia striedania
	HK/S	HK/U	HK/D	HK/Ž	NK/D	NK/U	NK/Ž	KŠ	
A	16:44	5:27	0:50	0:00	16:10	3:30	0:31	1:40	32
B	21:56	0:50	1:00	0:00	15:38	0:00	1:21	4:15	20
C	5:59	4:46	0:00	0:00	25:11	0:00	0:00	9:04	16
D	9:22	1:30	0:00	0:00	27:59	0:00	0:00	6:03	23
E	16:41	0:00	0:00	1:28	14:36	2:10	2:08	7:57	43
F	22:56	0:00	0:00	0:00	8:43	1:05	0:35	11:41	25
G	17:15	1:21	0:00	0:00	22:19	0:11	0:00	3:54	35
Spolu	110:53	13:54	1:50	1:28	130:36	6:56	4:35	44:34	194

Na základe číselných údajov uvedených v tabuľke 1 možno konštatovať, že na siedmich vyučovacích hodinách s prevahou nácviku novej piesne, ktorých trvanie bolo spolu 315 minút, venovali učitelia v globále až 130 minút a 36 sekúnd ver-

bálnemu dialógu so žiakmi. Neadekvátne dlhý čas verbálnej komunikácie predstavoval teoretizovanie – rozhovor o obsahu, genéze a notovom zápise piesní – na úkor samotného spevu. Súbežná hudobná komunikácia (hlasová rozcvička, nácvik

piesne, spev osvojenej piesne v aplikačnej etape, kde učiteľ hrá na hudobnom nástroji, respektíve taktuje, prípadne so žiakmi spieva a tancuje...), ktorá má tvoriť podstatu vyučovacej hodiny, predstavuje nevyhovujúci stav – v globále iba cca 1/3 z vyučovacej jednotky. Najmenšie zastúpenie mal na hodinách hudobný dialóg (1 minúta 50 sekúnd) v podobe rytmického cvičenia (učiteľ – žiaci) a sólový spev žiaka (1 minúta 28 sekúnd). Frekvencia striedania jednotlivých aktivít, ako súčasť komunikačného šumu, v globálnom trvaní 44 minút a 34 sekúnd, sa pohybovala od 16 po 43 zmien na jednej vyučovacej hodine. K ďalším prejavom komunikačného šumu patrilo rozdávanie pomôcok, premiestňovanie sa k pomôckam, vetranie triedy, zápis do triednej knihy, príprava na prácu s učebnicou... Uvedené nedostatky, ktoré patrili k najfrekvencovanejším, potvrdili hypotézu 1: *Súčasná komunikácia v hudobnovýchovnom procese má nedostatky z hľadiska kvality i kvantity.*

Výsledky kvantitatívnej analýzy uvedené v tabuľke 2 ilustrujú alarmujúcu situáciu v oblasti komunikácie na hodinách hudobnej výchovy. Počúvanie hudobného diela, ktoré malo tvoriť gros vyučovacích hodín, trvalo v globále len 72 min a 15 minút, čo je cca 1/5 vyučovacej jednotky. Z 360 minút súhrnného času 8-mich vyučovacích jednotiek venovali učiteľia až 203 minút a 25 sekúnd rozhovoru so žiakmi. Na základe uvedených štatistických ukazovateľov možno konštatovať platnosť hypotézy 2: *Na hodinách s prevahou počúvania hudobného diela prevláda nefunkčná verbálna komunikácia nad nonverbálnou – hudobnou komunikáciou.*

Komunikačný šum vrátane striedania aktivít sa pohyboval od 58 sekúnd do cca 9 minút na jednej vyučovacej jednotke. Dĺžka komunikačného šumu prezentuje v istom zmysle kvalitu pedagogických schopností učiteľa, jeho flexibilitu a efektívne, respektíve neefektívne využívanie času.

Komparáciu komunikačných štruktúr vyučovacích jednotiek s prevahou osvojovania piesne a vyučovacích jednotiek s prevahou počúvania hudby vyjadrujú číselné indexy tabuľky 3.

Tabuľka 3 ilustruje pomerne vyrovnanú proporcionalitu jednotlivých komunikačných štruktúr na oboch typoch hodín

Tab. 2: **Komunikačné štruktúry, ich trvanie a frekvencia striedania na vyučovacích hodinách H až O s prevahou percepcie hudobného diela**

Vyuč. hod.	Trvanie komunikačných štruktúr							Frekvencia striedania
	HK/S	HK/JP	HK/Ž	NK/D	NK/U	NK/Ž	KŠ	
H	0:00	6:40	2:41	26:17	1:35	1:07	6:40	15
I	0:00	6:40	0:00	30:51	0:00	0:00	7:29	7
J	0:00	11:42	0:00	17:44	7:57	0:00	7:37	16
K	4:27	13:41	0:38	16:27	2:05	0:55	4:59	20
L	0:00	5:35	1:00	27:46	1:38	0:00	9:01	15
M	3:00	9:24	0:00	29:33	2:05	0:00	0:58	24
N	0:00	14:52	0:00	23:26	4:16	0:00	2:26	19
O	0:00	3:41	0:00	31:21	6:48	2:30	0:40	20
Globál	4:27	72:15	4:19	203:25	26:24	4:32	39:50	136

Tab. 3: **Proporcionalita komunikačných štruktúr na vyučovacích hodinách s prevahou osvojovania piesne a počúvania hudby**

Komunik. štruktúry	Proporcionalita komunikačných štruktúr na hodinách					
	s prevahou osvojovania piesne		s prevahou počúvania hudby		globál	
	čas	%	čas	%	čas	%
HK/S	110:53	35,09	4:27	1,29	115:20	17,06
HK/U	13:53	4,30	0:00	0,00	13:54	2,01
HK/D	1:50	0,48	0:00	0,00	1:50	0,22
HK/Ž	1:28	0,41	4:19	1,16	5:47	0,81
HK/JP	0:00	0,00	72:15	20,04	72:15	10,69
NK/D	130:36	41,38	203:25	56,46	334:01	49,48
NK/U	6:56	2,08	26:24	7,29	33:20	4,92
NK/Ž	4:35	1,38	4:32	1,20	9:07	1,33
KŠ	44:34	14,08	39:50	10,97	84:24	12,48

– nácviku piesne i počúvania hudby. Výrazný kvantitatívny kontrast je z pochopiteľných príčin iba pri súbežnej hudobnej komunikácii a jednosmernej percepčnej hudobnej komunikácii, spôsobený špecifikami realizovaných hudobných činností: počúvania hudby a spevu. Prekvapujúca je absencia hudobnej komunikácie učiteľa na hodinách percepcie, čo prezrádza ľahostajnosť, respektíve inštrumentálno-interpretačnú neschopnosť učiteľa. Zarážajúcim negatívnym ukazovateľom je pri oboch typoch hodín neadekvátne vysoké percento verbálnej komunikácie

formou dialógu, čím učiteľia de facto zamieňajú hodinu hudobnej výchovy za hodinu rétoriky, čo opäť potvrdzuje platnosť hypotéz 1 a 2.

Kvantitatívna analýza komunikačných štruktúr 15-tich vyučovacích hodín hudobnej výchovy odhalila závažné negatívum, ktoré je síce všeobecne známe, ale tak vysoké diskrepancie hudobnej a nehudobnej komunikácie by určite nikto nepredpokladal. Konkrétne kvantitatívne ukazovatele hudobnej a nehudobnej komunikácie uvádza tabuľka 4.

*Pokračování na s. 9*

## Proč zpívat židovské písně?

Na otázku „Proč zpívat židovské písně“ se dá odpovědět nejrůznějším způsobem: například je možné tyto písně zpívat prostě proto, že jsou krásné. Mám zkušenost vlastní i od svých kolegů, že tyto písně se setkávají s velkým ohlasem jak u posluchačů, tak i u zpěváků samotných. Také je možné se jim věnovat z piety a třeba i proto, že se tuto pozoruhodnou kulturu snažil v minulém století někdo úplně vyhladit. Mám ale na mysli ještě jiný a dalo by se říci „prozaicky pedagogický účel“.

Mnozí z nás jistě udělali v životě zkušenost, že po návratu domů z delšího pobytu v cizině začali vnímat své domácí prostředí nějak nově a jinak. Podobně když se učíme cizí jazyky, začne se obvykle měnit náš pohled na jazyk mateřský a používáme ho vědoměji a hlouběji. Stejně tak i my Středoevropané, odchovaní jen na durových tóninách s občasným výletem do nějaké tóniny mollové, můžeme být obohaceni krátkým pobytem v jiném hudebním prostředí a zpětným pohledem na naši kulturu.

Nabízí se hned několik důvodů, proč zvolit právě písně židovské:

1. V českém prostředí je k dispozici relativně velké množství těchto písní. Existují sborníky, které se dají zakoupit, velká řada nahrávek skupin a sólistů, kteří se touto hudbou zabývají. Tím jsou tyto písně bez větší námahy každému dostupné.

2. Máme-li na mysli především písně v jazyce jidiš, jsou nám svou velkou podobností s němčinou a používáním řady slovanských slov značně blízké a přes svou exotičnost do velké míry srozumitelné. Ani v otázce výslovnosti nejsou pro česky mluvícího studenta obtížné. Dokonce i výslovnost původně německých přehlásek se mění do blízkosti českých ekvivalentů – *ü* se vyslovuje jako *i*, *ö* jako *e* atd. V současné době se také ve všech vydáních uvádějí texty v přepise latinkou, ne tedy v původním zápise hebrejským písmem.

3. Tím, že tato židovská kultura vznikala z velké části uprostřed kultury východoevropské, jsou i témata písní převážně srozumitelná. Pouze v případě odkazů na některé reálie, např. na svatební zvyky, mohou tyto písně vyžadovat vysvětlení, které však bývá právě oživením výkladu a mohou být přínosem.

4. Nezanedbatelný je fakt, že těmito písněmi se otvírá cesta k pochopení židovské kultury jako takové – a ta byla vždy neodmyslitelnou součástí našeho kulturního prostředí. Na židovské reálie narážíme nejen v oblasti literatury a filmu, ale i téměř každé české město má synagogu nebo židovský hřbitov. Nemluvě o tom, že celá evropská kultura vyrostla z židovsko-křesťanských kořenů. Nezapomínejme na neuvěřitelně velký podíl židovských skladatelů i interpretů v hudebním světě posledních staletí.

5. Mějme na mysli též přínos pro hudební citění mládeže. Už sám fakt seznámení s jinými tóninami může být obohacující a např. nezvyklé harmonické postupy mohou rozbít naše stereotypy. V některých židovských tóninách se např. nepoužívá vůbec dominanta na pátém stupni. Např. v tónině, která se nazývá *Ahava Raba* (tóniny se nazývají vždy podle začátku nejtýpější modlitby v ní zpívané – *Ahava Raba* znamená Velká láska) se namísto pátého stupně používá před závěrem zpravidla mollový akord na sedmém sníženém stupni. Základní tónový materiál této tóniny *Ahava Raba*, zvané též *Frejgíš*, je (použijeme-li jako základní tón „d“) **d-es-fis-g-a-b-c-d** a vyznačuje se typickým jedenapůltónem mezi druhým a třetím stupněm. Jiný stereotyp může vzít za své, když si uvědomíme, že není nutné, aby předznamenání platilo pro všechny oktávy stejně. V židovských melodiích se totiž rozlišuje základní oktáva a oktáva vrchní a spodní. V každé z nich jsou půltóny, celé tóny a jedenapůltóny (!) na jiném místě. Např. v již uvedené tónině *Ahava Raba* se používá pod základním tónem „d“ velká sexta, tedy „h“, namísto „b“, používaného v základní oktávě. Ještě výraznějším příkladem může být tónina *Adonaj Malach* (Hospodin kraloval). Ta nabízí tento základní materiál (opět se základním tónem „d“): a-h-cis-**d-e-fis-g-a-h-c-d**-e-f. V základní oktávě je tedy durová tercie, ale ve vrchní oktávě zpravidla mollová. Podobně je pod základním tónem „cis“ na rozdíl od základní oktávy, kde je „c“. Je také asi potřeba zdůraznit, že se v tomto ohledu nikdy nemluví o stupnicích, ale o „štejgers“, „způsobech“, tedy „modech“. Každý štejger má také své typické melodické vzorce, které jsou sou-

částí charakteristiky tóniny. Jinou velice typickou tóninou je tzv. *Mi šeberach* (Ten, který požehnal). Ta nabízí základní tónový materiál (opět se základním tónem „d“) takovýto: cis-**d-e-f-gis-a-h-c-d**. „Gis“ se však zde může v určitých případech změnit na „g“. Opět zde vidíme jedenapůltón, tak typický pro tento typ hudby. A právě časté používání jedenapůltónu v židovské hudbě vytváří melodie podstatně odlišné od našich navyklých postupů a ukazuje, že škála melodických vzorců je daleko širší, než na jakou jsme zvyklí. Tím se samozřejmě rozšiřuje hudební citění studentů.

Kdysi jsem udělal zajímavou zkušenost, když jsem byl po celý týden a po celé dny vystaven výhradně židovské hudbě s jejími tóninami, rytmy i *krechcn* (= interpretace za použití naříkavých tónů). V závěru tohoto týdne jsem pak vyslechl vystoupení pěveckého sboru zpívajícího tradiční evropskou harmonii. A bylo pro mě velkým zážitkem, jak jsem úplně jinak tuto harmonii vnímal, včetně běžných subdominant a dominant.

Jedno staré vyprávění líčí, jak jistý starý muž vzal svého vnuka na procházku. Šli a šli, až přišli k vysoké hoře, na niž začali stoupat. Vnuk byl brzo unavený a vůbec se mu to nelíbilo, ale dědeček ho povzbuzoval, aby vytrval, že určitě nebude litovat. Když se konečně po dlouhém a namáhavém výstupu dostali až na vrchol, starý muž ukázal směrem do údolí a řekl vnukovi: „Vidíš, jaká je to krása?“ Když se vnuk podíval: „A to jsme museli jít tak daleko, abychom se podívali tam, odkud jsme přišli?“ Dědeček přitakal a pověděl: „Ano, museli, protože, kdybychom tam zůstali, tak bychom neměli šanci to vidět.“

Věřím, že ten, kdo se ponoří do židovské kultury jidiš písní, bude odměněn nejen zajímavým pohledem zpět, ale prožije hodně radosti a potěšení i při seznamování s novými krajinami. Bylo by jistě zajímavé, kdyby měl někdo možnost empiricky ověřit na větším vzorku žáků tuto moji hypotézu o přínosu z komparace hudebních kultur.

Tomáš Novotný

Notovou přílohu tohoto čísla věnujeme kráse židovských písní (*výběr a sazbu notového partu provedl doc. ThDr. Tomáš Novotný – pozn. redakce*).



Tab. 4: Proporcionalita hudobnej a nehudobnej komunikácie na vyučovacích hodinách s prevahou osvojovania piesne a počúvania hudby

Komunikácia	Proporcionalita komunikácie na vyučovacích hodinách					
	s prevahou osvojovania piesne		s prevahou počúvania hudby		globál	
	čas	%	čas	%	čas	%
Hudobná	128:04	40,63	81:01	22,50	209:05	30,96
Nehudobná	186:41	59,18	274:11	76,14	460:52	68,23
Spolu	314:45	99,81	355:12	98,64	669:57	99,19

Číselné ukazovatele tabuľky 4 ilustrujú veľmi negatívnu skutočnosť. Temer dve tretiny aktivít, 68,23 %, majú na hodinách hudobnej výchovy nehudobný charakter, čo prezentuje absolútne nevhodnú stratégiu vyučovania. Negatívne disproporcie hudobnej a nehudobnej komunikácie, vyjadrené v tabuľke 4, potvrdzujú platnosť hypotézy 3: *Na hodinách hudobnej výchovy nie je*

*funkčne proporcionálne vyvážená hudobná a nehudobná komunikácia.*

Výsledky výskumu komunikácie hudobnovýchovného procesu na stupni nižšieho sekundárneho vzdelávania apelujú na nutnosť radikálnej zmeny v oblasti komunikácie na hodinách hudobnej výchovy. Ak si uvedomíme, že výsledky prezentujú komunikáciu tých lepších učiteľov, pretože

horší pedagógovia s výskumom nesúhlasili, stav je v realite ešte alarmujúcejší. S nápravou nepriaznivého stavu treba začať už pri príprave budúcich učiteľov hudobnej výchovy, ktorí si musia uvedomiť, že doménou hudobnej výchovy má byť **výchova k hudbe a výchova hudbou**. Jedným z najčastejších negatív hudobnej komunikácie bol výrazný nedostatok „živej hudby“ – interpretácie hudobných diel priamo učiteľom, prípadne žiakom, ktorá je pre poslucháča najpôsobivejšia. Z uvedeného dôvodu by mala byť disciplína „Hra na hudobnom nástroji“ orientovaná viac pragmaticky: na autorov a diela, ktoré sú súčasťou učebného materiálu hudobnej výchovy v základnej škole.

Výsledky výskumu upozornili na fakt, že adeptom učiteľského povolania v odbore hudobná výchova treba štúdium všetkých disciplín maximálne spájať so znejúcou hudbou, aby si dostatočne osvojili, že najfrekvencovanejším **komunikačným prostriedkom hudobnej výchovy musí byť predovšetkým hudba**, hudba v rôznych podobách, formách, žánroch, činnostiach, kontaktoch...

## Hudební a výtvarné souvislosti 1.

# Hypnotičnost, zcizené povrchy, kumulace a rytmus opakování

Kateřina Dytrtová

**Anotace:** Text se zabývá edukativně využitelnými interdisciplinárními vazbami hudebních a výtvarných oborů. Metodou srovnání je interpretační vazba vzniklá průhledem hudebním materiálem a uplatněním jeho struktury na interpretaci výtvarného materiálu. Tématy jsou ukolébavky a soudobé umění.

**Klíčová slova:** interpretace, struktura hudebního a výtvarného díla, osovost, repetitivnost, edukace.



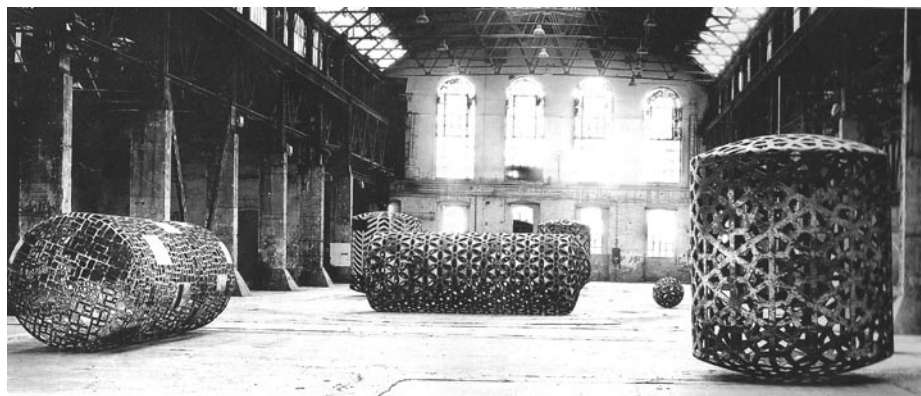
Ráda bych se zamyslela nad edukativní možností vazeb hudebních a výtvarných oborů – vizuální materiál bude interpretován z úhlu materiálu hudebního, tedy jeho kategoriemi, strukturou, vlastnostmi. Pokusíme

se pohledět na příbuzné umělecké oblasti a nalézt inovativní hledisko pro interpretaci výtvarného materiálu. Pro formu výkladu vizuálních oborů si vybereme ukolébavky a povšimneme si, jaký typ vizualit by mohly vyložit.

**Ukolébavky** jsou napříč kulturami a věky jednoduché a na opakování založené hudební útvary. Jedná se o hypnoticky působící idiomy odvozené ze zařikávání. Jejich společné antropologické kořeny jsou

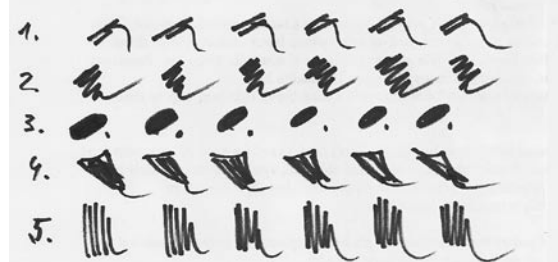
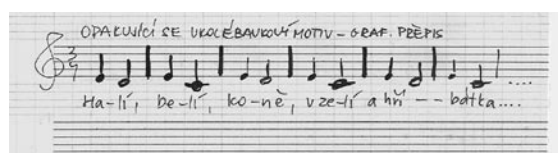
starší než etnická rozrůzněnost. Objevujeme v nich významné prvky magie. Opakují se zde magická klíčová slova (háť, belí; brum, brum...). Tím, že se omezují na opakující a kumulující se formy, mají podobně jako stylizované zařikávání zklidňující účinky. Aby jejich vliv byl při opakování dostatečně hypnotický, jsou jednoduchého tvaru a malého tónového rozsahu (velká sekunda, malá tercie). V nekonečném proudu využívají elementární rytmus a opakující se vzorce.

Obr. 1: Č. Suška: Rezavé květy v Thámově hale v Karlíně: Sít se záplatami 2006, Rezavé květy 2006, Koule s listy 2005, Sněhové vločky 2007 (ocel řezaná plazmovým hořákem).



Dynamika je tichá a tón bez expresivnosti, slovní formule jsou sestaveny ze zvukomalebných, velmi hudebně působících citoslovců. Mají somaticky významné účinky, protože využívají souladu mezi zklidňujícím pohybem kolébání, pohupování, dechem, mluvou a ukončením fráze.

Na následujících obrázcích demonstrujeme dvě ukázky proměny důrazu na slabiky při zpěvu ukolébavky Halí, belí a grafický přepis do opakujícího se motivu. První případ upřednostňuje přízvuknou dobu v souhlase s češtinou na první slabice, tedy HA-lí, BE-lí, KO-ně v ZE-lí, tedy trochej.



Druhý případ, který bychom mohli využít předtaktím – ha-LÍ, be-LÍ, ko-NĚ...



využívá dikce jambu. Posílili bychom tak zvukomalebnost a tvarovou oblost vybraných malebných slabik, které mnohem lépe uspávají: lí, ně lépe než ko či ze, čímž vznikne měkkost a oblost. Jejich důrazem bychom podpořili ukolébavkový rytmus v sepětí s kvalitou slabiky, zatímco první případ se drží pravidel slovního přízvuku řeči.

Klíčovými slovy pro následující výběr z vizuální oblasti jsou tedy: **elementární rytmus, magie a hypnotičnost opakování, kumulace.**

V oblasti „A“ (hudbě) nás zaujalo uspořádání. Takto nalezenou formu jsme „povznesli“ do jazyka, našli jsme slovně uchopitelné významy, „vydali“ jsme hudební materiál jazyku. Tím se stává vědomě uchopitelný a pro laika srozumitelný. Ale především ve své obecnosti takto nalezených významů „přetavitelný jinam“. Jedná se

v podstatě o „dvojitý“ převod. Z hudby do jazyka, z jazyka do vizuálu. Všimněme si dále, co tato dvojitá transformace může pro vědomě zvládnutí edukačních situací přinést. Metafora vybraného díla (viz obr. 1) vzniká na **konfliktu mohutnosti, až obludnosti nádob s dětsky naivním, ale hypnoticky účinným motivem na povrchu nádob.** A nezůstalo u povrchu. Jemnost kolos dokonce proděravěla. A tím mu dodala strukturu, která ho nejprve učinila průhledným, pak „pohltila“ a nakonec se od něj téměř „utrhlá“. Perforované monumentální železné tanky na straně jedné a svoboda

a hravost, výbušná radost na straně druhé. Proto kontejnery působí i přes ohromnou námahu při transportu jako přikutatěné hračky. **Elementární rytmus a nekonečné opakování** je tématem povrchu tohoto díla. Dochází zde k podobnému efektu **zcizeného povrchu** jako u islámského dekoru.

Adjektivum „zcizený“ je příčinou vytržení z běžného, avšak natolik smysluplné, že se objekt stává součástí fikce s plnohodnotnou strukturou. Spoluutváří ji a drží její pravidla. „Zcizenost“ je značka, upozornění, že to, co sledujeme, bude něčím významné, podobně jako černožluté zbarvení na tělech jedovatých organismů. **I islámská ornamentálníka** je založena na střetu mohutnosti prostoru architektury s nekonečně složitými, jemnými, vytříbenými ornamenty na jejím povrchu. Tímto nečekaným spojením dosahuje vysoké účinnosti a uvádí tak věřícího do neskutečného, nerealistického světa odlehčené, krajkovité abstrakce.

**V čem tato „zcizenost“ spočívá?** Mohutné mívá robustní, drsné, neošetřené povrchy, význam nese robustnost. Lehká hráčkovitá krajka mívá velmi propracované struktury, v tom spočívá její význam – je normální něčemu malému, co bude zdobit, věnovat takovou péči. Co je tedy zcizené? Péče „malému a zdobnému“, která se dá v normálním životním způsobu také běžně stihnout, pokrývá obrovský hmotný objekt. A nás hned napadá („zcizenost začíná signalizovat“): to nemohl dělat jeden člověk! Proč tomu dali tolik času? Proč jim to za to stálo? Proč to alespoň za rohem, kam není v měšitě vidět, logicky nepřestali dělat? Odpověď: protože nezdobili. Opatřovali novým významem – neskutečnou trpělivostí, péčí a láskou, která vedle sebe demokraticky staví bezvýznamné víčko konvičky a kaligrafii koránu. Všeprostu-

pující dokonalost. Odkaz k vyšším řádům. Tyto otázky signalizují zcizenost a zároveň jejich odpovědi pomáhají utvářet nový význam zcizenému objektu.



Obr. 2: Gúr-i-Amír, Timúrovo mauzoleum. Samarkand, 1405

Tyto architektury jsou vlastně poznáním nekonečna prostřednictvím **nekonečného opakování motivu**. Arabeska je jako součást pochopeného řádu zachycena nejen ve štuce, cedrovém dřevu, v kovu, ale i na oděvech a mozaikách. Hodnoty islámského umění jsou přítomností rytmu a abstrakce také velmi „hudební“. Pocit podivného stavu beztlíže je založen na neskonale trpělivosti a důrazu na detail. Mnohoznačný účinek díla je způsoben spolupůsobením rafinovanosti na straně jedné a naivní poetičnosti na straně druhé.

Všechny tyto **ornamenty** plní jeden účel: zakrýt a oslabit hmotnou strukturu. Vzniká svět, který se vzdaluje skutečným předmětům, nadřazuje se nad reálné formy.

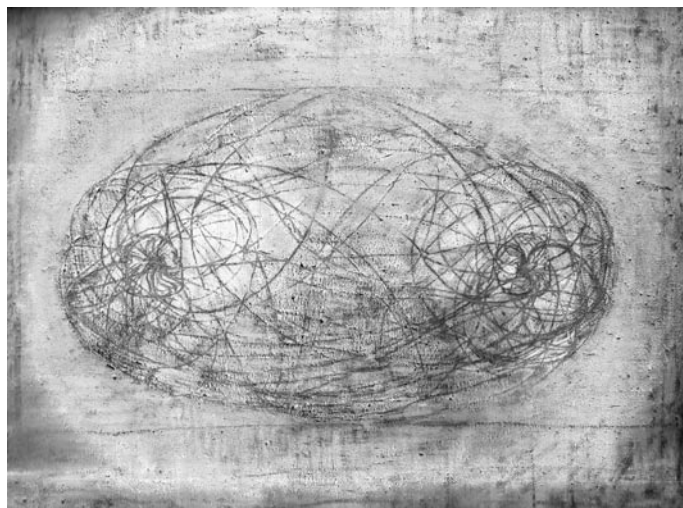
Na obr. č. 3 je preferována nejen „naakumulovanost“, která vizualitu spojuje s předchozím výkladem, ale i další znak – **magická osovost**, které jsme si všimli již ve výkladu formy ukolébavek.

Mnohost tu není sama, je rytmizována a v těchto ukázkách je rytmizována dvojím. Sílou dvou. Souvislým problémem je tedy magie osovosti.

Můžeme sledovat, jak kontext mezi vybranými díly vytváří význam. K dílu V. Kokolii jsme mohli přistoupit různě, ale sledovaná množstevnatost a nyní hypnotičnost osy posouvají jeho dílo téměř k počátkům bytí. Ze všech možných výkladů jsme vybrali ten, který slučuje osovost s vybraným tématem prsou. Ta nyní nabývají významu prvotního zdroje, prameniště „pro vše“. A rytmus této vizuality dodává i pocit dechu, oživujícího procesu. Podivuhodný rytmus života, jako vnímáme u ukolébavek, je založen na práci s rytmem, který je jednoduchý a důsledně repetitivní, harmonizující.

Vedle takto ustrnulých modelů, které zvláštním způsobem plují svým opakováním mimo běžný čas, se otevírá otázka **časování** v díle. Vzniká vazba mezi Kokoliovým „dýcháním“ a ukolébavkami. Tiší, zklidňují, rozsévají řád a jsou repetitivně „časované“. Každá **akumulace** toto „umí“. Dáváme tedy do souvislostí hudební repetitivní formy s jejich somaticky významným působením a opakuje se formy ve vizuální oblasti.

Ve výtvarném oboru můžeme připomenout i obsesivní stavy autorů stylu **art brut**. Jedná se o tvorbu duševně vychýlených, o různé psychické obtíže tvůrců, které jsou někdy i patologické. Autoři art brut tvoří paralelní světy, na které se



Obr. 3: V. Kokolia, Prsa. 1997)

díváme z druhé strany břehu a nemůžeme je plně pochopit. Tyto světy jsou často plněny opakujícími se kumulacemi čar, linií, nebo například obličejů a vykazují překvapivou snahu tvůrců vybudovat strukturu řádu. Pracují jiným způsobem nejen s příčinami a důsledky, ale také s časem. Jejich díla jsou velmi působivá a přes své komplikované struktury působí velmi naivně, což je další důvod pro interpretační vazbu s ukolébavkami.

#### Literatura:

- Art brut, sbírka abcd*. Katalog k výstavě. Praha, 2006.
- GRUBE, E. *Islámské umění*. Praha : Artia, 1973.
- BLÁHA, J. *Křížovatka geneze moderního malířství a hudby*. Praha : PedF UK, 2007.
- MATOUŠEK, V. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Togga, 2003.
- SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění*. 1. díl. Praha : PF UK, 2001.
- DYTRTOVÁ, K. *Čas, prostor, hudba a výtvarné umění*. Ústí n. L. : Acta universitatis UJEP, 2006.

## Powerpointové prezentace v hodinách hudební výchovy

Hana Váňová

Měli jste to štěstí, že vaše učebna hudební výchovy byla vybavena počítačem a LCD obrazovkou, případně některým typem interaktivní tabule? Pokud jste nechtěli tyto vymoženosti techniky používat jen

jako kvalitní reprodukční zařízení pro obraz a zvuk, případně využívat již hotových výukových programů, které lze zakoupit nebo stáhnout z internetu, určitě jste si kladli otázku, jak vytvořit **vlastní výukové**

**materiály**. Narazili jste (zejména my, dříve narození) na malou úroveň svých počítačových dovedností, a přesto jste pocítili nutnost udělat si z počítače spojence v hledání prostředků, jak využít jev zvaný **vizualizace**

k mobilizaci pozornosti dítěte, a to zejména při **poslechových činnostech**? Jste si vědomi toho, že řeší-li učitelé často základní otázku, jak motivovat dítě k hudební aktivitě a jak udržet jeho soustředěnou pozornost, plní vizualizace pozitivní úlohu, a to i u vzrůstajícího procenta dětí, u nichž jsou poruchy koncentrace pozornosti projevem lehkých mozkových dysfunkcí, jsou provázeny hyperaktivitou, impulzivností, hlasitým komentováním a dalšími pro učitele nepříjemnými projevy, které často narušují průběh vyučování? Zjišťujete, že vizualizace je užitečná zejména u žáků hudebně méně rozvinutých (vizuální informace vede ke zpředmětnění jinak abstraktních a neurčitých sluchových vjemů), u žáků s dominantní zrakovou pamětí (vizuální obraz je spouštěcím mechanismem pro vybavení sluchových představ) a v neposlední řadě i u dětí zvyklých z domova na všudypřítomnou vizuální techniku (jejich procento v současné populaci neustále vzrůstá), jimž se učitelova nabídka pouhého sluchového vjemu jeví neatraktivní? Pak jste zřejmě došli ke stejné zkušenosti jako já a možná i prožili obdobné martyrium při dodatečném osvojování nezbytných počítačových dovedností. Ty umožňují učitelům hudební výchovy osvobodit se od hotových programů, jež jemu nebo jeho žákům nemusí plně vyhovovat, a vytvořit si výukové programy vlastní.

Jedná se konkrétně o tyto **počítačové dovednosti**:

- skenovat obrázky či kopírovat z internetu,
- pracovat se zvukovou stopou (kopírovat, případně ji „ořezávat“ podle didaktického záměru),
- obohacovat zvukovou stopu o vizuální složku,
- stahovat a „ořezávat“ videa z YouTube,
- kopírovat a „ořezávat“ videoukázky (DVD, nahrávky z televize),
- vytvářet powerpointové prezentace – včetně vkládání obrázků, zvuku a videa ze souborů.

To vše za minimálních nebo raději žádných finančních nákladů, tj. s využitím programů na serveru [www.stahuj.cz](http://www.stahuj.cz) a [www.sluncecnice.cz](http://www.sluncecnice.cz) a standardní verze Microsoft Office, která zahrnuje PowerPoint.

**Powerpointové prezentace** v sobě mohou integrovat vše pro výuku potřebné

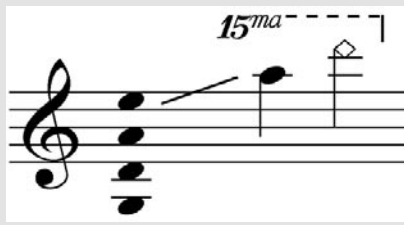
– slovní motivaci, výklad i kontrolní otázky, názorné obrázky, obrazové dokumenty k vnímané skladbě, k autorovi i k dobové situaci, notové ukázky, partitury, vložené zvuky i videa. Při jejich vytváření se musíme vyvarovat nejčastější chyby, která nás může nemile při výuce překvapit – prezentace, která nám doma fungovala, odmítá na školním počítači přehrát zvuky a videa. Důvodem je špatný postup při vkládání zvuků a videí do snímku, tj. nezachování původních cest, přejmenování či přemísťování souborů vkládaných do prezentací. Pro úspěšné fungování vytvořených prezentací nejen na domácím počítači, ale i kdekoli jinde je nutné veškeré stažené a upravené soubory ukládat hned od počátku do jediné složky, v této složce vytvářet vlastní prezentaci a do ní vkládat soubory pouze z této složky. Při práci na jiném počítači pak přenést celou složku (prezentaci i jednotlivé soubory), tím jsou zachovány cesty, případně je možné je ručně dohledat (obdobnou úlohu plní i program „Na cesty“, který nalezneme v nabídce PowerPointu).

Dokumentujme jednotlivé postupy např. na prezentaci věnované seznámení žáků s **houslemi, jejich stavbou, laděním a rozsahem**. Nejjednodušší powerpointové prezentace vytvoříme na základě **textu a vložených obrázků** (zde je možné hojně využívat internetovou otevřenou encyklopedii Wikipedii).

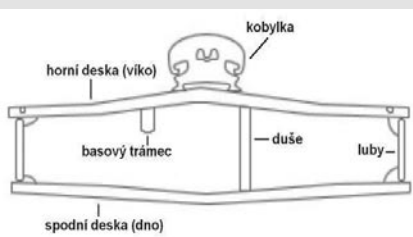
**Housle** jsou strunný smyčcový nástroj se čtyřmi strunami laděnými v čistých kvintách: g, d<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, e<sup>2</sup>.



**Rozsah houslí**



**Stavba nástroje**



V názvu částí houslí a smyčce se objevují zvířecí názvy: **kobylka, žabka, šnek, pavouk**. Umiš určit tuto část smyčce??



**Poradíš si i s ostatními názvy částí houslí?**  
**krk, hmatník, šnek, kolíčky, struník, podbradek, pavouk, trup, kobylka, struny**



Žáci si dále ujasňují pojmy **houslař a houslista** a seznamují se s těmi nejslavnějšími, samozřejmě na pozadí jejich životních příběhů.

**Slavní houslaři**

**Antonio Stradivari**  
 1644-1737 Cremona

na housle stradivárky hraje u nás Josef Suk



**Nejslavnější houslista všech dob**

**Niccolo Paganini (1782 – 1840)**





Snímky lze oživit **zvukovou stopou**, která se po vložení zobrazí v podobě malého amplionku a ozvučí se po kliknutí. Pro vkládání do prezentací je potřeba upravit zvuk do formátu **WAV**. K vytažení zvukových stop z cédéčka a k jejich uložení v počítači v tomto formátu je možno použít např. volně stažitelného programu **CDex**. Za pomoci dalšího programu, např. **Sound Forge** je možné upravovat jednotlivé stopy nebo vícestopé nahrávky, krátit je podle didaktických potřeb a zvukově tyto ořezy ošetřovat (např. funkce fade).

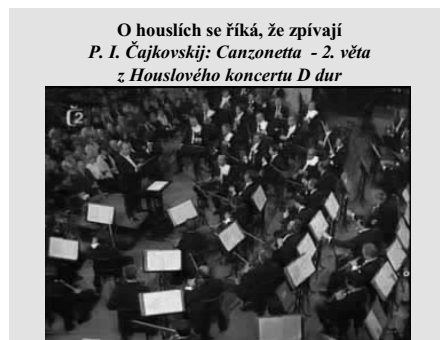


**Zvukovou stopu lze obohacovat o obrázky** (fotografie, kresby, grafy apod.). Tuto tvůrčí činnost umožňuje např. program **Windows Movie Maker**, který ukládá vytvořený film ve formátu **WMV** (Windows Media Video), použitelném opět při vkládání do prezentací. V praxi se mi osvědčila zejména u malých dětí vizualizace výkladových částí z cyklu Ilji Hurníka *Umění poslouchat hudbu (Co umí hudba)*, případně jeho pohádek (*O rozkvetlé jabloni apod.*) v kombinaci obrázků hudebních nástrojů a mimohudebních skutečností. Ke stávající zvukové stopě lze také v tomto programu (a v řadě jiných) přidat video s potlačeným původním zvukem, a tak vytvořit vlastní hudební film. To se nabízí např. u klasické zvukové nahrávky Prokofjevova Péti a vlka, namluvené Karlem Högerem. K ní lze stáhnout z You Tube animovanou verzi, která je však v angličtině, vypnout originální zvuk a sladit obraz se žádoucí zvukovou stopou. Tyto aktivity však už patří mezi pracnější a nebudou zřejmě denní součástí běžné učitelovy přípravy.

Běžnou formou práce je naopak stahování videí z You Tube (stahujeme, i když máme ve třídě internet), což umožňuje např. jednoduchý program **A Tube Catcher**. Jeho pomocí lze provést konverzi stahovaného videa do různých formátů. Osvědčuje se formát **WMV**, který lze nejenom importovat do Windows Movie Makeru a zde provádět patřičné úpravy (krátit nebo

naopak spojovat videoklipy, opatřit je titulky, různými efekty, novou zvukovou stopou apod.), ale hlavně vkládat stažená videa z You Tube do powerpointových prezentací a vytvářet **výukové tematické celky**. Vložení videí lze nastavit tak, aby se oživila až po kliknutí, takže je naprosto v moci učitele korigovat svůj výklad s hudebními ukázkami.

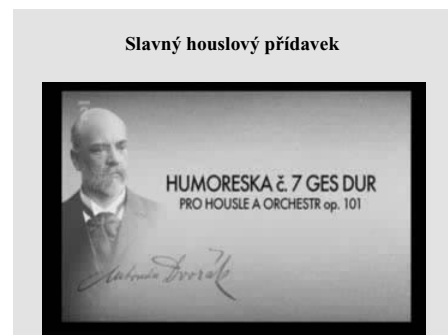
Tak např. výše zmiňovaná prezentace **Housle** pokračuje snímky s vloženým videem staženým z You Tube. Žáci poznávají, že hra na housle není snadná (*Každé začátky jsou těžké – jsou svědky „vrzání“ začínajícího houslisty, z něhož vyvozuji, jakým způsobem se na houslích tvoří intonačně čistý tón*) a v protikladu k tomu zazní Partita E dur pro sólové housle J. S. Bacha v interpretaci Vanessy Mae (*Když se to umí*). Na již historickém videozáznamu Houslového koncertu D dur P. I. Čajkovského z Pražského jara v roce 1972 žáci nejenom poznávají renomované houslisty (Václav Hudeček, David Oistrach – tentokráte ve funkci dirigenta), ale všimají si vazby sólového umělce a symfonického orchestru, zaposlouchají se do světoznámé kadence, pochopí, co jsou to flažolety, všimnou si kontrastu mezi jednotlivými větami koncertu i toho, že housle opravdu „zpívají“.



Nelze též žákům nepřipomenout legendárního houslistu Josefa Suka a zvuk jeho stradivárek i jeho příbuzenský vztah s Antonínem Dvořákem.



Zcela s určitostí si pak děti soustředěně vyslechnou a shlédnou povědomou Dvořákovu Humoresku č. 7 Ges dur v podání populárního Pavla Šporcla se svérázným image a modrými houslemi.



Pokud bychom pracovali s dostupnými DVD, hudebními filmy nebo s vlastní nahrávkou hudebního pořadu z TV a chtěli je vkládat do prezentací, je potřeba se přes příkaz prozkoumat dostat do **datové struktury DVD**. Každý film je rozdělen na části nazývané **Video Title Set (VTS)**. Pro kopírování jsou podstatné soubory s příponou **VOB** (Video Object), které obsahují vlastní video, zvuk a titulky. Pro krácení těchto zkopírovaných souborů je možno využít např. program **DVD Cutter**, stále však pracujeme s formátem VOB. Jeho konverzi do formátu **WMV** lze provést např. programem **Prism Video Converter**, případně řadou dalších programů (např. **Ulead DVD Movie Factory**), jež však již nejsou ke stažení ve volné verzi. Takto upravené a uložené části filmů, jak už bylo výše naznačeno, lze vkládat do powerpointových prezentací.

Je zřejmé, že počítačová technika pomáhá učitelům aktivovat žáky, udržet jejich pozornost, integrací smyslů usnadňuje předávání hudebních informací a prvotní setkání s hudebním dílem. Formuje hudební představy dítěte ve všech jejich složkách a vytváří tak podmínky pro aktivní poslech a pro vlastní tvořivou činnost.

Dôležitou zásadou však je, že **vizualizace nesmí odvádět pozornosť dítäte od samé podstaty hudby**, ale naopak, **zrakové vjemy korespondujú se sluchovými a s obsahem vnímané hudby**, vizuální prostriedky jsou spojené se sémantickou a štruktúrnú analýzou hudobného díla. Ačkoliv to môže znieť paradoxne, domnívam se, že **cílem celého procesu vizualizace je poslech hudby bez vizualizace!** A tak jako je dobrým zvykem, že se na závěr tematického celku

### Malý test na závěr

#### Skladby:

Humoreska č. 7 Ges dur  
Sonatina G dur pro housle  
a klavír  
Partita E dur pro sólové  
housle  
Canzonetta  
Houslový koncert D dur

Houslisté  
Václav Hudeček  
Josef Suk  
Vanessa Mae  
Pavel Šporcl

Skladatelé  
A. Dvořák  
J. S. Bach  
P. I. Čajkovskij

snažíme učinit rekapitulaci získaných znalostí, tak je samozřejmostí, že zákonitě následuje poslech zvukových ukážek bez vizualizace s následnými úkoly ze sémantické či štruktúrnú analýzy, s identifikací zvukových ukážek a s vyústěním do dalších hudobných činností – pohybové reakce na hudbu, grafického záznamu vnímaného, improvizáčných pokusů na základě nápodoby výrazových prostriedků, zvukomalby, formy apod.

## Etnopedagogické a muzikoterapeutické paradigmy v hudobnej pedagogike

*Reminiscencie z medzinárodného sympózia k Európskemu roku kreativity a inovácií, konanom v dňoch 27.–30. apríla 2009 v Ružomberku*



Inšpiráciou zo slovenského ľudového umenia a hudobnej kultúry našich predkov, jeho terapeutického potenciálu a časom i vzťahmi overených hodnôt, ktoré sú stále aktuálne s možnosťami transferov do hudobno-pedagogickej oblasti, vznikol projekt *»Inovatívne hudobno-edukačné modely akcentujúce etnopedagogické a muzikoterapeutické prístupy v ďalšom vzdelávaní učiteľov hudby«*, finančne podporený Kultúrnou a edukačnou grantovou agentúrou Ministerstva školstva Slovenskej republiky v trvaní apríl 2007 – október 2009. Projekt bol inšpirovaný potrebou návratov k bazálnym rituálom a sociálnym i hudobným archetypom prirodzeného

komunitného života. Nosnou sa stala myšlienka, že tradičné kultúrne dedičstvo tvorí bázu etnoidentifikácie a sociointegrity človeka.

Zámerom riešiteľov<sup>1</sup> (Irena Medňanská, Peter Krbaťa, Martina Krušinská, Janka Bednáriková, Viera Kudriová, Jaroslava G. Zeleiová) zo štyroch slovenských univerzít (KH FHPV PU v Prešove, KPP FPV ŽU v Žiline, PdF KHU KU v Ružomberku, KPŠ a KPEP PdF TU v Trnave) bolo podporiť profesionalizáciu učiteľiek/-ľov pri práci s hudbou ako preventívnym médiom socio-patologických a psycho-patologických javov a nástrojom pre tvorbu zdravého vzťahu k hudbe, k sebe, k iným a ku kontextu. Cieľom projektu bolo reagovať na reformné výzvy a podporiť využívanie etnopedagogických a muzikoterapeutických prístupov v hudobnej pedagogike, podporujúc odbornú a osobnostnú zrelosť učiteľiek/-ľov hudby. V spolupráci s metodicko-pedagogickým centrom Bratislava, alokovaným pracoviskom v Prešove a Univerzitným pastoračným centrom ŽU v Žiline, sa zrealizovali kurzy, ktoré absolvovalo 491 učiteľov/-liek.

<sup>1</sup> Autorka prejavuje úctu k všetkým zmieneným osobnostiam v texte, napriek tomu, že si dovoľuje neuvádzať ich plné akademické a vedecké tituly z dôvodu jednoduchšej čitateľnosti.

Formačná stránka projektu vychádza z integrácie symbolickej a logickej racionality hudobných, najmä ľudových artefaktov. Obe vnášajú do senzorickej empirie štruktúru, odhaľujú väzby. Symbolický jazyk, ktorým operuje hudobné umenie, sa dotýka nielen kognitívnej stránky poslucháča, jeho presvedčení, ale aj jeho motívov, záujmov, aspirácií, túžob a potrieb. Umožňuje mu konfrontovať sa so svojimi vlastnými limitmi a možnosťami. Výzvou sa stala práve spomínaná symbolická rovina hudby a výchovná práca s ňou na podporu profesionálnej, psychosociálnej a morálnospirituálnej identity.

V prostredí čerstvo sa formujúcej etnopedagogiky a pedagogicky orientovanej muzikoterapie sa zásluhou riešiteľského kolektívu podarilo prezentovať problematiku na konferenčných podujatiach a v mnohých publikačných výstupoch. Z absolventov vzdelávania sa vytvorila malá komunita učiteľov, zanietých pre tvorivú prácu a objavovanie možností v limitoch dnešného školstva. Pre nich a s ich pomocou zorganizovali zástupkyne z Katedry hudby PdF KU v Ružomberku a Katedry pedagogických štúdií PdF TU v Trnave sympóziu pri príležitosti Európskeho roku kreativity a inovácií v Ružomberku v priestoroch rektorátu KU, ktoré bolo vyjadrením živej spolupráce, inšpirácií a vedeckého zdieľania na všetkých úrovniach hudobno-školského systému: základných škôl a základných umeleckých škôl, konzervatórií a univerzít. Medzinárodné podujatie sa konalo pod záštitou rektora KU v Ružomberku Tadeusza Ząsepu a vedeckou garanciou profesorov Ladislava Burlasa, Ludka Zenkla a Bernarda Garaja.

Sympóziu »Etnopedagogické a muzikoterapeutické paradigmy v hudobnej pedagogike« sa stalo zrealizovaním metaforickej myšlienky ľudovej hry »...kto nám pomôže ploty rozpletať?« Stretli sa učelia hudby, akademici, odborníci, absolventi vzdelávacích kurzov, študenti, aj deti ZUŠ. Prekvapujúce bolo, že sa objavovali dokonca i v rodinných vzťahoch rodičov, starých rodičov a manželov. Sympóziu s programom tvorivých dielní a vedeckej konferencie bolo prejavom reálneho naplňovania cieľov projektu – tvoriť kultúru uprostred všedných okolností a vzťahov, za účelom profesionálneho prístupu a prirodzenej empirie. Inšpiráciu boli ľudové príslovia:

»...dal Boh vtákom krídla, ľuďom ruky«

Prvý deň boli ponúknuté dielne absolventiek priebežného vzdelávania v oblasti muzikoterapie a etnopedagogiky. Tvorivé ukážky učiteľiek hudby pre študentov o možnostiach práce s deťmi rôzneho veku prezentovali Alenka Poláková (Považská Bystrica), Ivana Abtová (Kežmarok), Zlatica Jurišová (Štrba), Alena Laučíková (Liptovský Hrádok).

»...dobrá myseľ v trní rastie«

Nasledovala analýza hudobných procesov a intervencií z praxe absolventiek/-ov ďalšieho vzdelávania v supervízii pod vedením Jitky Pejřimovskej (Praha).

»...hlboká brázda, vysoký chlieb«

Druhý deň sa konala konferencia odborníkov, vyjadrujúcich sa k témam ako ľudová a regionálna kultúra v kontexte súčasnej školskej reformy, formy uchovávanía a aktualizovania ľudovej kultúry v hudobnej výchove a vzdelávaní, ľudové piesne, hry a tance ako zdroj tvorivých hudobno-výchovných foriem a metód, návraty ku koreňom tradičných kultúr ako prijatie svojho pôvodu, hodnoty seba a vlastnej kultúry, terapeutické funkcie ľudovej kultúry, možnosti a limity využívania prvkov muzikoterapie vo vyučovacom procese, reflexia a integrácia psychických procesov vo výchove k hudbe a hudbou, edukačná muzikoterapia, osobnostný rozmer pri práci s hudobnou recepciou, interpretáciou a elementárnou kompozíciou. Pozvanými hosťami okrem zástupcov riešiteľských pracovísk boli v sekcii etnopedagogiky Bernard Garaj (Nitra), Miroslava Blažeková (Nitra), Margita Jágerová (Nitra), Judita Kučerová (Brno), Mária Žilíková-Mandáková a Robert Žilík (Nitra), v sekcii muzikoterapie Luděk Zenkl (Ostrava), Klaudia Košalová (Prešov), Lidia Kataryńczuk-Mania (Zielona Góra), Štěpánka Lišková (Plzeň), Adam Adamski (Katowice), Jitka Pejřimovská (Praha).

»...čo si zasial, to ti vzišlo«

Podvečer druhého dňa si účastníci mohli vypočuť koncert súboru Musicantica, zameraného na oživovanie hudby gotiky, renesancie a baroka z územia Slovenska (zo zbierok Pestrý zborník, Vietorisov kódex, Melodiárum A. S. Keczerovej, Uhrovská zbierka) v Kostole Povýšenia svätého Kríža, po ktorom nasledovala slávnostná večera so syrovou čipkou.

»...práca chváli majstra«

Tretí deň sa začal možnosťou sláviť li-

turgiu v kostole jezuitov pri PdF KU s gregoriánskym spevom zanietých bývalých študentov univerzity.

»...komu sa nelení, tomu sa zelení«

Pokračovala dielňa dobrých nápadov, kde sa predstavili pri pohostení s liptovskými perníkmi Marta Bošalová, akad. mal. (Ružomberok) interpretáciou fenoménu kroja v súčasnej výtvarnej tvorbe, Miroslav Randuška (Zvolen) oboznámil odbornú verejnosť s využitím fujary v aktívnej muzikoterapii u detí s autistickým syndrómom a Renáta Balková (Žilina) predstavila projekt »Kolo vrátok« spojený s interaktívnymi výstavami pre deti predprimárneho vzdelávania.

»...veselá myseľ, polovica zdravia«

Hudobno-tvorivá dielňa v duchu ideí Orffovho Schulwerku bola realizovaná formou zážitkového stretnutia pod vedením Miroslavy Blažekovej (Nitra), zakladateľky Slovenskej Orffovej spoločnosti.

»...remeslo má zlaté dno«

Dielňa ľudových hudobných nástrojov pána Bartolomeja Gernáta s vnukom Bartolomejom o výrobe a hre na tradičných nástrojoch a zvukových hračkách bola zaujímavá najmä pre deti ZUŠ.

»...Klára v noci šije, vo dne pára«

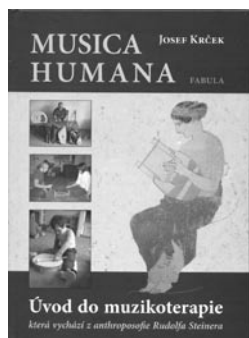
V muzikoterapeutickej dielni Jitky Pejřimovskej (Praha) sa hudba stala rezonátor-kou vnútorných procesov a reprezentantkou vzťahu medzi človekom a životom.

Výchova k hudbe a hudbou je tvorivým procesom, kde človek môže symbolicky zobrazovať bytie a vypovedať o bytí špecifickými prostriedkami. Hudba sprevádza človeka počas jeho celého života, stáva sa jeho stálym sprievodcom pri premenách v čase, nakoľko môže spočuteliňovať, zviditeľňovať či zhmatať jeho prežívanie a uvažovanie. Veríme, že tak obsah trojročného projektu, ako i jeho vyvrcholenie v sympóziu<sup>2</sup>, naplnil svoje ciele a môže byť naďalej zdrojom inšpirácií pre tvorivosť riešiteľského kolektívu, ktorému týmto vyjadrujem vďačnosť.

Jaroslava Gajdošíková Zeleiová  
(vedúca projektu)  
Fotodokumentácia: Anton Kulan

<sup>2</sup> E-zborník *Etnopedagogické a muzikoterapeutické paradigmy v hudobnej pedagogike* [DVD-ROM]. Trnava : PdF TU, 2009. 210 s. ISBN 978-80-8084-441-7. Dostupný od januára 2010 na adrese muzikoterapia@gmail.com.

## MUSICA HUMANA – Úvod do muzikoterapie



Nakladatelství Fabula vydalo v r. 2008 pozoruhodnou publikaci *MUSICA HUMANA – Úvod do muzikoterapie*, která vychází z anthroposofie R. Steinera (191

stran, ISBN 978-80-86600-50-5). Autor **Josef Krček**, renomovaný hudebník, pedagog, propagátor anthroposofie u nás, se již řadu let věnuje muzikoterapii a léčebné pedagogice. Z jeho bohatých zkušeností vyrůstá i tato kniha.

Anthroposofie je objasňována jako duchovní nauka, vycházející z vnitřní, duchovní zkušenosti člověka. Můžeme ji chápat jako cestu k pochopení vlastní podstaty, vnitřní moudrosti člověka, která jej chrání před vším neharmonickým, a to zejména tím, že jej odpoutává od přemíry smyslových vjemů a vede jej do sféry ducha, myšlení, hlubokého pohroužení se.

Umění je v anthroposofii chápáno jako univerzální léčivá esence, která doslova zachraňuje svět a člověka v něm. Od umění a hudby jako nejpřirozenějšího pramene lidských citů a tvořivých sil je jen krůček k pochopení pedagogického a terapeutického významu umění a hudby. Josef Krček nás lehce symbolickým, ale vždy srozumitelným stylem provází oblastmi umělecké terapie. Zaujmu nás Steinerovy „*hudební fenomény*“ – tj. melodie, sedm hlavních tónů, intervaly, harmonie, planetární stupnice i další prvky, u nichž nalezneme vždy charakteristiku a možnosti léčebného působení na člověka.

V kapitole o hudebních nástrojích se dozvíme o zvukových, zejména témbrových vlastnostech instrumentů, které se používají v hudební terapii: bubínky a bubny, xylofon, měděné zvony a další rytmické nástroje orffovského typu, historické nástroje smyčcové (žaltář, chrotta), strunné – drnkací (dětská harfa choroï, lyra, kantele), dechové nástroje (fujarka, zobcová flétna, krumhorn, pastýřská šalmaj, kornamusa), opomenut není ani klavír a jeho možnosti uplatnění.

Mnoho dalších zajímavostí o terapeutickém působení hudby a zvuků na člověka

nalezne čtenář v kapitole Doplňující témata. Některá témata mohou i překvapit svou nezvyklostí – např. *Prožívání intervalů jako základ porozumění tóninám kvintového kruhu v souvislosti se zvířetníkem – imaginativně umělecký pohled*; přinejmenším však zde nalezneme mnohé podněty k zamýšlení a ověřování.

Milovníka, znalce a skvělého interpreta lidových písní v sobě Josef Krček nezapře v kapitole o *lidové písni*. Od poučeného historického pohledu na její vývoj postupuje k výkladu o formě lidové písně a bytostných člancích člověka: „Kdo často zpívá lidové písně, setkává se nejen s pamětí národa, ale také se silami vlastního srdce. Když máme něco rádi, cítíme se v tom šťastni a harmonizujeme se. ... Proto lidová píseň, zvláště v dnešní době, již neoddiskutovatelně patří do terapie.“

V knize dále nalezneme řadu praktických námětů k hudebně a výtvarně terapeutickým aktivitám, jak je autor ověřil při

své výuce v soukromé muzikoterapeutické škole Musica Humana a ve waldorfských školách v Příbrami a v Praze. Stranou zájmu čtenáře nezůstanou ani příspěvky autorových kolegyň – D. Pavlíčkové, M. Gerlichové aj.

Anthroposofická muzikoterapie, předkládaná v knize, nalezneme nesporně svoje uplatnění ve školství, kde přibývá psychických problémů a sociálně patologických jevů u dětí a dospívajících, dále v nemocnicích, v terapeutických zařízeních, v dětských domovech i v domovech pro seniory, je však vhodná i pro zdravé lidi – k posílení vnitřních sil, jako prostředek duševní hygieny. Řečeno slovy autora knihy: „Muzikoterapie umožňuje skutečnou změnu myšlení, neboť přináší umělecký pohled na člověka. Svým vnitřním obsahem nás bude duševně harmonizovat a stabilizovat.“

Knihu lze objednat na adrese: [fabula.jank@worldonline.cz](mailto:fabula.jank@worldonline.cz).

Marie Slavíková

### Hudba na jevišti v Mladé Boleslavi

Mladá Boleslav je nejen městem automobilů, ale také místem, kde se pravidelně realizují hudebně jevištní díla pro děti. Podílejí se na nich sbor nejmenších zpěváčků z Mladé Boleslavi *Ptáčata* a dětský pěvecký sbor *Jiříčky* při ZUŠ Mladá Boleslav. Jako první byla veřejnosti v podání *Ptáčat* v roce 2003 představena autorská hra na dětskou operu *Kočičí výlet*, v následujícím roce pak vzniklo její pokračování s názvem *Kočičí sen*. Poté, co odrostlá *Ptáčata* vytvořila základ nového pěveckého sboru *Jiříčky*, se již hry na dětskou operu *Poplach v mraveništi aneb Ferda Kuliferda* v roce 2005 účastnily dva pěvecké sbory, které tvořily děti od 4 do 10 let. Zatímco v prvních letech hrály významnou roli postavy ztvárněné dospělými zpěváky, v roce 2007 ve hře na dětskou operu *Jak se noty nevyspaly* vystupoval jen jediný hlavní dospělý představitel coby pohádkový dědeček. V nejnovějším počínu obou sborů, hudební pohádce *Vítězslava Maštalíře O neposlušném sluněti aneb Zachraňte ZOO*, měly hlavní slovo právě a již jen děti.

Úměrně k rostoucímu počtu účinkujících dětí a jejich věkovému rozpětí se postupně zvyšoval rozsah a náročnost realizovaných hudebně jevištních dílek. K jejich nastudování bylo třeba vždy několika měsíců pro nácvik písní, choreografie, přípravy scény, kostýmů atd. V dosud nejpropracovanější hře na dětskou operu *Jak se noty nevyspaly* účinkovalo ve třech dějstvích devadesát dětí, které zpívaly, hrály na zobcové flétny, kytary, elementární dětské hudební nástroje či tancovaly. To vše za doprovodu řady hudebních nástrojů.

Na sérii her na dětskou operu navázala v červnu 2009 hudební pohádka *O neposlušném sluněti aneb Zachraňte ZOO*. V ní se postupně na jevišti mladoboleslavského Městského divadla vystřídal od nejmenších po největší v efektních kostýmech zvířat i školáků téměř sto dětí od tří do 13 let. Zatím poslední hudebně jevištní dílo v podání mladoboleslavských sborů zaznělo celkem v pěti představeních a nabídlo kvalitní hudební zážitek více jak 1500 především dětských diváků.

Jiřina Jiříčková



## Z hudebních výročí (leden – březen 2010)

4. 1. 1710 **Gioavanni Batista Pergolesi**, 300. výročí narození italského skladatele (†1736)

5. 1. 1920 **Arturo Benedetti Michelangeli**, 90. výročí narození italského klavíristy (†1995)

8. 1. 1830 **Hans von Büllow**, 180. výročí narození německého dirigenta a klavíristy (†1894)

9. 1. 1820 **Pavel Křížkovský**, 190. výročí narození českého skladatele, sbormistra a augustiniána (†1885)

12. 1. 1870 **Karel Burian**, 140. výročí narození českého operního pěvce (†1924)

19. 1. 1910 **Otakar Hostinský**, 100. výročí úmrtí českého estetika, hudebního teoretika a pedagoga (\*1847)

26. 1. 1990 **Miloslav Ištvan**, 20. výročí úmrtí českého skladatele, pedagoga a teoretika (\*1928)

28. 1. 1930 **Ema Destinová**, 80. výročí úmrtí české operní pěvkyně (\*1878)

\*\*\*

2. 2. 1930 **Miroslav Raichl**, 80. výročí narození českého skladatele (†1998)

4. 2. 1910 **František Rauch**, 100. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (†1996)

4. 2. 1590 **Gioseffo Zarlino**, 420. výročí úmrtí italského skladatele a teoretika (\*1517)

12. 2. 1760 **Jan Ladislav Dusík**, 250. výročí narození českého klavírního virtuosa a skladatele (†1812)

14. 2. 1930 **Jindřich Pěncík**, 80. výročí narození českého sbormistra a dirigenta

21. 2. 1950 **Magdalena Bílková Tůmová**, 60. výročí narození české flétnistky a pedagožky

20. 2. 1930 **Jiří Pilka**, 80. výročí narození českého muzikologa

22. 2. 1770 **Jan Nepomuk Augustin Vitásek**, 240. výročí narození českého skladatele a pedagoga (†1839)

25. 2. 1860 **Ferdinand Vach**, 150. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (†1939)

26. 2. 1770 **Giuseppe Tartini**, 240. výročí úmrtí italského skladatele a houslisty (\*1692)

27. 2. 1770 **Antonín Rejcha**, 240. výročí narození českého skladatele, pedagoga a teoretika (†1836)

\*\*\*

1. 3. (dle matriky 22. 2.) 1810 **Fryderyk**

**Chopin**, 200. výročí narození polského skladatele a klavíristy (†1849)

2. 3. 1900 **Kurt Weill**, 110. výročí narození německého skladatele žid. původu (†1950)

2. 3. 1930 **Otto Novák**, 80. výročí narození českého varhaníka

6. 3. 1930 **Lorin Maazel**, 80. výročí narození amerického dirigenta, houslisty a skladatele

7. 3. 1910 **Josef Veselka**, 100. výročí narození českého sbormistra a hud. pedagoga (†1992)

9. 3. 1910 **Samuel Barber**, 100. výročí narození amerického skladatele (†1981)

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

19. 3. 1850 **Vojtěch Jírovec**, 160. výročí úmrtí českého skladatele a kapelníka (\*1763)

22. 3. 1910 **Eduard Haken**, 100. výročí narození českého operního pěvce (†1996)

31. 3. 1880 **Henryk Wieniawski**, 130. výročí úmrtí polského skladatele a houslisty (\*1835)

Petra Bělohávková

## Abstracts

**PECHÁČEK, S.** *Otmar Mácha's choral work for children*

Choral compositions for children by Otmar Mácha are dedicated to all kind of choirs, from easy unison songs for small children to difficult compositions for concert choirs. The composer mostly used folk poetry, concert works are often a capella, songs for little children are accompanied by piano and sometimes also by other instruments. About half of compositions was printed, the others can be found in Český hudební fond.

**Key words:** *Otmar Mácha, choral singing, children choir, children songs.*

*Doc. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D., Music Department, Faculty of Education, Charles University, Prague, e-mail: pechacek.stanislav@seznam.cz*

**BARANOVÁ E., ŠUBOVÁ M.** *Communication on music lessons on lower secondary education*

Communication on music lessons is often unsatisfactory. Analyses of the current state of communication on music lessons on basic schools became the subject of the pedagogical research. The results drew attention to the concrete deficiencies, their reasons and possibilities of the solution.

**Key words:** *Verbal and non-verbal communication, particularities of the musical communication, pedagogical research, subjects, aims and hypothesis of the research, analyses of the research results, conclusion of the research for music-pedagogical practice.*

*Prof. PhDr. Eleonóra Baranová, CSc., Music Department, Faculty of Education, University of M. Bela, Banská Bystrica, e-mail: ebaranova@pdf.umb.sk*

*Mgr. Michaela Šubová, PhD., University of M. Bela, Banská Bystrica, e-mail: michaela.subova@gmail.com*

**DYTRTOVÁ, K.** *Musical and visual relations 1. Hypnotic, alienated surfaces, cumulation and rhythm of repetition*

The text deals with the educational use of interdisciplinary relations between music and visual art. The comparative method is based on these relations. The music structure is applied in the interpretation of the visual art. The topics are cradle-songs and contemporary art.

**Key words:** *Interpretation, structure of piece of music and visual art, axiality, repetition, education.*

*Doc. Kateřina Dyrtrtová, Ph.D., Department of Visual Arts, Faculty of Education Jan Evangelista Purkyně University, e-mail: dytrtova@pf.ujep.cz*

# O hudbě anglicky – Keyboard Instruments (2<sup>nd</sup> Part)

## The modern piano

The first piano was made in Florence in about 1700 by Bartolomeo Cristofori (1655–1731). It represented an attempt to produce an instrument more responsive to the player's touch than the harpsichord – indeed Cristofori referred to it as a “gravicembalo col piano e forte”, or “harpsichord with soft and loud”. The new instrument's extra sensitivity of touch relied on the fact that its strings were struck by hammers rather than plucked with plectra. Thus the degree of force with which the key was struck determined the volume of the note produced.

It was about one hundred years later, however, that the piano finally *ousted* the harpsichord in popularity. From 1800 onwards, many improvements were made to the piano mechanism. The *frame* was considerably strengthened and the “*double escapement*” mechanism allowing for rapid repetition of notes was incorporated.

The piano's advantages over the harpsichord are, firstly, that the player's touch can vary the intensity of volume as required; and secondly, that it can sustain a “singing” tone very well, because the sound is not *damped* until the player's finger leaves the note. Moreover, it is equipped with two pedals, the left for decreasing the volume of sound, the right for sustaining the sound.

## The organ

Unique among keyboard instruments – indeed among all instruments – is the organ. Dating from over two thousand years ago, it is one of the world's oldest instruments. The principle on which the organ works has remained unchanged: a modern organ, just like the earliest organs, has a *wind chest* or reservoir, and a means of admitting air into selected *pipes*. Though the principle is simple, the operating mechanism of the modern organ is extremely complex. Most organs are now electrically operated, but in older instruments the action is purely mechanical and takes its name from the “*tracker*” or *rods* that operate the *sliders*.

Most organs have a *pedalboard* and at least two manuals or keyboards – some have as many as five, six or even seven. Each manual controls its own “division” of the whole organ – in itself a complete small organ. To vary the tone colour the player can select by means of *drawstops* different sets or “ranks” of pipes from within each division of the organ. The tone colour depends on the types of pipes to which the particular stop admits air. There are two main sorts of pipes – flues and reeds. A *flue-pipe* has a *lip* like a large *recorder* and produces a flute-like sound;

a *reed-pipe* contains a single beating reed and gives a more *strident*, *penetrating* sound.

Controlling the many aspects of the organ's mechanism demands the complete coordination of eyes, mind, hands and feet and is a challenging and *strenuous* task. This task is further complicated by the fact that very few instruments are absolutely alike. The date of building has much to do with the size and capabilities of a particular organ, and these factors are themselves closely linked with the predominating musical style of the period. Probably the best-known type of instrument is the baroque organ. This is usually fairly small, with two or three manuals, a pedal organ and between twelve and thirty-five stops. The baroque organ is ideal for the performance of the organ works of J. S. Bach. The “romantic” organ is altogether a larger and more elaborate piece of musical equipment, with a wide variety of stops and other devices. Most romantic composers found the organ a less than ideal vehicle for their works, for they *sought* a multiplicity of tone colours perhaps better provided by the orchestra.

## Relatives of the organ

Similar in appearance to the organ is the harmonium, a small portable instrument. Generally regarded as a *humble* substitute for the organ, it is traditionally associated with Victorian *parlours* and chapels and has mostly been used to accompany hymns. In common with the *accordion* and non-keyboard instruments such as the *mouth-organ*, the harmonium produces a sound by the vibration of a free reed – a metal tongue fixed over an accurately cut *aperture*. The length and thickness of the tongue determines the pitch of the note.

Among the most recent developments in electronic instruments is the keyboard synthesizer. The synthesizer has been in use for some years but the addition of a keyboard makes it easier to control the almost limitless variety of tones it emits.

## Lesser-known keyboard instruments

The *piano player* was a mechanism, contained in a *cabinet*, which could be pushed up to the keyboard of an ordinary piano so that *felt*-covered hammers

*projecting* from the *case* could strike the piano keys in response to a *punched* music *roll*. The harmonium was a favourite Victorian domestic instrument. The celesta is the only keyboard instrument to have a regular place in the symphony orchestra while the keyboard synthesizer and piano accordion are used mostly in popular music.

## SLOVNÍČEK

oust	vypudit, vytlačit, nahradit
frame	rám
double escapement mechanism	dvojitá opakovací mechanika
damp	ztlumit
wind chest	vzdušnice
pipe	píšťala
tracker	táhlo
rods	lačka, táhlo
sliders	šoupátko, kontakt
pedalboard	pedálová klávesnice
drawstop	tlačítko, táhlo
flue-pipe	retná píšťala
lip	hubička
recorder	zobcová flétna
reed-pipe	jazyčková píšťala
strident	ostrý
penetrating	pronikavý
strenuous	namáhavý, vytrvalý
seek, sought, sought	hledat, vyhledávat
humble	skromný, jednoduchý
parlour	salon, dvorana, hala
accordion	akordeon, tahací harmonica
mouth-organ	foukací harmonica
aperture	otvor, díra, výřez
piano player	mechanické piano, pianola
cabinet	skříňka
felt	plst, filc
project	vyčnívat
case	skříň, krabice, bedna
punched	děrovaný
roll	válec, cívka

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

Stanislav Pecháček





Několik poznámek  
k cyklu *Hudba a obraz*,  
ročník 2010

Jaroslav Bláha

Všechny medailonky ročníku 2010 jsou věnovány slohovému období gotiky ve výtvarném umění – od rané gotiky druhé poloviny 12. století přes klasickou fázi první poloviny 13. století až po poklasickou gotiku (asi 1240–1340) – kterému v hudbě odpovídá vývoj od notredamské školy přes ars antiqua (asi 1230–1320) až k ars nova (asi 1320–1400). První dva medailonky se soustřeďují na další vývoj lineárně rytmického stylu a lineárního vícehlasu. Pařížský žaltář a Perotinovo čtyřhlasé organum jako modelová díla prvního gotického medailonku představují přelom raného a klasického období gotiky v malířství a notredamskou školu v hudbě reprezentovanou největší osobností – magistrem Perotinem (působil na přelomu 12. a 13. století). Dověšením lineárně rytmického stylu a lineárního kontrapunktu je poklasické období gotiky, které ve druhém medailonku ročníku představíme v konfrontaci iluminace ze Žaltáře Ludvíka Svatého a jedné z největších osobností hudby ars antiqua Franca Kolínského.

Iluminace Mistra viatiku Jana ze Středy a motet Guillaume de Machaut, vůdčí osobnosti hudby ars nova, představí další vývojovou fázi gotiky a období ars nova v hudbě. Jestliže v prvních třech medailoncích jsme se soustředili na výtvarné umění a hudbu na sever od Alp, v posledním medailonku ročníku 2010 se přesuneme do Itálie s důrazem na specifické znaky jak v malířství (florentská škola v čele s Giottem a sienská škola reprezentovaná Simone Martinim), tak i v hudbě ve spojení s „dolce stile nuovo“ zastoupeným jeho nejslavnější osobností, Francescem Landinim.

Na závěr uvedeme přehled medailonků cyklu *Hudba a obraz* v ročníku 2010:

1. Gotika I. Raná a klasická gotika a notredamská škola (Pařížský žaltář a magister Perotinus)
2. Gotika II. Poklasická gotika a ars antiqua (Žaltář Ludvíka Svatého a Franco Kolínský)
3. Gotika III. Pozdní gotika a ars nova (Mistr Jean Pucelle a Guillaume de Machaut)
4. Gotika IV. Sienská škola a italská ars nova (Simone Martini a Francesco Landini)

Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu  
školní a mimoškolní

ROČNÍK 18 • 2010 • ČÍSLO 1

OBSAH

Jaroslav Herden: Prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. – vášeň tvoření	1
Stanislav Pecháček: Dětské sbory Otmarů Máchy	2
Eleonóra Baranová, Michaela Šubová: Komunikácia na hodinách hudobnej výchovy nižšieho sekundárneho vzdelávania	5
Tomáš Novotný: Proč zpívat židovské písně?	8

NOTOVÁ PŘÍLOHA

Výběr z židovských písní (Ajle, ljule, fejgele, Di alte kaše, Di mame hot mich gešikt, Der tate iz gegangen, Šlof, majn kind) sestavil Tomáš Novotný

Kateřina Dyrtrtová: Hudební a výtvarné souvislosti I. Hypnotičnost, zcizené povrchy, kumulace a rytmus opakování	9
Hana Váňová: Powerpointové prezentace v hodinách hudební výchovy	11
Jaroslava Gajdošíková Zeleiová: Etnopedagogické a muzikoterapeutické paradigmaty v hudobnej pedagogike	14
Marie Slavíková: MUSICA HUMANA – Úvod do muzikoterapie	16
Jiřina Jiříčková: Hudba na jevišti v Mladé Boleslavi	16
Petra Bělohávková: Z hudebních výročí (leden – březen 2010)	17
Abstracts	17
Stanislav Pecháček: O hudbě anglicky – Keyboard Instruments (2nd Part)	18

OBÁLKA

2. strana: Jaroslav Bláha: Cyklus *Hudba a obraz* – Gotika I. Raná a klasická gotika a notredamská škola (Pařížský žaltář a magister Perotinus)
3. strana: Petra Bělohávková: Jan Ladislav Dusík (1760–1812) – *La Retour à Čáslav 2010*

V čísle byly použity kresby Jolany Fenclové

Řídí redakční rada:

doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc., (předsedkyně),  
doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D., (PdF UJEP Ústí nad Labem),  
prof. PhDr. Eleonóra Baranová, CSc., (PedF UMB, Banská Bystrica, SR),  
PhDr. Petra Bělohávková, prof. Belo Felix, PhD., (UMB, Banská Bystrica, SR),  
prof. PaedDr. Jaroslav Herden, CSc., PaedDr. Jan Holec, Ph.D., (PedF JU České Budějovice),  
prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc., (PdF UHK), PhDr. Helena Justová, PhDr. Blanka Knopová, CSc., (PdF MU Brno), doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., doc. Mgr. art. Irena Medňanská, Ph.D., (PU Prešov, SR), prof. PaedDr. Eva Michalová, CSc., (UMB, Banská Bystrica, SR), prof. PaedDr. Michal Nedělka, Ph.D., prof. Mag. Dr. Franz Niermann (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, University of Music and Performing Arts, Viena, Rakousko), doc. MgA. Jana Palkovská, doc. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D., prof. Dr. Carola Schormann, (Fach Musik, Leuphana Universität Lüneburg, SRN), doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc., (PdF ZU Plzeň)

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

**Výkonná redakce:** PaedDr. Dagmar Soudská

**Grafická úprava:** Stanislava Jelínková

**Vydává:** Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta – vydavatelství  
Vychází 4x ročně: Roční předplatné 260 Kč, jednotlivý výtisk 65 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  
www.pedf.cuni.cz/hudebnivychova

**Upozornění autorům:**

Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e-mailovou adresu vanova.ha@seznam.cz  
Obrazový a notový materiál se vrací pouze na vyžádání, příspěvky nejsou honorované  
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

#### FROM THE CONTENT

J. Bláha compares early and classical Gothic in arts and Rotterdam School in music in his series *Music and Painting*, part *Gothic I*.

J. Herden supports today's validity of Poledňák's observations, creative thinking and topics for professional development of future music teachers in his thoughts called *Prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. – The Passion of Creation*.

In S. Pecháček's article *Compositions for Children Choirs by Otmar Mácha*, more than 20 children one to four-voice compositions are presented, among which conductors are sure to find compositions meeting their choirs' expectations as far as topics and difficulty of interpretation are concerned. These compositions might enrich their repertoire.

Co-authors E. Baranová and M. Šubová have proved unsatisfactory state of the main task, teaching music by music, in their text *Communication in Lessons of Music Education in the 6<sup>th</sup> – 9<sup>th</sup> Grade of Elementary School*. The situation must be improved already in the professional development of future teachers of music education.

The note supplement is devoted to the beauty of Jewish songs which have been chosen by T. Novotný.

In her article *Music and Visual Relations I*, K. Dyrťová clarifies interdisciplinary connections between music and visual arts and explains them clearly using a lullaby and contemporary art.

H. Váňová instructs teachers, step by step, in creating their own programmes for teaching in her methodological instructions *Powerpoint Presentations in Lessons of Music Education*. By using visualisation during the listening to music or teacher's explanation, the pupils' attention is growing and the heard information is being clarified.

You will find the news, reviews, the list of important anniversaries and another lesson of English course in this issue. The issue finishes with the portrait of J. L. Dusík, the personality of the year, which has been clearly organized by P. Bělohávková.

#### AUS DEM INHALT

Im Zyklus „Musik und Bild“ beschäftigt sich J. Blaha im Teil „Gotik I“ mit einem Vergleich der frühen und der klassischen Gotik in der bildenden Kunst mit der Notre-Dame-Epoche in der Musik.

J. Herden dokumentiert in seinen Überlegungen mit dem Titel „Prof. PhDr. Ivan Poledňák, Dr. Sc. – die Leidenschaft der Schöpfung“ die Gültigkeit seiner Beobachtungen, seiner kreativen Denkweise und seiner Projekte in der heutigen Zeit für die fachliche Vorbereitung zukünftiger Musiklehrer.

Im Beitrag von S. Pecháček „Kinderchore von Otmar Mácha“ sind mehr als 20 ein- bis vierstimmige Kinderchorkompositionen aufgeführt und Chorleiter finden sicher Kompositionen darunter, die mit ihrem Thema und der anspruchsvollen Ausführung ihren Vorstellungen entsprechen und ihr Repertoire bereichern können.

Die Koautorinnen E. Baranová und M. Šubová haben in ihrem Text „Die Kommunikation in den Stunden der Musikerziehung in der 2. Grundschulstufe“ die nicht zufriedenstellende Situation mit Musik zur Musik zu erziehen, bestätigt. Mit einer Verbesserung sollte man schon bei der Vorbereitung der zukünftigen Musiklehrer beginnen.

Die Notenbeilage widmet sich der Schönheit der jüdischen Lieder, die T. Novotný ausgesucht hat.

K. Dyrťová erklärt in ihrer Arbeit „Zusammenhänge zwischen Musik und Bildender Kunst I“ die interdisziplinären Bindungen zwischen musikalischen Werken und Werken der bildenden Kunst und anschaulich belegt sie diese an einem Wiegenlied und der zeitgenössischen Kunst.

H. Váňová führt in ihrer methodischen Anweisung „Eine Powerpointpräsentation für den Unterricht der Musikerziehung“ die Lehrer Schritt für Schritt zu einer Erstellung eigener Lehrprogramme, wie z. B. die Anwendung von Visualisierungen für das Musikhören oder zu einer Lehrerinterpretation, die die Aufmerksamkeit der Schüler erhöht und zu einer Präzisierung der Hörinformationen führt.

Sie finden in dieser Nummer auch aktuelle Nachrichten, Rezensionen, eine Übersicht über bedeutende Jubiläen und eine Fortsetzung des Englischkurses. Die Ausgabe endet mit dem Profil „J. L. Dusík“ der Persönlichkeit des Jahres, das P. Bělohávková entworfen hat.



## HUDEBNÍ VÝCHOVA

### Profilace časopisu Hudební výchova

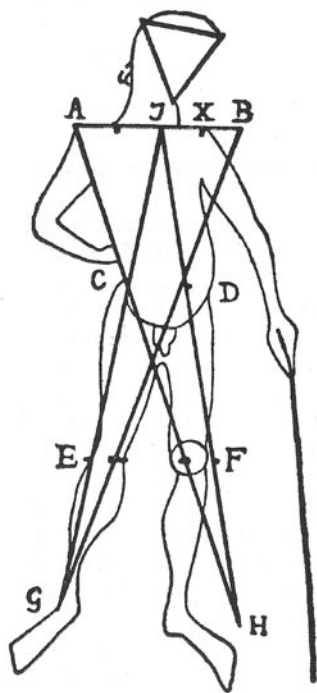
- společenské dění a hudební výchova
- aktuální otázky přestavby hudebního školství
- srovnávací a přehledové studie o stavu hudebněvýchovné problematiky u nás i v zahraničí
- závěry současných výzkumů
- metodické podněty pro hudebněvýchovnou práci
- osobní zkušenosti autorů s výukou hudební výchovy na různých typech škol
- informace o zajímavých hudebních a hudebně pedagogických akcích
- podněty ze zdařilých studentských či doktorandských prací
- postřehy ze zahraničních stáží a studijních pobytů
- medailónky významných jubilujících osobností
- recenze vycházejících monografií
- rubrika O hudbě anglicky
- autorské počiny v písňové tvorbě pro děti

# GOTIKA I. Raná a klasická gotika a notredamská škola

(Pařížský žaltář a magister Perotinus)

Jaroslav Bláha

Po syntéze románského období nastupuje ve Francii kolem poloviny 12. století gotika jako první specifický evropský sloh v souvislosti s ekonomickým i společenským rozvojem. Důsledkem dělby práce mezi zemědělstvím a řemeslnou výrobou je intenzivní zakládání měst, která se stávají společenskými a duchovními středisky. V umění se stává symbolem radikální společensko-historické proměny abstraktní geometrický řád katedrál, působící dojmem ničím nespoutané fantazie, vzbuzující pocit vítězství architekta nad hmotou a prostorem. Sochařství směřuje k stále přesvědčivější přirozenosti jak fyzické podoby postav, tak i jejich výrazu. Zároveň se však prosazují i zřetelně odlišné slohové proudy jako důsledek radikální proměny středověkého myšlení.



Obr. 1: Villard de Honnecourt: Konstrukční schéma postavy, asi 1230

Obdobná kvalitativní proměna proběhla i v západoevropském gotickém malířství, které se – ve srovnání s byzantským – sice opíralo o příbuzný systém modulového typu, avšak s tím rozdílem, že se daleko důsledněji rozešlo s antropometrickým systémem antiky. Využívalo sice také geometrických schémat ke konstrukci figury, ale v podstatě ignorovalo proporční rozměry – sledovalo totiž především

obrysy a směr pohybu. Názorným svědectvím je skicář francouzského architekta první poloviny 13. století Villarda de Honnecourt, z nějž uvádíme ukázkou (obr. 1).

Skicář Villarda de Honnecourta dokazuje důležitost schémat v konstrukci tvaru – především tělesného tvaru postavy. Schémata ovládají i prostor, ale ani jako prostředí v topografickém významu. To více než přesvědčivě dokazuje miniatura z Žaltáře Ludvíka Svatého (obr. 2).



Obr. 2: Jeftova dcera. Žaltář Ludvíka Svatého, asi 1256

Jistě nikoho nenapadne, že by se příběh Jefty a jeho dcer odehrával v gotické katedrále. Detaily z gotické katedrály jsou jenom dekorativní tapetou – tedy výzdobným schématem, který nemá se zobrazeným příběhem vůbec nic společného a který se objevuje ve většině iluminací rukopisu. Srovnání s miniaturou Mistra Huga z Bible z Burry St. Edmunds z první poloviny 12. století z pozdně románského období svědčí o zřetelné změně v pojetí tapety. Zároveň je třeba zdůraznit, že tapeta je specifickým projevem knižní malby – např. v deskové malbě se neobjevuje.

Na počátku 13. století, tedy přibližně v téže době, kdy vznikl skicář Villarda de Honnecourt, vrcholí období Notre-Dame (notredamská škola) v hudbě. Toto srovnání není náhodné, protože principy řádu malířského racionálního tvaru u V. de Honnecourt a hudebního racionálního tvaru ve skladbách magistra Perotina, nejvýznamnějšího představitele notredamské

školy (při pařížské katedrále Notre Dame), mají společného jmenovatele: matematický princip řádu – geometrický v konstrukci figury v malířství a aritmetický při rytmické konstrukci hudebního tvaru organa jako klíčové hudební formy období Notre Dame. Základem rytmické struktury tvaru vrcholného notredamského organa je modální rytmus. Ten je založen na kombinacích čili modech vztahu dvou rytmických hodnot: dlouhé (longa) a krátké (brevis). Těchto modů je šest a jsou odvozeny z antických metroritmických stop. Jsou organizovány do větších bloků-rytmických skupin zvaných ordines (ordo), které jsou od sebe odděleny pomlkou. Ordines tak nejen vymezují hudební tvar organa, ale až uniformní přesností a strohostí modálního rytmu jej i strukturují. Na jasném vymezení hudebního tvaru organa se podílí i střídání prodlevových a diskantových úseků. Prodlevový tvar staví proti dlouze drženým tónům pevného hlasu (cantus firmus – označuje se jako tenor od latinského tenere = držeti) převzatého z gregoriánského chorálu. U prodlevového tvaru jde o sylabický typ chorálu – rytmicky uvolněná melismata vrchního hlasu zvaného duplum (druhý hlas). Diskantový tvar, jehož cantus firmus vychází z melismatického chorálu, rytmické plány obou hlasů vzájemně přizpůsobuje a důsledkem je – ve srovnání s prodlevovým tvarem – striktně přesný rytmus.

V rozboru hudebního tvaru lineárního kontrapunktu období Notre Dame jsme zdůraznili dominantní roli modální rytmiky a její důsledné struktury. Modální rytmika hraje klíčovou roli především v artikulaci hudebního času nejen tvaru, ale i celé skladby. Zde je třeba náležitě akcentovat nepřetržitost a přítom „statičnost“ časového proudu, která je dána řídicí rolí pevného hlasu převzatého z gregoriánského chorálu. Nad tenorem (dlouze drženými tóny) cantu firmu se rozvíjejí další hlasy nejen v uniformitě rytmických modelů organizovaných v ordines, ale i v monotónním rozvíjení daném závislostí na pevném hlasu. Ovšem výrazným oživením artikulace časového řádu je střídání prodlevových a diskantových úseků, které jsme zmínili v souvislosti s rozбором lineárně kontrapunktického tvaru notredamského organa. Zde jsme také charakterizovali oba typy tvaru s důrazem na jejich odlišnost postavenou především na rytmickém kontrastu vycházejícím z odlišnosti cantu firmu u prodlevového a diskantového typu. A právě toto střídání kontrastních úseků vnáší do průběhu skladby napětí.

# Jan Ladislav Dusík (1760–1812) – La Retour à Čáslav 2010



Mezi osobnosti, které výrazně promluvily do preromantického období vývoje evropské hudby, a to jak ve směru interpretačním, kompozičním, tak i pedagogickém, patří bezesporu i český klavírní virtuos Jan

Ladislav Dusík, jeden z představitelů tzv. české hudební emigrace 2. poloviny 18. století a také jedna z jubilujících osobností tohoto roku.

Jan Ladislav Dusík se narodil 12. 2. 1760 jako prvorozené dítě v rodině čáslavského kantora a varhaníka Jana Josefa Dusíka a jeho manželky, talentované amatérské zpěvačky a harfenistky Veroniky, roz. Štěbetové. Podle farních matričních záznamů byl pokřtěn téhož dne jmény Václav Jan (Wenceslaus Joannes). Později k nim připojuje (pravděpodobně biřmovací) jméno Ladislav. Dusík prožil většinu svého života v zahraničí, kde bylo jeho jméno v úředních dokumentech nebo tisku různě psáno, překládáno a přizpůsobováno. Sám Dusík se podepisoval převážně jako (J. L.) Dussek, příp. John Ladislaus Louis Wenceslaus Dussek (dle záznamu z r. 1792) nebo Johannes, Wenceslaus, Ludovicus, Ladislaus, Dušek (dle záznamu z r. 1802).

První hudební vzdělání (klavír, varhany) získal Dusík od svého otce, vynikajícího varhaníka, o čemž mj. svědčí zmínka v známém *Hudebním cestopise 18. věku* anglického historika a spisovatele Charlese Burneyho. Svá gymnaziální studia zahájil Jan Ladislav (r. 1772) na jezuitském gymnáziu v Jihlavě. Zde si prohluboval i své hudební vzdělání u P. Ladislava Spinara, regenschoriho a varhaníka tamního minoritského kláštera, kde také zpíval jako choralista. Ve studiích pokračoval (1774–1776) na jezuitském gymnáziu v Kutné Hoře, kde působil zároveň jako varhaník chrámu sv. Barbory, a na gymnáziu v Praze-Novém Městě (1777). Rok poté byl zapsán na Univerzitě Karlově jako student filozofie. Roku 1779 odjel s rakouským důstojníkem, hrabětem Männerem do belgického města Mechelen. Tady započala jeho dráha koncertního umělce.

V následujících letech byl Dusíkův život prakticky naplněn cestami po celé Evropě: mj. Amsterdam, Haag, Hamburk, Berlín, Mohuč, Frankfurt nad Mohanem, Drážďany, Petrohrad, Paříž, Milán a další. Nejčastěji zde koncertoval (hrál i na klávesnicovou skleněnou harmoniku), působil jako varhaník, dvorní hudebník nebo učitel ve službách významných šlechticů a také komponoval.

V souvislosti s Velkou francouzskou revolucí opouští Dusík r. 1789 Paříž a odchází do

Londýna. Během svého desetiletého pobytu se tu setkával v hudebních salónech nebo při koncertech, pořádaných zejména německým houslistou a dirigentem J. P. Solomonem, s předními hudebníky Evropy: např. s J. B. Cramerem, M. Clementim, I. Pleyelem, F. Janiewiczem, J. Haydnem, V. Jirovcem, A. M. Krumpholcovou a také se zpěvačkou Sophii Corri, svou pozdější manželkou (oženil se r. 1792, r. 1797 se narodila dcera Olivia). Vlastnil tu také společně se svým tchánem D. Corrim hudební vydavatelství Corri, Dussek & Comp. To však zbankrotovalo a Dusík r. 1799 prchá před věřiteli do Hamburku, kde se opět věnuje kompoziční a koncertní činnosti.

V roce 1802 se vrací do Čech na krátkou návštěvu svých rodičů. Koncertoval v Čáslavi společně s virtuosem na lesní roh J. V. Stichem, zvaným Giovanni Punto (rodákem z nedalekých Žehušic). Další tři koncerty měl pak v Praze. Seznámil se tady mj. i s V. J. Tomáškem, který toto setkání líčí ve svém *Vlastním životopise*.

V následujících letech vstoupil Dusík do služeb pruského prince Louise Ferdinanda; po princově smrti (1806) v prusko-francouzské válce pak krátce do služeb prince Isenburgského a nakonec do služeb knížete Ch.-M. Talleyranda. V posledních letech života Dusík převážně komponoval. Propadal nadměrnému pití alkoholu, trpěl obezitou a trávil většinu času na lůžku. Zemřel 20. 3. 1812 v Talleyrandově paláci v Saint Germain-en-Laye u Paříže.

Dusík byl obdařen přirozenou bravurní virtuozitou, umocněnou smyslem pro tónovou kvalitu. Na svých koncertech hrál zejména vlastní skladby, konečně jak tehdy bylo zvykem, a jeho hra vyvolávala u posluchačů obdiv a nadšení. Dusík dával přednost koncertování na anglických klavírech, které mu narozdíl od vídeňských typů vyhovovaly svým zvukovým charakterem a intenzitou. Během svého pobytu v Londýně byl Dusík v kontaktu se stavitelem klavírů Johnem Broadwoodem. Ten na Dusíkův podnět rozšířil klaviaturu o několik kláves (F<sup>1</sup>–c<sup>4</sup>, namísto původního F<sup>3</sup>) a později doplnil klaviaturu o další klávesy (C<sup>1</sup>–c<sup>4</sup>).

Ve své skladatelské činnosti přichází Dusík s novými podněty. Jeho skladby naznačují romantické prvky, vyskytující se v díle např. Chopina, Schumanna nebo Schuberta. Patří mezi ně mj. i nezvykle četné zaznamenávání přednesových označení emotivního charakteru (př. amoroso, con dolore apod.) nebo zapisování značek pro pedál přímo do notového materiálu.

Dusíkova tvorba čítá téměř 300 skladeb, určených převážně sólovému klavíru nebo komorní hudbě. Z mezi nejznámější díla patří klavírní sonáty s příznačnými tituly: *Élégie harmonique sur la mort de Son Altesse Royale, le Prince Louis Ferdinand de Prusse* (Harmonická elegie na smrt

Jeho královské výsosti, prince Luise Ferdinanda Pruského, op. 61, 1806), *La Consolation* (Utěcha, op. 62, 1807), *La Retour à Paris* (Návrat do Paříže, op. 64, 1807) a *L Invocation* (Vzývání, op. 77, 1812). Jeho tvorba zahrnuje etudy, rondo, variace, fugy, menuety, preludia, polonézy, pochody, klavírní dua, tria, kvartety, kvintety, klavírní koncerty, dále skladby věnované harfě, ale i vokální díla, např. písně, operu a mši.

Z pohledu dějin klavírní pedagogiky je významným počinem Dusíkova klavírní škola, která patří k prvním školám určeným pro klavírový klavír. Původní anglické vydání *Dussek's Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord* (1796) bylo v pozdějších letech rozšířeno (upraveno) v francouzské a německé mutaci: *Méthode pour le Piano forte par Pleyel et Dussek a Pianoforte-Schule von J. L. Dussek nach der Englischen Ausgabe (Dussek's Instructions etc.)*. Učebnice je rozdělena do 12 lekcí, věnovaných hudební teorii, ornamentice, poloze těla a ruky a tím souvisejícímu doporučenému prstokladu, přednesovému pojmosloví a je doplněná velkým množstvím příkladů.

Přestože Dusík patřil k fenoménům své doby, následný hudební vývoj jej odsunul do pozadí. V posledních letech však zájem o Dusíka, zejména o jeho vliv na raně romantickou klavírní tvorbu vzrůstá, u nás i v zahraničí. Dokladem toho jsou i oslavy 250. výročí Dusíkova narození *Dusíkova Čáslav 2010*, které pořádá Město Čáslav ve spolupráci s regionálními institucemi a také s vědeckými a univerzitními pracovišti. Součástí oslav bude kromě koncertů a interpretačních kurzů i mezioborové setkání muzikologů, interpretů i hudebních pedagogů na téma Dusíkova přínosu v oblasti hudebněhistorické, interpretační a pedagogické.

Petra Bělohávková

## Prameny a literatura:

- BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha : Supraphon, 1973.
- BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Z. *Slavní čeští klavíristé a klavírní pedagogové z 18. a 19. století*. Praha : Editio Supraphon, 1986.
- CRAW, H. A. *A Biography and Thematic Catalogue of the Works of J. L. Dussek (1760–1812)*. Los Angeles : University of Southern California, 1964.
- DUSÍK, J. L. *Pianoforte - Schule von J. L. Dussek nach der Englischen Ausgabe (Dussek's Instructions etc.)*.
- Muzeum české hudby – Hudební odd. NM v Praze. Sign. XV.1. 138.
- KYAS, V. *K významu přednesových emotivních značek v klavírních skladbách v období 1780–1820*. Acta Musei Moraviae, roč. LXVIII. Brno, 1983.
- PALMIERI, R. *Encyclopedia of Keyboard Instruments. Vol. I. The Piano*. New York & London : Garland Publishing, Inc., 1994.
- SÝKORA, J. V. *Dějiny klavírního umění*. Praha : Panton, 1973.

## Ajle, ljule, fejgele

1. Aj - le, lju - le, fej - ge - le. Mach šojn ci dajn ej - ge - le  
2. Aj - le, lju - le, zi - ne - le. Dich vigt dajn ma-me, zi - ne - le

šluf šojn, šluf, šluf šojn, šluf, Aj - le, lju - le, lju.  
šluf šojn, šluf, šluf šojn, šluf, Aj - le, lju - le, lju.

1. Ajle, ljule, ptáčku,  
zavři už své očičko,  
spi už, spi, spi už, spi.  
Ajle, ljule, lju.

2. Ajle, ljule, synáčku,  
kolíbá tě tvoje maminka, synáčku,  
spi už, spi, spi už, spi.  
Ajle, ljule, lju.

Ukolébavka v tónině „Ahava raba“ (velká láska), nazývané někdy taky frejgiš (freygish).

## Di alte kaše

Fregt di velt di al - te ka - še tra la tra di ri di rom.  
Ent - fert men tra di ri di rej lom oj oj tra di ri di rom. Un  
az men vil, ken men doch zo - gn traj dim.  
Blajbt doch vi - der di al - te ka - še tra la tra di ri di rom.

Ptá se svět tu starou otázku: Tra la tra di ri di rom

Odpovídá se: Tra di ri di rej lom

A když se chce, tak se může také říct: Traj dim

A tak zůstává pořád ta stará otázka: Tra la tra di ri di rom

Písnička v tónině Ahava raba s vybočením do Adonaj malach (jakoby Es dur). Snad navazuje na chasidský zvyk zpívání tzv. nigunů, nápěvů beze slov, které jsou považovány za vyšší druh komunikace mezi člověkem a Bohem, či mezi lidmi navzájem, než když se používá řeč.



## Di mame hot mich gešikt



1. Di ma - me hot mich ge - šikt  
 2. Di ma - me hot mich ge - šikt  
 3. Di ma - me hot mich ge - šikt

koy - fn a ja - šèik  
 koj - fn a hun - èik.  
 frè - gn a šaj - le



hot zich in mir far - libt a bo - cher a pri - kaž - èik.  
 hot zich in mir far - libt dem šoj - che - chets a zun.  
 hot zich in mir far - libt der rov af a vaj - le.



Oj, iz dos a bo - che - rl, a šejns un a fajns  
 Oj, iz dos a šoj - che - tl a šejn un a fajns  
 Oj, iz dos a ro - ve - le, a šejns un a fajns



Mir far zaj - ne bejn - de - lach, ke - ce - le du majns.  
 Mir far zaj - ne cejn - de - lach, ke - ce - le du majns.  
 Mir far zajn špic jār - mul - ke - le, ke - ce - le du majns.

1. Maminka mě poslala koupit krabici  
 a zamiloval se do mě příručí z obchodu.  
 Oj, je to chlapeček, bezvadný a krásný,  
 co bych dala za jeho kostičky, ty moje koťátko.

2. Maminka mě poslala koupit slepici  
 a zamiloval se do mě syn řezníka.  
 Oj, je to řezníček, bezvadný a krásný,  
 co bych dala za jeho zoubky, ty moje koťátko.

3. Maminka mě poslala zeptat se na problém  
 a zamiloval se do mě okamžitě rabín.  
 Oj, je to rabínek, bezvadný a krásný,  
 co bych dala za špičku jeho jarmulky,  
 ty moje koťátko.

Písnička v tónině „mi šeberach“ (ten, který požehnal).

# Der tate iz gegangen

**d**

1. Der ta - te iz ge - gan - gen in Bal - te Der  
 2. Vi - fl er hot ba - colt far der baj - ke  
 3. Ver vet dir ne - jen di baj - ke?  
 4. Ven ves - tu on - ton di baj - ke?  
 5. Vu ves - tu gejn mit der baj - ke  
 6. Mit ve - men ves - tu gejn in der baj - ke  
 7. Vos vet zajn der sof fun der baj - ke?

**a**

ta - te iz ge - gan - gen in Bal - te  
 vi - fl er hot ba - colt far der baj - ke  
 Ver vet dir ne - jen di baj - ke?  
 Ven ves - tu on - ton di baj - ke?  
 Vu ves - tu gejn mit der baj - ke?  
 ve - men ves - tu gejn in der baj - ke?  
 Vos vet zajn der sof fun der baj - ke?

**A7** **d** **g**

Hot er mir ge - koyft a baj - ke  
 cvej un a hal - bn to - ler, ma - me, baj - ke  
 So - re di mo - dist - ke, ma - me, baj - ke  
 Sa - bes no - chn ku - gl, ma - me, baj - ke,  
 In dem gri - nem vel - dl, ma - me, baj - ke,  
 Mit a šej - nem bo - cher, ma - me, baj - ke,  
 Er vet mich ta - ke ne - mn, ma - me, baj - ke,

**d** **A7** **d**

Hot er mir ge - koyft a baj - ke  
 hot er ba - colt far der baj - ke  
 zi vet mir ne - jen di baj - ke  
 vel ich ich on - ton di baj - ke  
 vel ich gejn in der baj - ke  
 vel ich gejn in der baj - ke  
 dos vet zajn sof fun der baj - ke.

1. Tatínek šel do Balte  
koupil mi látku.

2. Kolik zaplatil za tu látku?  
dva a půl tolaru, tak je to, mamko.

3. Kdo ti ušije tu látku?  
Sára modistka, tak je to, mamko.

4. Kdy si oblékneš tu sukni?  
O šábesu po kùglu, tak je to, mamko.

5. Kam půjdeš v té sukni?  
Do zeleného lesíka, tak je to, mamko.

6. S kým půjdeš v té sukni?  
S krásným chlapcem, tak je to, mamko.

7. Jaký bude konec toho příběhu?  
On si mě vezme, tak je to, mamko.  
To bude konec tohoto příběhu.

Tato píseň v tónině mišeberach (ten, který požehnal) si hraje s trojím významem slova „bajke“ v jidiš: a) flanelová látka, b) sukne z této látky, c) příběh.

## Šlof, majn kind

1. Šlof, majn kind, ich vel e - fen dich zej vi op - gn. Ich  
2. Mach zėj cu un

vel a dir ge - zund - gen dir a šej in - nem dajn ni kop - gn.

Šlof Šlof majn majn kind kind in in dajn dajn ru. ru.

Mach Mach že že daj - ne ne ej - ge - lach cu. ej - ge - lach cu.

1. Spi, mé dítě, budu tě kolébat.  
Budu ti zpívat krásnou melodii.  
Spi, mé dítě pokojně,  
zavři už svá očička.

2. Zavři je, a až je otevřeš,  
ať to je ke zdraví.  
Spi, mé dítě, pokojně,  
zavři už svá očička.

Ukolébavka v tónině „mogen oves“ (magen avot – štít otců), která připomíná naše mollové tóniny, ale před závěrem je obvyklé snižovat druhý stupeň.

Ukázky vybral a texty písní přeložil Tomáš Novotný.

### Zdroje:

**Idiše un hebre'íše lider.** Henry Lefkovitch, New York : HENRY LEFKOWITCH, 1917.

**60 Folks-lider fun Zimre Zeligfelds un M. Kipnises koncert repertuar,** Gezamlt durch M. Kipnis.  
Varšava : Vydavatelství M. Gitlina, 1930.

**80 Folks-lider fun Zimre Zeligfelds un M. Kipnises koncert repertuar,** Gezamlt durch M. Kipnis.  
Varšava : Vydavatelství M. Gitlina, nedatováno.

**Jidiše folks-lider, Emil Sekulec, Bukurešť :** Muzik farlag, 1959.

**Songs of Generations: New Pearls of Yiddish Song.** Compiled by Eleanor Gordon Mlotek and Joseph Mlotek. New York : Workmen's Circle, nedatováno.