

HUDEBNÍ VÝCHOVA

3/2012

*časopis pro hudební
a obecně estetickou výchovu
školní a mimoškolní*



MANÝRISMUS VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

A POZDNÍ RENESANCE V HUDBĚ JAKO INTERPRETAČNÍ PROBLÉM

Jaroslav Bláha

Název medailónku neodpovídá dramaturgii letošního ročníku cyklu, jak byla zformulována v Několika poznámkách k cyklu Hudba a obraz ročníku 2012. Zato nápadně připomíná první medailonek ročníku 2011, ve kterém jsme věnovali pozornost interpretačnímu problému vztahu rané italské renesance, nizozemského realismu a hudby franko-vlámských škol. To vůbec není náhoda. Problémy a názorová rozrůzněnost spojené se vztahem vrcholné renesance a manýrismu ve výtvarném umění a pozdní renesance v hudbě jsou ještě daleko naléhavější a otevřenější. Naznačme alespoň některé z nich: Je manýrismus opravdu samostatným slohovým obdobím nebo jen jedním z proudů vrcholné renesance? Vždyť Američané rozlišují čtyři fáze renesance, jimž odpovídají z hlediska evropské periodizace raná renesance, vrcholná renesance, manýrismus a baroko. Zároveň však vztah vrcholné renesance a manýrismu připomíná vztah klasické fáze antiky a helénistického období, včetně hluboké společenské krize a jejího dopadu na umění. Neméně složitým problémem je geneze manýrismu – a to jak z hlediska časového vymezení, tak i z hlediska stylových proměn. Přijmemeli nejčastější mezník oddělující vrcholnou renesanci od manýrismu, pak je to rok úmrtí Raffaella Santiho – tedy rok 1520. Je však vůbec možné tak striktní vymezení geneze manýrismu přijmout? A jsou snad od toho roku všichni umělci manýristy? V periodizaci hudby 16. století manýrismus jako slohové období neexistuje – existuje však hudba vykazující adekvátní znaky jako manýrismus ve výtvarném umění. Jestliže ve výtvarném projevu 16. století se dají odlišit dva proudy – někdy označované jako „raffaelovský“ a „michelangelovský“ – platí totéž i pro hudbu 16. století? Do jaké míry ovlivnily manýristickou a v případě hudby pozdně renesanční estetiku dvě klíčové historické události 16. století: vyplnění Říma vojsky španělského císaře Karla V. roku 1527 a tridentský koncil v letech 1545 – 1563? Nakolik je tridentský koncil propojen s manýrismem ve výtvarném umění a pozdní renesanci v hudbě, a nakolik je východiskem proměn spojených s barokem? To jsou jen některé z dlouhé řady znepokojivých otázek, ke kterým není možné zaujmout stanovisko v medailonu zaměřeném na komparaci malířského a hudebního projevu dvou autorů, a to přesto, že se jich

tyto problémy v různé míře týkají. Proto se interpretačním úskalím manýrismu a pozdní renesance budeme věnovat v úvodním medailonku ročníku 2013.

V souvislosti s výše naznačenými znepokojujícími otázkami bude vhodné alespoň stručně naznačit charakteristické znaky manýrismu a pozdní renesance v hudbě tak, jak jsou obvykle formulovány v jakémsi interpretačním schématu. Manýrismus je považován za koherentní styl mezi vrcholnou renesancí a barokem. Jeho počátky jsou obvykle spojovány s výjimečným postavením Raffaela a především Michelangela v kontextu umění první poloviny 16. století – někdy bývá místo Raffaela uváděn Leonardo. Ti posunuli horizont výtvarného projevu doby tak vysoko, že jejich mladší současníci dospěli k přesvědčení, že vrcholná díla těchto géniů stanovila hranici, kterou nebylo možné překonat. A tak místo aby pozorovali skutečnost a hledali osobitý způsob jejího zobrazení, spokojili se trpělivým studiem děl obou mistrů. Snažili se alespoň přiblížit jejich nedostižné dokonalosti, především k jejich způsobu zobrazení lidské postavy. A tak se v rané fázi formování nového stylu často objevují obrazy, kde jsou michelangelovské atletické postavy či raffaelovsky elegantní a jemné figury seskupeny do umělých, nepřírozených kompozic. Později byla tato ustrnulá schémata označena jako „maniera“. Napodobování však bylo jen tápavým počátkem manýrismu jako nového názoru, který si postupně našel svůj vlastní projev. Ten vyšel z přesvědčení, že umění je svými možnostmi a prostředky dokonalejší než příroda. Za hlavní prostředek dokonalosti považovali tehdy umělci „disegno“, zjednodušeně spojované s mistrovstvím kresby. Její virtuózní zvládnutí bylo základním předpokladem úspěchu. “Maniera“ tedy změnila význam. Již nevycházela jen z napodobování vzorů, ale vytvořila si vlastní obrazovou koncepci. Obvykle se jako typické slohové znaky uvádějí deformace tvarů, především proporcí lidské postavy, překvapivě perspektivní zkratky, šroubovitý pohyb (zvaný serpentinata) nezvykle protáhlých postav, popírání přirozené podoby přírody prostorovými deformacemi či barevnými a světelnými kontrasty a efekty, záliba v nereálnosti projevující se zálibou v rafinované abstrahované eleganci „formy

pro formu“, tedy formy ignorující fyzickou podstatu reálného východiska.

Před úhrnnou charakteristikou pozdně renesanční hudby je třeba s maximální stručností a přehledností naznačit zaběhnuté schéma periodizace hudby 15. a 16. století v lapidární konfrontaci s periodizací výtvarného umění téže vývojové fáze. 15. století a přelom s následujícím stoletím je spojen s franko-vlámskými školami. I. franko-vlámská škola (asi 1430–1460) zv. burgundská je časově i stylově spjata s první generací nizozemského realismu (R. Campin, J. van Eyck, R. van der Weyden) a její nejvýznamnější představitelé (G. Dufay, G. Binchois) působili na dvoře burgundských vévodů. S ním jsou spjata i některé osobnosti II. franko-vlámské školy (A. Busnois), zatímco ostatní působili buď ve Vlámsku (J. Ockeghem) nebo ve Francii. I II. franko-vlámská škola (asi 1450/60–1490) je tedy víc spjata s franko-vlámským prostředím, i když svými racionálními rysy vykazuje jisté vlastnosti blízké rané italské renesanci. Přelom 15. a 16. století (asi 1490–1520/30) je spojen s III. franko-vlámskou školou – s nejzářivější osobností Josquina Despreze. Ta je přirovnávaná k vrcholné renesanci ve výtvarném umění, což souhlasí i v časovém vymezení. Od období let 1520–30 nastupuje pozdní renesance. Teprve ta je spojována s výrazným vlivem italské hudby, především pak římské školy v čele s Giovanim Pierluigim Palestrinou. Vykrytalizovalo tedy postupně schéma zřetelně oddělující epochu franko-vlámské (nizozemské) polyfonie od pozdní renesance s razantním nástupem italských škol, od římské školy k benátské (A. a G. Gabrieliové, Monteverdi), s vyvrcholením spojeným s pozdním italským madrigalem (L. Marenzio, C. Gesualdo da Venosa a C. Monteverdi). Takové je tedy zkonatělé schéma. Ovšem již v poslední čtvrtině 15. století se postupně prosazovaly vlivy italského prostředí, a to nejen stylové, ale i vliv proměn hudebního života, např. význam geneze nototisku nedílně spojené s nakladatelem Ottavianem Petruccim, těsné propojení hudby s textem, laicizace renesanční hudby a v neposlední řadě rozkvět humanistické hudební teorie (G. Zarlino ad.), aplikující principy a ideál antické teorie hudby na koncepci soudobé hudby.

Jaké nové charakteristické znaky hudby pozdní renesance se obvykle uvádějí? Především proměna způsobu komponování jednotlivých hlasů. Místo sukcesivního principu postupného skládání jednotlivých hlasů, což je princip, který se uplatnil již v lineárním kontrapunktu středověku, se prosadil simultánní princip současného komponování všech hlasů. To byl důsledek výrazného posílení harmonického citění, který vedl k postupnému přechodu od polymelodického stylu ke stylu melodicko-harmonickému, jenž se v plné míře prosadil v baroku. S tímto znakem úzce souvisí i další, a to je postupné prosazování homofonie. Tato tendence je tak silná, že se projevuje i v prorůstání homofonní faktury do polyfonních skladeb jako prostředek kontrastu. To vede i k proměně hierarchie a role jednotlivých hlasů ve vokálních skladbách. Dominantní role je svěřena sopránu, který je spojen s melodií. Oporou harmonie se stává bas, a střední hlasy alt a tenor plní roli harmonické výplně. Zatímco římská škola důsledně dbá na dodržování stále přísnějších pravidel harmonie v rámci vokální duchovní hudby, v benátské škole se uplatňuje chromatika a inklinuje víc k vokálně instrumentální či čistě instrumentální hudbě. Okouzlení harmonií vede k zvyšování počtu hlasů – nikoli však kvůli kontrapunktické ekvilibristice, jak tomu bylo ve II. franko-vlámské škole, ale kvůli plnosti a „barevnosti“ zvuku. Na druhé straně se však prosazuje zjednodušení a zestručnění polyfonní faktury, spojené se zpěvnější a přirozenější melodií, oproti převážně melismatickému charakteru melodie v předchozím vývoji. Zde sehrál klíčovou roli rozkvět světské hudby, především obliba frotoly. Stále silící akcent na obsah textu vedl k důslednějšímu a promyšlenějšímu vztahu mezi hudbou a textem. Mohli bychom uvést ještě řadu dalších nových rysů hudby pozdní renesance, ale některé z nich jsou dovršením předchozího vývoje – tedy III. franko-vlámské školy – a na další se podrobněji zaměříme v dalších medailoncích letošního i následujícího ročníku cyklu.

HUDEBNÍ VÝCHOVA

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní ročník 20/2012/číslo 3

OBSAH

Veronika Ševčíková: Filmová biografie o hudebních osobnostech – 1. díl	37
Hana Váňová: Vztah dítěte k hudbě	39
Patricia Schneiderová: Tvorivá dramatika – jej uplatnenie v hudobnej výchove na 1. stupni ZŠ	41
Michal Nedělka: Písně v klávesách, klávesy v písních (1)	42
Kateřina Hurníková: K devadesátinám Ilji Hurníka	43

NOTOVÁ PŘÍLOHA

Ilja Hurník: Zobcová flétna, Trubka, Housle, Lesní roh (dětské písně s doprovodem klavíru)

Eva Jenčková: Podzimní ježkování	45
Eva Vimrová: Má být skupinová výuka hry na klavír opravdu trvalým řešením?	47
Svatava Luhanová: Interpretační soutěž pedagogických fakult České republiky s mezinárodní účastí	48
Svatava Luhanová: Den zpěvu na plzeňské konzervatoři	49
Jiřina Jiříčková: Večer s muzikály Přemysla Kočího	50
Jiří Laburda: Jubilejní X. ročník FAPS Svitavy 2012	51
Jiří Kusák: Monografie o klavírní tvorbě v ostravském regionu	52
Ivana Ašenbrennerová: Pražské pobyty Camilla Saint-Saëns – 3. část	52
Petra Bělohlávková: Z hudebních výročí (červenec–září 2012)	54
Abstracts	54

OBÁLKA

2. strana: **Jaroslav Bláha**: Manýrismus ve výtvarném umění a pozdní renesance v hudbě jako interpretační problém

3. strana: **Stanislav Pecháček**: O hudbě anglicky – Folk Music

V čísle byly použity kresby Jolany Fenčlové.

ŘÍDÍ REDAKČNÍ RADA

Předsedkyně: doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc.

Členové: doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D. (PdF UJEP Ústí nad Labem), prof. PhDr. Eleonóra Baranová, CSc., Mgr. Ivana Čechová, prof. Belo Felix, Ph.D. (UMB, Banská Bystrica, SR), PaedDr. Jan Holec, Ph.D. (PeďF JU České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc. (PdF UHK), PhDr. Jiřina Jiříčková, Ph.D. (ZUŠ Mladá Boleslav), PhDr. Blanka Knopová, CSc. (PdF MU Brno), doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc., doc. MgA. Irena Medňanská, Ph.D. (PU Prešov, SR), prof. PaedDr. Eva Michalová, CSc. (UMB, Banská Bystrica, SR), prof. PaeDr. Michal Nedělka, Ph.D., prof. Mag. Dr. Franz Niermann (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Rakousko), doc. MgA. Jana Palková, prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D., prof. UŠ dr. hab. Wiesława Alexandra Sacher (Wydział Pedagogiki i Psychologii, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polsko), prof. Dr. Carola Schormann (Facg Musik, Leuphana Universität Lüneburg, SRN), doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc. (PdF ZU Plzeň), doc. Mgr. Art. PhDr. Jozef Vereš, CSc. (PdF UKF, Nitra, SR).

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

Výkonná redaktorka: PhDr. Helena Justová (221 900 288)

Zástupce vedoucí redaktorky: PhDr. Petra Bělohlávková, Ph.D.

Grafická úprava a sazba: Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS. (zdenka.urb.art@gmail.com)

Vydává: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta – vydavatelství, vychází 4x ročně, roční předplatné 260 Kč plus poštovné a balné, jednotlivý výtisk 65 Kč + poštovné a balné
Tisk: Grafické studio & tiskárna PIP, Petr Pacner, http://www.tiskpip.cz/

Upozornění autorům:

Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e–mailovou adresu: vanova.ha@seznam.cz. Obrazový a notový materiál se vrací pouze na vyzádání, příspěvky nejsou honorované. Redakce si vyhrazuje právo na nezbytné úpravy rukopisů a jejich krácení.

Adresa redakce:

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta – vydavatelství, M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1
http://userweb.pedf.cuni.cz/hudebnivychova

Administrace, objednávky a fakturace:

tel. 272 932 840, e–mail: cernochova@upcmail.cz

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

FROM THE CONTENT

The third issue of the quarterly Music Education provides a lot of interesting information. We continue with the series *Music and Painting* (this time about mannerism) by J. Bláha. We finish the group of articles about Camille Saint-Saëns's stays in Prague (by I. Ašenbrennerová). We introduce a first part of a new series which is called *Film Biography about Music Personalities* (by V. Ševčíková). The text is focused on the issue of a partial subgenre of a music film.

The author of the next new series – *The Songs in the Keys, the Keys in the Songs* – is M. Nedělka. He deals with the way of presenting national and folk culture to young people and with song accompaniment on keyboard instruments.

The essay by H. Váňová called *A Child's Attitude to Music* is the contribution to a theoretical clarification of the group of pupils' musicality harmonizing parts which are on the boundary between music psychology and music sociology. How develop a positive attitude to music in children, how develop their musical abilities and skills? In her article *Creative Drama Education – Its Use in Music Education in the First Grade of Elementary Schools*, P. Schneiderová familiarizes us with the results of an empiric survey of the awareness about the means of creative drama education and their use in music-drama educational process among teachers in the first grade of elementary schools.

The medallion *To the 90th Anniversary of Ilja Hurník's Birthday* introduces the life of an artist – a composer, concert pianist, teacher, music popularizer, whose contribution to musical-pedagogical area is outstanding (by K. Hurníková). From other articles we draw attention to Kusák's review of J. Zubiček monograph called *Development Changes in Piano Works by the Ostrava Region Composers since 1950*, to problems of studying the piano at the Faculty of Education in Pilsen (by E. Vimrová), to interpretative competition of faculties of education in the Czech Republic with international participation which took place in Pilsen. (by S. Luhanová). Except for the regular note supplement, we can find also *About Music in English* (by S. Pecháček) and the news about music activities which took place in Pilsen (*The Day of Singing at Conservatory Pilsen* – S. Luhanová), in Mladá Boleslav (*The Evening with Přemysl Kočí's Musicals* – J. Jiříčková) and in Svitavy (*The Jubilee 10th Year of FAPS /The Festival of Amateurish Choirs/ Svitavy 2012* – J. Laburda).

AUS DEM INHALT

Die dritte Nummer der Zeitschrift Musikerziehung bringt viel interessanten Lesestoff. Der Zyklus von J. Bláha „Musik und Bild“ (in dieser Ausgabe geht es um Manierismus) wird fortgesetzt. Wir beenden die Aufsatzreihe über die Aufenthalte von Camille Saint-Saëns in Prag (I. Ašenbrennerová). Und es erscheint der erste Teil der neuen Reihe mit dem Titel „Filmbiografien musikalischer Persönlichkeiten“ (Autorin V. Ševčíková). Der Text spezialisiert sich auf ein Teilgebiet des Untergenres Musikfilm. Autor einer weiteren neuen Reihe „Lieder in den Tasten, Tasten in Liedern“ ist M. Nedělka. Hierbei geht es vor allem darum, wie man jungen Menschen National- und Volkskultur vorstellen kann und sie beschäftigt sich mit der musikalischen Begleitung auf Tasteninstrumenten.

Die Studie von H. Váňová „Die Beziehung des Kindes zur Musik“ ist ein Beitrag zum theoretischen Verständnis der Gruppe von dynamisierenden Elementen der Musikalität eines Schülers, die an der Grenze zwischen Musikpsychologie und Musiksoziologie liegen. Wie kann man im Kind eine positive Einstellung zur Musik entwickeln, wie können seine musikalischen Fähigkeiten und Fertigkeiten fördern? P. Schneiderová macht uns in ihrem Artikel „Kreative Dramatik – wie man diese in der Musikerziehung an Grundschulen einsetzen kann“ mit den Ergebnissen einer empirischen Forschung über das Wissen zu dieser Problematik an Grundschulen bekannt und wie sich diese Erkenntnisse darüber im musikalischen Erziehungsprozess einsetzen lassen. Das Porträt „Zum 90. Geburtstag von Ilja Hurník“ stellt uns das Leben des Künstlers, Komponisten, Konzertmeisters, Schriftstellers, Lehrers, Musik-Propagandisten vor, dessen Engagement auf dem Gebiet der Musikpädagogik nicht zu übersehen ist (Autorin K. Hurníková).

Unter anderem möchten wir aufmerksam machen auf Kusáks Rezension der Monografie zu J. Zubiček „Klavierschaffen von Komponisten in der Ostrauer Region ab 1950“, auf den Beitrag zu Problemen im Studium zum Spiel auf Instrumenten an der Pädagogischen Fakultät in Pilsen (E. Vimrová), auf den Interpretationswettbewerb der pädagogischen Fakultäten der Tschechischen Republik mit internationaler Teilnahme in Pilsen (S. Luhanová).

Neben der regelmäßig erscheinenden Notenbeilage finden wir die Rubrik „Über Musik in English“ (S. Pecháček) und eine Nachricht über musikalische Veranstaltungen, die in Pilsen, Mladá Boleslav sowie Svitavy stattfanden (Tag des Gesangs an der Pilsener Musikschule – S. Luhanová, einen Abend mit Musikalen von Přemysl Kočí – J. Jiříčková, 10. Jubiläum der FAPS Svitavy 2012 – J. Laburda).



NADACE
ČESKÝ
HUDEBNÍ
FOND

Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA
je vydáván za finanční spoluúčasti
NČHF



FILMOVÁ BIOGRAFIE O HUDEBNÍCH OSOBNOSTECH – 1. DÍL

Veronika Ševčíková

Anotace: Text je zaměřen na problematiku dílčího subžánru hudebního filmu. Autorka definuje žánr hudebního filmu a klasifikuje jej podle kritéria potenciálního edukačního využití. Vymezuje tři typologicky odlišné skupiny: filmové biografie o hudebních osobnostech s dokumentaristickým záměrem; hudební filmy o částečně či zcela fiktivních hudebních osobnostech; a hudební filmy o „obyčejných lidech“.

Klíčová slova: hudební film, filmová biografie o hudebních osobnostech.

Hudební film¹ je třeba chápat jako specifickou žánrovou kategorií filmu, kategorií svou povahou značně jedinečnou a nezaměnitelnou. Jako hudební film je obvykle označován takový filmový produkt, „v němž hudba plní nezastupitelnou a namnoze i dominantní syntakticko-sémantickou úlohu, resp. v němž se realie hudby a hudebního života stávají určitou složkou námětu a obsahu“².

Filmová biografie o hudebních osobnostech jako subžánr hudebního filmu a její typologie

Žánr hudebního filmu lze samozřejmě dále členit do mnoha dalších dílčích subžánrových kategorií podle řady možných vymezení kritérií³. Z pohledu hudební pedagogiky jde pak především o možný praktický způsob školního využití každého jednotlivého produktu, který je samozřejmě v souladu s tím, čeho chceme konkrétní práci s hudebním filmem ve výuce dosáhnout (tedy s edukačními cíli). Za nosné z hlediska jejich potenciálního výchovného využití je pak třeba považovat zejména tyto dílčí žánry hudebního filmu: záznamy koncertů a hudebních představení, dokumenty o hudbě a hudebních osobnostech, filmové muzikály a filmové přepisy hudebně dramatických žánrů (např. dvojí česká filmová verze Dvořákovy *Rusalky* – režiséři Václav Kašlík 1962 a Petr Weigl 1977; nebo rakousko-německá filmová adaptace Pucciniho *La Bohème*, 2008), filmové vizualizace hudby a filmové biografie o hudebních osobnostech.

Samostatnou skupinu navíc představují takové hudební filmy, které jsou svou mimořádně originální podobou do již zmíněných

dílčích kategorií nezařaditelné. Za zmínku stojí především hudební filmy španělského režiséra Carlose Saury, široce rozkročené mezi hudebním a tanečním filmem. Zejména pak jeho *Carmen* (1983) anebo filmová adaptace „pantomimického“ divadelního představení *Tančírna* (1983), uváděného původně od roku 1981 v pařížském Le Théâtre du Campagnol.

Jako o hudebním filmu je však možné uvažovat i u řady dalších titulů, které jsou sice na první pohled žánrově mimo tuto kategorii, ale hudba v nich přesto hraje významnou, resp. přímo klíčovou formotvornou i významotvornou roli, vybízí k potenciálním analýzám sémiotickým či archetypálním (z nejnovějších titulů jde např. o *Černou labuť* (2000), kde se hudba a balet Čajkovského stávají samy o sobě maximálně fungujícím znakovým systémem, symbolickým modelem)⁴.

Specifičnost filmových biografí o hudebních osobnostech tkví především v tom, že vedle nutné složky hudební staví především na silném „životním příběhu“, který, ať už je to pravda či není, zcela jasně odkazuje k jakémusi obecně známému či ještě lépe univerzálně sdílenému jádru pravdivosti. Tyto filmy se téměř bez výjimky snaží působit velmi seriózně a často i maximálně faktograficky přesně. Je pro ně mj. typické časté užívání rozličných potvrzovacích prostředků, které mají násobit dojem, že jde o realistický pohled na pojímanou osobnost, jeho dílo, dobu (filmy tak např. v dedikaci, ale i v prologu či epilogu zdůrazňují, že vycházejí ze skutečných událostí, používají titulkové odkazy na konkrétní roky a místa uvozující dějové uzly a zvraty, jsou běžně natáčeny v autentických prostředích, prezentují dobové fotografie, programy koncertů a divadelních představení, v rámci detailních záběrů používají autografů, imitují co nejpřesněji fyzickou podobu osobností, jejich způsob komunikace atd.). *Další možná*

⁴ Hudba má ostatně v kategorii tzv. tanečních filmů vždy mimořádně důležitou roli, určuje a utváří nejen syntaktickou ale i sémantickou rovinu díla.

vnitřní klasifikace filmových biografí o hudebních osobnostech hovoří o třech nejčastějších autorských přístupech k pojetí tohoto filmového subžánru:

• **filmové biografie o hudebních osobnostech s dokumentaristickým záměrem**

Z hlediska možného školního využití hudebního filmu představují samozřejmě mimořádně důležitou skupinu hudební biografie, jejichž záměr je výrazně dokumentaristický. Jejich snahou je zachytit filmovými prostředky hudební fenomén pokud možno věrně, či v rámci subžánru a jeho specifík co nejvěrněji. Jde jednak o hudební filmy stavějící na precizním studiu reálných muzikologických a historických pramenů, které jsou navíc po odborné stránce pečlivě konzultovány s vědeckými poradci a konfrontovány se závažnými a respektovanými referencemi (v domácím kontextu je třeba jmenovat např. film *Božská Ema* (1979) Jiřího Krejčíka). Na druhé straně jde o filmy vycházející z dochované korespondence, ze vzpomínek rodiny, přátel a současníků, z existujících rozhlasových, televizních, filmových záznamů. (Příkladem může být film *Za mořem* (2004), subžánrově hraničící s filmovým muzikálem, protože obsahuje hned tři velká muzikálová čísla zasazená formou snů a vzpomínek do jinak značně realistického narativního rámce. Film zachycuje životní osudy a částečně i genezi tvorby amerického kabaretiéra Bobbyho Darina – Darinův manažer, přítel a švagr Steve Blauner nejen korigoval scénář filmu, ale dohlížel nad celou jeho výrobou a propagací.)

Zvláštními případy jsou pak filmy o dosud žijících hudebních osobnostech, které se pak logicky zaměřují jen na určité momenty z jejich života a tvorby a mohou mít i značně stylizovanou či symbolickou povahu (např. film *Beze mě: šest tváří Boba Dylana* (2007) nebo *Great Balls of Fire!* (1989) o americkém rock 'n' rollovém a country zpěvákovi, skladateli a pianistovi Jerry Lee Lewisovi). Z těchto filmů pak navíc naprosto menšinou skupinu tvoří ty, na nichž se osobnosti, o jejichž životě a tvorbě filmy vyprávějí, také

samy podílely (např. k autobiografickému filmu *Záře* (1996) nahrál sám David Helfgott klavírní party a byl využit k účinné reklamní kampani filmu), nebo se jejich vlastní osudy stávají dílčími inspiračními momenty filmu (např. *Vitus* – 2006, s paralelami mezi hlavním hrdinou a jeho filmovým představitelem – tedy fiktivní Vitus von Holzen a reálný Teo Gheorghiu). Ojediněle také vznikají filmy na základě úspěšných knižních autobiografií (např. snímek *První dáma country music* (1980) o americké zpěvačce a autorce Lorette Lynn je filmovou adaptací autobiografického bestselleru z roku 1976 *Havířova dcera* – v originále *Coal Miner's Daughter*).

Obecně vžitě povědomí o umělci a jeho tvorbě však nemusí být v plném souladu s tím, jak je popisuje film. Jako příklad toho, že se osobní výpovědi rodiny a přátel významné hudební osobnosti zásadně rozcházejí s obecně tradovaným „mýtem o něm“, je např. známý snímek *Hilary a Jackie* (1998), věnovaný slavné britské cellistce Jacqueline du Pré. Jde o filmovou adaptaci knihy *A Genius in the Family: Intimate Memoir of Jacqueline du Pré* (česky citováno jako *Genius v rodině*) vydané v Londýně v roce 1997, jejímiž autory jsou sourozenci Piers a Hilary du Pré. Kniha i snímek údajně zachycují osobnost a život Jacquelyny velmi věrně, proti čemuž se však opakovaně ostře vymezovali fanoušci slavné interpretky a obě díla jako realistickou autobiografickou výpověď odmítli přijmout.

- hudební filmy o částečně či zcela fiktivních hudebních osobnostech***

Příklady zcela mimořádných uměleckých počínů v kategorii filmová biografie o hudebních osobnostech jsou díla Alaina Corneaua (1943–2010) a Gérarda Corbiaua (*1941). Za jejich společné jmenovatele lze přitom považovat nejen směřování k částečně či plně fiktivnosti a volné fabulaci příběhů, ale především snahu vytvářet jedinečná a maximálně autentická hudební sdělení. Jde zejména o snímek *Všechna jitra světa* (1991) Alaina Corneaua, zachycující kompoziční a interpretační filozofii a estetiku mistra violy da gamba Sainte Colombea. O jeho životě (ale i díle) však není dnes mnoho známo, vedou se dokonce letité spory o jeho fyzické existenci – šlo o skutečnou osobnost nebo o umělecký pseudonym, za nímž se mohla dokonce skrývat žena? Druhým vhodným příkladem jsou rovněž filmy Gérarda Corbiaua *Farinelli* (1994) a *Král tančí* (2000), oba s fabulí značně se rozcházející s reálnými životními osudy Carla Broschiho, řečeného Farinelli a Jeana-Baptisty Lullyho. Fiktivnost příběhů

přítom ale počiny obou režisérů nijak neumenšuje, naopak Corneau a Corbiau vytvořili zcela ojedinělé filmy, a to jak z hlediska kinematografického (několikanásobné nominace na Oscara a získané prestižní ceny Křišťálový globus, Zlatý medvěd, César jsou toho dokladem), tak i hudebního. Tyto snímky jsou ojediněle především zachycením autentického dobového hudebního myšlení a estetiky, prováděcí hudební praxe a zcela jedinečné stylové interpretace (včetně experimentální mixážní simulace hlasu kastráta ve filmu *Farinelli*; Corbiau zde využil počítačového spojení hlasu kontratenoristy a koloraturní sopránistky, aby docílil zvukového, resp. barevného efektu v dnešní době již neexistujícího). Jmenované filmy jsou současně také realistickou výpovědí o hudebním, resp. kulturním časoprostoru Evropy 17. a 18. století.

Samostatnou skupinu pak logicky tvoří filmy zachycující zcela fiktivní hudební osobnosti, jejich dílo a tvůrčí či interpretační poetiku, navíc ve smyslu jakýchsi zobecněných typů v rámci tradičních hudebních prostředí. Jde zejména o filmy spojené s oblastí populární hudby. K mimořádným snímkům z této dosti široké skupiny pak patří např. *Dreamgirls* (2006) a *Mý lepší blues* (2011). První zachycuje fenomén černošských vokálních těles z přelomu 60. a 70. let 20. století. Druhý zpřístupňuje poněkud rasově uzavřenou klubovou jazzovou scénu amerických velkoměst s jejich „hrdiny všedních dnů“ – zde brooklinský Beneath Underground klub a Bleek Gilliam Quartet.

- hudební filmy o „obyčejných lidech“***

S diskutovaným problémem filmu o hudebních osobnostech pak ale samozřejmě tematicky souvisejí také produkty s dominující příběhovou rovinou, vyprávějící o „obyčejných lidech“, tedy nikoliv o profesionálních hudebnících (často jde nejen o skladatele a interprety, ale také třeba i o hudební manažery, např. ve snímku *Cadillac Records* – 2008). Jde o příběhy hudebních amatérů, nezřídka samouků, kteří jsou však hudbou doslova nakaženi a pohlceni, hudba je zrcadlem jejich vnitřního já, je smyslem jejich existence, cestou k očištění. Mnohé z těchto filmů mají nepopíratelnou uměleckou hodnotu, mnohem důležitější je však to, že jsou mimořádně divácky působivé a mnoho vypovídají nejen o hudbě, která žije v člověku, ale především o tom, že jej činí živým a nesmrteelným (např. Lars von Trierův *Tanec v temnotách* (2000), *Once* (2006) Johna Carneyho nebo *Čtyři minuty* (2006) Chrise Krause).

Potenciál pro školní využití filmů o obyčejných lidech lze spatřovat v mnoha rovinách,

např. jako velmi efektní a současně i značně efektivní příklady pro výklad konkrétních hudebně stylových jevů či pro analýzu estetického programu a tvůrčí metody vážící se k vybranému hudebně stylovému jevu (z nejnovějších snímků např. švédsko-francouzský *Zvuk hluku* (2010) jako příklad pro zprostředkování fenoménu tzv. ambientní hudby).

Na závěr je nutno zdůraznit, že existuje naopak také celá řada filmů, které spadají do zde diskutované kategorie hudebního filmu pouze zdánlivě, přestože jsou často jako hudební filmy prezentovány. Hudba a hudební konotace v nich však plní pouze funkci sekundární, doplňkovou, kolorativní, výjimečně nikoliv také kulisovou, fetišovou či dokonce šokovou – např. u snímků *Tlukot mého srdce se zastavil* (2005), *Melodie mého srdce* (2007) nebo *The Runaways* (2010). Z těch zajímavějších nelze opomenout film *Pianistka* (2001). Jde o pozoruhodné, i když divácky značně kontroverzní psychologické drama, v němž však hudba představuje pouze jakýsi jednotící prvek situací a atmosféry, „startér“ jinak zcela mimohudební zápletky.

Současně je třeba připomenout významné postavení hudby ve filmu např. v souvislosti s dlouhodobou spoluprací Jeana Cocteaua a Georgese Aurica – zejména ve filmech *Krev básníka* (1930), *Kráska a zvíře* (1946), *Orfeus* (1950) ad., či Sergeje Ejzenštejna a Sergeje Prokofjeva – především snímky *Alexandr Něvský* (1938) a *Ivan Hrozný I., II.* (1944, 1958).

Pro většinu filmových biografí o hudebních osobnostech je navíc příznačné, že je s nimi svázáno také vydávání tzv. soundtrackových alb (často označených jako „OST – original soundtrack“) majících mnoho modifikací. Včetně tzv. izolovaného soundtracku, značně raritního produktu, se kterým jsem se dosud setkala výlučně u filmových biografí o hudebních osobnostech (jmenovitě u filmů *Hilary a Jackie* (1998) a *Za mořem* (2004)). Jde zde o funkci nastavitelnou v základním menu filmu, která zaručuje synchronní běh obrazu a hudební stopy, avšak bez hlasové stopy v plné délce trvání snímku.

Řada soundtrackových alb vážících se k výše citovaným biografím je také následně úspěšná při oceňování v této specifické, s filmem primárně související kategorii. Jako příklady lze uvést ceny World Soundtrack Academy nebo Grammy Award, příp. hodnocení v kategorii Nejlepší filmová hudba pro film, televizi, či jiná vizuální média v rámci předávání filmových Oscarů Academy Awards.

–

VZTAH DÍTĚTE K HUDBĚ

Hana Váňová

Anotace: Studie je příspěvkem k teoretickému ujasnění skupiny dynamizujících složek hudebnosti žáka, které stojí na pomezí hudební psychologie a hudební sociologie - hudebních zájmů, postojů, vkusu a preferencí.

Klíčová slova: hudební psychologie, hudební sociologie, vztah k hudbě, hudební zájmy, postoje, vkus, preference.

Vztahy mezi hudebními zájmy, postojem a vkusem

Často proklamujeme, že bychom měli, ať již v rodinném prostředí nebo ve školní či zájmové hudební výchově, pěstovat v dítěti **kladný vztah k hudbě**. Vztah jako obecná vlastnost člověka, projevující se vazbou k něčemu nebo někomu, může mít mnoho konkrétních podob odlišných kvalitou i intenzitou. Je vždy výslednicí souhry mnoha jevů a je proměnlivý nejenom v průběhu celého života, ale též v kratších časových intervalech. Tak je tomu i se vztahem dítěte k hudbě. Projevuje se spontánně, nebo je více či méně nepřímo formován při hudební výchově, pro učitele je však mnohdy neuchopitelný. O jeho kvalitě se dozvídáme zprostředkovaně ze slovních výpovědí žáků (tato hudba se mi líbí, baví mne, chci se ji učit, vyhledávám ji apod.), ze zaujetí pro konkrétní hudební činnost, z podílů charakterových a volních vlastností na kvalitě hudebního výkonu apod.

Současný RVP ve svých výstupech pro vzdělávací obor Hudební výchova preferuje především rozvoj žákových hudebních schopností a dovedností, umožňujících komunikaci s hudbou a chápání její výstavby a obsahového sdělení (tedy tzv. *předpokladovou (výkonovou)* stránku hudebnosti žáka). Základ vztahu dítěte k hudbě však nacházíme primárně v *dynamizující, hybné, motivační* složce hudebnosti, jejíž teoretický výklad stojí na *pomezí hudební psychologie a hudební sociologie* a souvisí s řadou mnohdy se částečně překrývajících pojmů, jako jsou ***hudební zájmy, postoje, vkus, preference*** apod.

Psychologický pohled zdůrazňuje vliv vnitřního světa člověka, struktury jeho specifických osobnostních rysů, vnitřních motivací, fyziologických, vrozených, emočních, kognitivních i dalších faktorů, které ovlivňují vztah jedince k hudbě a oblibu některého z hudebních žánrů. *Sociologický přístup* bere v úvahu vlivy okolního prostředí (vrstevníků, rodiny, školy, sdělovacích prostředků), v širším měřítku též působení sociálních, případně demografických aspektů (pohlaví, věku, příslušnosti k etnické, společenské či posluchačské skupině, vazby na kulturní orientaci apod.). Přesnější vymezení těchto pojmů naráží na terminologický a významový rozptyl v samotné psychologii i v běžné mluvě, některé z nich (např. hudební vkus) jsou

zároveň kategorií estetickou, což ovlivňuje jejich výklad.

Hudební zájmy

Termín **zájem** (zaujetí, záliba, někdy i „koníček“) je v obecné psychologii využíván v celé řadě významů (*pozornost, zvědavost, motivace, „focus“* – tj. *ohnisko soustředění, „concern“* – tj. *zabývání se něčím, cílová zaměřenost, uvědomování si něčeho, „cena něčeho“, přání*)¹. Je zřejmé, že podstata zájmu je s těmito významy úzce spjata. Zájmy jsou projevem *specifických motivů činnosti* člověka, v této *činnosti* se upevňují a prohlubují a rozvíjejí potřebné *schopnosti*. V pozadí zájmu mohou stát různé motivy či potřeby jedince (*seberealizace, sebeuspokojení, sebehodnocení, zvědavost* apod.) Podstatným znakem zájmu je výběrová a trvalejší *pozornost* vůči sledovaným objektům, které se stávají těžištěm teoretické či praktické *poznávací aktivity*. Zájmy jsou spojeny s vynakládáním úsilí, práce a času, mnohdy i peněz, a mohou být zaměřeny na cokoliv.

Hudební zájmy lze považovat za trvalé emoční a volní zaujetí hudbou či některým aspektem hudebního života, které je spojené s poznávací či s praktickou hudební činností. Hudební zájmy vedou obvykle k *uspokojování hudebních potřeb* jedince. Představují tak „specifickou konkretizaci velice složitých subjekt-objektových vztahů, jejichž struktura se v průběhu hudebního vývoje člověka neustále mění“². Změny probíhají nejenom v *předmětu* hudebních zájmů, tj. v jejich *zaměření* na hudební žánry, skladby, interprety, skladatele, druh hudební činnosti apod., ale mění se též jejich *kvalita*. Hudební zájmy se mohou lišit svou *intenzitou, trvalostí, šíří* apod. Obecně lze zachytit škálu od pouhého přání zabývat se hudbou, intuitivního, spontánního, emočně laděného zájmu, uvědomování si hodnotových přínosů, po postupně

^[1] REBER.A.S. The Penguin dictionary of psychology.Harmondsworth, 1985. In NAKONEČNÝ, M. Encyklopedie obecné psychologie. Praha : Academia, 1997, s. 421.
^[2] HOLAS, M. Hudební nadání. Praha : HAMU, 1994, s. 8.

vytvořenou potřebu záměrného, cíleného a systematického kontaktu s hudbou.

Při *diagnostice hudebních zájmů*, která se děje většinou pozorováním, rozhovorem nebo za pomoci anamnestického dotazníku, je třeba soustředit pozornost i na okolnosti, které ovlivňují vztah dítěte k hudbě a k hudebním činnostem (hodnocení školní hudební výchovy očima dítěte a možnosti jeho uplatnění v hodinách, účast v mimoškolních hudebních aktivitách, vliv rodiny a sdělovacích prostředků na utváření vztahu dítěte k hudbě apod.). Součástí diagnostiky hudebních zájmů žáků je i zjišťování jejich postojů k hudbě různých žánrů a hodnotících soudů (viz dále).

Hudební postoje

Ani pojem **postoj** není jednoznačně vymezen. Do sociální psychologie byl tento termín zaveden počátkem minulého století, kdy byl považován za „*vědomý vztah jedince k hodnotám*“³. Záhy ale získal nespočet jiných významů (*názor, pohotovost k jednání, naučená predispozice chovat se určitým způsobem vůči realitě, hodnotící vztah, vnitřní psychická struktura pro hodnocení objektů, sklon jedince reagovat ustáleným způsobem na jevy vnitřního i vnějšího světa* apod.).

Hudební postoje můžeme považovat za *emocionálně racionální tendence dítěte zaujímat hodnotící vztah k hudbě a k okolnostem jejího provozování*. Zahrnují zejména složku citovou, poznávací a behaviorální (v praxi obvykle vyjádřeno protipóly nelíbí-líbí, nepůsobí-působí, neznám-znám, nechci-chci, neudělám-udělám). Tato *valence* postojů vykazuje posloupnost od krajně negativního ke krajně pozitivnímu vztahu k hodnocené skutečnosti a projevuje se *mirou přijímání či odmítání* daného jevu. Podobně jako hudební zájmy lze i postoje charakterizovat z hlediska jejich *předmětného zaměření* (postoj k něčemu) a *kvality*. Pokud se setkáme s neměnnými názory, hovoříme pak o tzv. *přesvědčení*. Těžko se vyvracejí též soudy, které jsou obecně v povědomí.

^[3] In NAKONEČNÝ, M. Encyklopedie obecné psychologie. Praha : Academia, 1997, s. 216.

Hudební postoje se formují v průběhu života vlivem vzdělávacích a sociálních kontextů, korespondují však i s osobnostními rysy dítěte, s jeho zájmy a motivacemi. Specifickou podobu získávají postoje k hudbě v adolescenci, kdy je estetická funkce hudby obvykle překryta funkcí sociální (mládež vnímá hudbu spíše než jako umění jako způsob společenského života). Evidentní je i vliv postojů na učební činnost – dítě s vyhraněnými postoji vůči některému z hudebních žánrů nebo některé z hudebních činností volí jiné způsoby přijímání informací a jiné formy chování než dítě s postoji opačnými. Změna postojů znamená změnu hudebního chování. Je možná na základě verbálního přesvědčování a argumentace, zejména je však vhodné využít promyšlenou a motiválně silnou didaktickou interpretaci samotné hudby, která by apelovala na emoce dítěte. Hudební postoje je možné měřit *kvantitativně* pomocí vytvořených škál, či analyzovat *kvalitativně*, podle vztahu ke sledovaným hodnotám.

Hudební vkus a preference

Tyto psychologicko-sociální kategorie, fungující v závislosti na kvalitě hudebních postojů, jsou v současné době považovány *téměř za synonyma*. Starší pojem **vkus**, běžně používaný v mluvě (dobrý či špatný vkus), je zároveň i důležitou kategorií hudební estetiky. I. Poledňák považuje vkus za „*více či méně uvědomělý soubor kritérií, který se uplatňuje při výběru a hodnocení estetických podnětů*“.⁴ Poukazuje na skutečnost, že vkus přesahuje oblast umění a týká se i chování a celkového způsobu života. Ve vztahu k postojům je vkus jejich realizační sférou, v kvalitě vkusu se odráží osobitý přístup člověka k hodnocení reality. V pojetí vkusu nalézáme dvě krajní polohy. *Autentický, individuální vkus* je výsledkem osobní historie člověka a výrazem jeho volby. *Vkus aspirační* uznává soubor společností respektovaných norem, jejichž porušení je považováno za projev nevkusy. Obě polohy se v běžném životě nestále střetávají a získávají mnoho podob, ovlivnitelných v běžném životě např. masmédií, ve škole pak výchovně-vzdělávacím procesem.

Hudební vkus je analogicky utvářen na jedné straně vnitřním světem žáka, jeho volními a charakterovými vlastnostmi, temperamentem, předchozí hudební zkušeností a hudebně emočními zážitky, motivacemi i hudební a intelektovou vyspělostí. Na druhé straně pak vstupují do procesu vzdělávací vlivy, propagace ověřených uměleckých

⁴ POLEDŇÁK, I. *Hudba jako problém estetiky*. Praha : Karolinum, 2006, s. 111.

hodnot, estetické soudy vrstevníků i pedagogů, možnosti volby apod.

V souvislosti s upřednostňováním určitého druhu hudby, jejího autora či interpreta, se zavádí pojem **hudební preference** (z latinského praefero = dávám přednost, stavím do popředí). Preference zahrnuje možnost svobodné volby a „vyjádření kladného (apetenčního) postoje“⁵. V zahraniční literatuře se v této souvislosti používají pojmy *posluchačská skupina (taste publics)*, tj. skupina lidí se stejnými nebo podobnými hudebními preferencemi, a *žánrová kultura (taste culture)*, tedy kultura sdílející oblibu konkrétních hudebních žánrů.⁶

Současné proměny vývoje společnosti a kultury se zákonitě odrážejí v hudebním i osobním životě dětí, zejména pak adolescentů. Odborná literatura zkoumá celou řadu faktorů ovlivňujících hudební preference dospívajících, zejména pak *reciproční vztah hudebních preferencí a některých osobnostních rysů jedince*. Kloubí přístupy sociologické s psychologickými, což je *aktuální tendence* v řadě současných výzkumů (P. J. Rentfrow a S. D. Gosling, A. C. North a další, u nás zejména M. Franěk), vyžadujících *interdisciplinární přístup*. Ve vazbě na osobnost vnímatele se při upřednostňování určitého typu hudby uplatňuje tzv. *teorie uspokojení* K. E. Rosengrena⁷, která je založena na skutečnosti, že lidé s určitými psychickými vlastnostmi vyhledávají konkrétní hudební žánry, jejichž konzumace jim přináší osobní potěšení. Potřebnou hladinu excitace, stupeň optimálního vzrušení (arousal), které má individuální podobu u každého jedince, vysvětluje Eysenckova⁸ *teorie fyziologicky determinovaných potřeb*, bere se v úvahu vliv věku a pohlaví apod. Zahraniční literatura věnuje značnou pozornost výzkumu *sociálních determinantů* hudebních preferencí. Poukazuje se např. na vliv příslušnosti k sociální třídě, na paralelu mezi tzv. „vyšší kulturou“ a vyšší sociální třídou (zjišťováno z četnosti návštěv koncertů vážné

⁵ BEK, M. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha : KLP Koniasch Latin Press, 2003. s. 30-31.

⁶ RUSSELL, P. A. *Musical taste and society. The Social Psychology of Music*, Oxford : Oxford University Press, 1997, s. 141-157.

⁷ ROSENGREN, K. E., WENNER, L. A., PALMGREEN, P. *Media gratifications research*. Beverly Hills : Sage, 1985.

⁸ EYSENCK, H. J. *Biological dimensions of personality*. In L. A. Pervin (Ed.), *Handbook of personality : Theory and research*. New York : Guilford, 1990, s. 244–276.

hudby)⁹. Ačkoliv se bere v úvahu enormní vliv masmédií a s tím související současná tendence k uniformitě vkusu, zkoumá se též vliv kultury a subkultury a početné socializační faktory, jako např. vliv vzdělání, soudržnost mezi vrstevníky a sociálními skupinami apod.

I v našich současných výzkumech se prokázala souvislost mezi výší vzdělání a konzumací vážné hudby, jazzu, folku a jiných hudebních žánrů (podle výsledků výzkumů např. koncert vážné hudby navštíví ročně více než 46 % vysokoškoláků, 17 % středoškoláků a 8 % vyučených¹⁰). Do popředí výzkumných zájmů se dostala i otázka, jaké vlastnosti hudby adolescenti upřednostňují, proč poslouchají hudbu a jak se tyto důvody vážou k preferenci určitého žánru hudby¹¹. Problémem při stanovení hudebních preferencí se jeví *segmentace hudby*, tj. její rozdělení na různé žánry. „Dřívější segmentace na hudbu vážnou a populární byla vytlačena diferencovanějším hudebním spektrem, které obvykle rozlišuje alespoň klasickou hudbu, jazz, pop, rock, heavy metal, taneční hudbu, hip-hop, lidovou hudbu či alternativu.“¹²

Diagnostika hudebních preferencí se obvykle děje prostřednictvím *dotazování* (rozhovor, dotazníky psané i elektronické). Při výzkumech v celostátním měřítku se využívá i *statistických údajů* o počtu prodaných nosičů, stažených nahrávek z internetu apod. V hudebně výchovné praxi lze k upřesnění představ o různých typech hudby využít tzv. *zvukového dotazníku*, kdy konkrétní ukázky charakterizují daný hudební žánr.

Specifikace různých projevů vztahu dítěte k hudbě je dokladem výchozího tvrzení, že jde o složitý variabilní jev, v jehož formování se střetávají prvky náhody i záměrného hudebně výchovného působení. Domnívám se, že není třeba si klást za cíl pěstování „*kladného vztahu dítěte k hudbě*“. Ten více či méně nacházíme plošně u celé populace, a ve svých rozmanitých podobách je diagnostikovatelný za pomoci výše uvedených metod. S ohledem na formativní vliv hudby na osobnost člověka si však učitel zajisté stanoví stěžejní otázku „*k jaké hudbě*“ a vynakládá maximální úsilí při vytváření podmínek pro otvírání dětského nitra pozitivním hodnotám. –

⁹ Viz např. RUSSELL, P. A. *Musical taste and society. The Social Psychology of Music*, Oxford : Oxford University Press, 1997, s. 141–157.

¹⁰ BEK, M. *Hudební posluchači v České Republice*. Brno : Masarykova univerzita v Brně, 2002.

¹¹ MUŽÍK, P. *Hudba v životě adolescentů. Hudební preference v souvislostech*. (Disertační práce. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. Pedagogická fakulta. 2009.

¹² Tamtéž, s. 19.

TVORIVÁ DRAMATIKA – JEJ UPLATNENIE V HUDOBNEJ VÝCHOVE NA 1. STUPNI ZŠ

Patricia Schneiderová

Anotácia: *Príspevok prezentuje výsledky empirického výskumu, ktorým sme prostredníctvom dotazníkového prieskumu získali informácie o informovanosti a vedomostiach učiteľov 1. stupňa základných škôl o prostriedkoch tvorivej dramatiky a ich využívaní v hudobno-edukačnom procese.*

Kľúčové slová: *tvorivá dramatika, učiteľ primárnej školy, dotazník, hudobné činnosti, receptívne hudobné činnosti, dieťa mladšieho školského veku.*

Človeka žijúceho na prelome tretieho tisícročia fascinuje dokonalosť techniky, pretože mu otvára nové možnosti komunikácie a ponúka čoraz viac pohodlnejší, po materiálnej stránke kvalitnejší život. Vymoženosť techniky však mnohokrát posúva kdesi do úzadia našu prirodzenú schopnosť tvoriť. Aj súčasná škola musí čeliť novo vzniknutým civilizačným negatívnym javom formovaním žiaka i jeho vzťahu k svetu, dynamizovaním jeho tvorivého potenciálu. Model tvorivo-humanistickej koncepcie edukácie a demokratickej školy vyžaduje nové variantné pedagogické prístupy a netradičné formy vzdelávania, postupy, ktoré v deťoch podporujú a rozvíjajú ich osobnosť v najprirodzenejšej forme. Vzhľadom na to, že obraz hudby dnešného sveta je nepomerne zložitejší, ponúka sa nám možnosť sprostredkovať žiakom schopnosť reflexie, orientácie a hodnotového posúdenia hudobných diel. V základnej škole je hodina hudobnej výchovy často jediným miestom, kde sa žiaci stretávajú s tzv. vážnou hudbou. Nedovoľme, aby sme ich hneď na začiatku odradili, ba priam nepodporovali v názore, že táto hudba dnes nie je potrebná. Prostredníctvom kreatogénneho prostredia a spojenia hudby s tvorivou dramatikou možno plne mobilizovať sily žiakov a pedagógov a podporiť tvorivý potenciál v práci s hudbou na oboch stranách. Nové cesty vnímania hudby na báze tvorivosti, pri ktorých žiak rieši problémy ako skladateľ, sú efektívne pre rozvoj receptných schopností. Zážitky a poznatky z recepcie hudby sú pri kreatívnych činnostiach základným východiskom motivujúcim k novým podnetom, tvorivé činnosti výrazne motivujú k recepcii hudby. Takéto tvorivé vyučovanie hudobnej výchovy, konkrétne recepcie hudby v spojení s prostriedkami tvorivej dramatiky je náročnejšie ako tradičná výučba, avšak výsledky sú lepšie a trvalejšie.

Kladieme si však otázku, či sú učelia 1. stupňa základnej školy, ktorí učia hudobnú výchovu, dostatočne odborne pripravení na to, ako efektívne sprístupňovať deťom mladšieho školského veku skladby určené na recepciu s využitím prostriedkov tvorivej dramatiky. Odpoveď na túto otázku sme chceli nájsť prostredníctvom dotazníka v rámci predvýskumu

dizertačnej práce. Prieskumnú vzorku tvorili učelia 1. stupňa základnej školy náhodne vybraných 40 základných škôl na Slovensku. Spolu bolo na jednotlivé školy zaslaných 450 dotazníkov. Zo zaslaných 450 dotazníkov sa nám poštou vrátilo 185 vyplnených dotazníkov z 28 škôl. Pomocou kombinovaného dotazníka sme rekognoskovali všeobecné podmienky, v akých sa tvorivá dramatika nachádza a funguje na 1. stupni základných škôl a do akej miery sa využívajú a uplatňujú prostriedky tvorivej dramatiky v hudobno-edukačnom procese. S týmito zisteniami úzko súvisí problematika informovanosti a vedomostí učiteľov o prostriedkoch tvorivej dramatiky. Prvý dôvod, ktorý nás viedol k takto zameranému predvýskumu bol ten, že sme predpokladali, že učelia dostatočne nepoznajú metódy tvorivej dramatiky. Druhý dôvod bol ten, že recepcia hudby patrí medzi menej využívané hudobné činnosti oproti ostatným hudobným činnostiam.

Z uskutočneného prieskumu vyplynulo niekoľko zaujímavých zistení: 79 % učiteľov označilo možnosť, že poznajú a využívajú metódy tvorivej dramatiky v edukačnom procese, čo bolo pre nás potešujúce. Z toho 14 % učiteľov pozná metódy tvorivej dramatiky, ale v edukačnom procese ich nevyužíva. Ako dôvod učelia najčastejšie uvádzajú, že takto sa v škole učiť nedá, pretože na to nemajú čas. Ďalším dôvodom je počet detí v triedach, s ktorým sa nedá takto pracovať a tretí najčastejší dôvod, ktorý uviedli, je, že deti sú po takýchto aktivitách rozptýlené a nesústredené. 7 % učiteľov uviedlo, že nepozná metódy tvorivej dramatiky. Ďalším zaujímavým zistením je, že najčastejším zdrojom, z ktorého získali učelia informácie o tvorivej dramatike je internet (49 %). 43 % učiteľov má nejaké informácie o tvorivej dramatike z organizovaných školení a tvorivých dielní. 39 % učiteľov uvádza ako zdroj informácií časopisy. Čo je prekvapujúce a zároveň nelichotivé, len 6 % učiteľov uviedlo, že sa s tvorivou dramatikou a jej metódami oboznámili počas štúdia na pedagogických fakultách!

Využívanie metód tvorivej dramatiky u detí mladšieho školského veku na hodinách hudobnej výchovy nie je jednoduchá činnosť a môže

vzbudzovať u učiteľa obavy. Preto si myslíme, že prvý krok týmto smerom sa musí udiť už ďaleko skôr, a to už na učiteľských fakultách, kde sa učelia pripravujú na svoje budúce povolanie. V druhom okruhu dotazníka sme sa venovali len hudobnej výchove a využívaniu metód tvorivej dramatiky v tomto predmete. V súčasnosti už neplatí, že učiteľ, ktorý vyučuje na 1. stupni základnej školy, učí všetky predmety, vrátane hudobnej výchovy, len vo svojej triede. Zo 185 učiteľov 1. stupňa, ktorí vyplnili dotazník, vyučuje hudobnú výchovu 129 učiteľov (70 %). Zvyšných 30 % učiteľov tento predmet nevyučuje. Učelia majú možnosť na základe vlastnej dohody vymeniť si s kolegami výučbu hudobnej výchovy s tými, ktorí sú možno viac hudobne zdatní, majú k hudobnej výchove pozitívnejší vzťah a podobne. Aj metodické príručky k hudobnej výchove pre jednotlivé ročníky prvého stupňa ponúkajú učiteľom informácie o tvorivej dramatike a jej metódach, ale len 68 % učiteľov, ktorí učia hudobnú výchovu na 1. stupni základnej školy, používa metodické príručky. Tí respondenti, ktorí uviedli, že nepoužívajú metodické príručky (32 %), najčastejšie uvádzajú dôvod, že ich na škole vôbec nemajú, čo je veľmi zarážajúce zistenie! Prvý dôvod sa nám však potvrdil, keď sme sa respondentov pýtali, či využívajú metódy tvorivej dramatiky na hodinách hudobnej výchovy, pričom mali uviesť konkrétne metódy tvorivej dramatiky, ktoré uplatňujú na hodinách hudobnej výchovy. Dospeli sme k zisteniam, ktoré nás nemilo prekvapili: 68 % učiteľov uviedlo, že využívajú metódy tvorivej dramatiky na hodinách hudobnej výchovy, lenže 47 % učiteľov neuvádza relevantné metódy tvorivej dramatiky a z toho 22 % respondentov neuviedlo žiadnu konkrétnu metódu. Len 21 % učiteľov uvádza správne metódy tvorivej dramatiky. Z toho nám teda vyplýva, že učelia naozaj dostatočne nepoznajú metódy tvorivej dramatiky, alebo ich nevedia správne pomenovať aj napriek tomu, že vo svojich odpovediach uvádzajú, že tieto metódy poznajú. 31 % učiteľov, ktorí učia hudobnú výchovu, nevyužíva v hudobno-edukačnom procese metódy tvorivej dramatiky. Aj druhý dôvod predvýskumu sa nám, žiaľ, tiež potvrdil. Učiteľov sme sa pýtali, ktoré hudobné činnosti

robí na hodinách hudobnej výchovy s deťmi najčastejšie. Jednoznačne vyplynulo, že najmenej využívané je počúvanie hudby (54%), ďalej sú to inštrumentálne činnosti (62%) a hudobno-dramatické činnosti (66%). O čosi viac obľúbené sú vokálno-intonačné činnosti (67%) a medzi najviac využívané hudobné činnosti patria hudobno-pohybové s 89%. Ako dôvod, prečo je počúvanie hudby menej využívané, uvádzali učitelia najčastejšie tieto dôvody: počúvanie hudby je náročné, skladby sú málo zrozumiteľné, nemáme nahrávky všetkých skladieb, počúvanie hudby deti nudí, slabý záujem žiakov, v škole nemáme dobré technické vybavenie,

žiaci majú rozptýlenú pozornosť, pri počúvaní hudby je málo pohybu a spevu, deti sa nedokážu sústrediť, skladby sú náročné, deti tieto činnosti nevidia. A tu sa otvára priestor pre majstrovstvo učiteľa, ktorý – aj napriek negatívnejmu postoju žiakov k tzv. „vážnej hudbe“ – bude hľadať nové a efektívne formy, prostriedky a metódy práce s hudobným materiálom, s ktorým sa majú možnosti žiaci stretávať niekedy len na hodinách hudobnej výchovy. Učiteľ nesmie dopustiť, aby sa z hodín hudobnej výchovy vytratila táto hudba. Naučme deti milovať hudbu, ktorá nám celé stáročia zanecháva veľké umelecké hodnoty.

Literatúra:
 FELIX, B. *Hudobno-dramatické činnosti na I. stupni základnej školy*. Banská Bystrica: Metodicko-pedagogické centrum, 2003. 65 s. ISBN 80-8041-451-3.
 MARUŠÁK, R. aj. *Dramatická výchova v kurikulu súčasnej školy*. Praha : Portál, 2008. 128 s. ISBN 978-80-7367-472-4.
 VALENTA, J. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha : Grada, 2008. 352 s. ISBN 978-80-247-1865-1.

PÍSNĚ V KLÁVESÁCH, KLÁVESY V PÍSNÍCH (1)

Michal Nedělka

Anotace: Hra písňových doprovodů na klávesových nástrojích je při přípravě budoucího učitele hudební výchovy omezena na několik málo modelů. Spektrum doprovodů však může být pestřejší a přesto jejich hra může být nenáročná. Nabízejí se totiž prodlevy a ostinata, a to dokonce ve vícehlasých podobách. Jejich znění je méně obvyklé, na jejich tvorbě se mohou podílet i žáci, kteří je navíc mohou také sami provádět jak vokálně, tak instrumentálně.

Klíčová slova: doprovody lidových písní, ostinato, prodleva, polyfonie.

Zpěv provází člověka zřejmě od počátku jeho existence. Zvláště lidová píseň by v pozici našeho věrného životního průvodce jistě setrvala stále, kdyby ji nezastihovaly nové a třeba i dočasně atraktivní tendence v oblasti populární hudby. Ve stínu mediálně prosazované a na pozornost i vzdělání nenáročného spotřební hudby nemůže lidový nápev, doprovázený méně agresivně než leckterá populární hudba, vždy obstát. Podobně jako slova vypovídající o realitách z dob, jimž jsme se rychle vzdělali. Na druhé straně však navzdory všem změnám promlouvají slova lidových písní o věcech, jimiž člověk žije v každé době. I to je jeden z důvodů, proč se lidové písně při výchově a vzdělávání nevdáváme. Navíc globalizace může lehce zastířit povědomí o tom, co vznikalo po celá staletí jako národní kultura.

Je podstatné, jakým způsobem mladým lidem národní a lidovou kulturu představujeme. Zde si snad můžeme přiznat, že ani jako učitelé leckdy k lidovým písním nepřístupujeme zvlášť zodpovědně. A netýká se to jen zpěvu, nýbrž také doprovodu. Nejrozšířenější zůstávají pro tyto účely stále klávesové nástroje. A přestože skýtají pestré doprovodné možnosti, byli jsme v nástrojové přípravě zpravidla vedeni k tomu, že lidové písní stačí jednoduchý doprovod, třeba jen základní akordy harmonicky zahráné nebo stylizované do obvyklých příznaků či figur. Co je však výsledkem tohoto přístupu?

Užíváme-li opakovaně jen několik takových doprovodných typů, stávají se z nich klíše, která představují jen nezbytný harmonický podklad melodie a o charakteru písně nevyprávějí nic dalšího. Jestliže nám leží na srdci osud lidových písní, prezentujme je způsoby, které jsou esteticky a pedagogicky přínosné a přitom nemusejí být náročné na realizaci. Naopak – mohou být tak jednoduché, že hra nebude vyžadovat zvláštní úsilí, takže zbude čas i na ostatní pedagogické aktivity, na sledování žáků ve třídě, na zpěv s nimi a podobně. Některé úpravy pak navíc umožní provádět písně nejen unisono, ale také v jednoduchém vícehlase či s doprovodem dětských nástrojů, aniž by to vyžadovalo náročnou přípravu. Ani akordické doprovody nemusejí být pianisticky náročné a přitom mohou podtrhovat charakter písně zřetelněji než obvyklé univerzálně užívané figury.

Zejména v počáteční fázi práce s písní představují po všech stránkách snadno zvládnutelný, avšak v kontaktu s doprovázenou melodií leckdy souzvukově pestrý materiál *ostinátní figury* a *prodlevy*. Charakter písně vystihují často lépe, než obvyklé a téměř bezohledně používané příznaky či figurované trojzvuky, a přitom mohou rozvíjet polyfonní citění instrumentalistů, zpěváků i posluchačů. Ostinátní modely totiž vyžadují bezděčné rozdělení pozornosti mezi více melodických vrstev. Přitom pro hráče nejsou náročné, jejich zvládnutí se pod vlivem mnohonásobného

opakování automatizuje. Hledání vhodných ostinátních tvarů, které obstojí beze změn pod melodií v celém jejím rozsahu, rozvíjí kombinatorické schopnosti, hudební vkus v celé jeho šíři, a především hudební myšlení jako „myšlení v hudebních kategoriích“.¹

Figura a ostinato

Figurou rozumíme melodicky nepříliš výrazný sled několika tónů – útvar podobný nenápadnému motivu, který se ve skladbě často opakuje především v doprovodných vrstvách. Rytmus figury se při jejím opětném uvádění většinou nemění, nebo podléhá jen nepatrným změnám. Figury najdeme ve skladbách často jako rozložené akordy či jako útvary složené jiným způsobem, například z pouhých dvou tónů (viz ukázka 1 a 2).

Doprovodné figury se ovšem vyskytují též ve formě příznaků, kdy souzvuk rozdělíme na basový tón a tóny zbývající, hrané již současně na dalších dobách. Příznaky představují poměrně jednoduchou možnost zvýraznění rytmu v doprovodu tanečního charakteru. Najdeme je tedy rovněž v umělých skladbách, a to v tancích i v dílech tancem inspirovaných (viz ukázka 3).

Jako figury mohou vystupovat i další útvary – stupnicové sledy a jejich kombinace s akordickými apod. (viz ukázka 4).

¹ SEDLÁK, F. *Základy hudební psychologie*. 1. vyd. Praha : SPN, 1990, s. 281–286.



Ukázka 1 Jan Ladislav Dusík: Sonata fis moll pro klavír, op. 61, I. věta – rozložené akordy v úloze doprovodné figury



Ukázka 2 Muzio Clementi: Sonatina C dur pro klavír, I. věta – doprovodná figura složená ze dvou tónů



Ukázka 3 Alexandr Aljabjev: Mazurka – příznávkový doprovod



Ukázka 4 Carl Czerny: Škola zběhlosti, op. 299, etuda C dur – stupnicové sledy

Tónové složení doprovodných figur se v těchto příkladech mění v závislosti na melodii. Některé figury se však tvrdšíjše opakují navzdory změnám v doprovázené melodii, s níž se pak občas disonantně střetávají, a bývají tedy zvukově dost nápadné. Jestliže

se však opakují delší čas, výraznosti pozbývají. Tyto útvary označujeme jako *figury ostinátní* nebo také *ostinata*. Ačkoliv jejich složení může být velmi různorodé, řídí se přece jen některými obecnými zákonitostmi: ostinátní figura zpravidla začíná I. stupněm



Ukázka 5 Franz Liszt: Funérailles. Skupina tří tónů od Des naznačuje vazbu k tónice (des – f – as), postup od C k As tíhne k dominantě (as – c – es)



Ukázka 6 Antonín Dvořák: Karneval, op. 92 – méně obvyklé umístění ostinata do středního hlasu



Ukázka 7 Ludwig van Beethoven: Symfonie č. 6, op. 68 – dvojitá prodleva



Ukázka 8 Franz Liszt: Consolation Des dur. Prodlevový tón se v basu opakuje, zatímco akordy se mění

dané tóniny a často obsahuje také stupeň pátý. Tyto dva stupně mají totiž mimořádný význam. I. představuje centrum (tóniku – T), k němuž se ostatní tóny v různých zvukových poměrech vztahují.

... pokračování článku na straně 45

K DEVADESÁTINÁM ILJI HURNÍKA

Kateřina Hurníková

V dnešní společnosti, která je založená na úzké specializaci jednotlivých oborů, představuje listopadový jubilant Ilja Hurník typ umělce, který svou celoživotní tvorbou naopak dokazuje, že dosáhnout vysoké profesionality v rozličných uměleckých činnostech je možné. Ohlas, s jakým veřejnost výsledky jeho tvorby přijímá, to jen potvrzuje. Jak se Hurníkova bohatá umělecká dráha utvářela a co ji formovalo?

Ilja Hurník pochází ze Slezska a ke svému rodnému kraji se ve své tvorbě rád vrací. Narodil se v Porubě, ale po okupaci Sudet musela celá rodina svůj domov opustit a uchýlit se k příbuzným do Prahy. I když to bylo těžké období, pro Ilju Hurníka znamenalo významný životní přelom. Začal studovat u proslulého klavírního pedagoga Viléma Kurze a ve skladbě se stal žákem Vítězslava

Nováka. Zároveň se aktivně účastnil pražského koncertního života jako klavírista a skladatel. Ve studiích pak pokračoval na Mistrovské škole pražské konzervatoře a na AMU. V padesátých letech minulého století koncertoval mnoho nemohl, proto svoji pozornost zaměřil především na komponování. Politicky a společensky příznivá šedesátá léta jsou dobou Hurníkova velkého tvůrčího rozmachu. K umělecké dráze

skladatele a klavíristy se přidávají další profese – v následujícím období Hurník působí jako skladatel, koncertní umělec, spisovatel, učitel, popularizátor hudby. Po roce 1989 je vtažen do obrozeného kulturně společenského dění a přijímá předsednictví v řadě institucí. Podívejme se nyní podrobněji na hlavní obory Hurníkovy tvorby.

1. Klavírista

Těžiště Hurníkova repertoáru vždy tvořila hudba Debussyho a Janáčka. Jeho nahrávky Debussyho klavírního díla vzbudily mimořádnou pozornost díky novému pohledu na zažitý způsob interpretace impresionistických skladeb. Kromě barvy v nich totiž zvýraznil i formu a zostřil rytmus, čímž skladby získaly pevnější obrys. Osobitý přístup zaujal Hurník i k interpretaci Janáčkovy díla, uvědomil si úzkou spojitost Janáčkovy hudebního vyjadřování se slezským dialektem, citlivě a přesně vystihl skladatelovu originální rytmizaci a frázování. Hurník se nevěnoval jen sólové klavírní dráze, snažil se oživit i koncertní čtyřruční praxi, a to nejprve s Pavlem Štěpánem, později se svou ženou Janou.

2. Skladatel

Kompozice je obor, kterému se Hurník věnuje nejdéle, vždyť jeho první skladby vyšly tiskem, když mu bylo jedenáct let! Jeho skladatelská tvorba je rozsáhlá, žánrově rozmanitá, a přesto kompaktní. Již během studií u Vítězslava Nováka nachází svůj způsob hudebního projevu. Ve svých skladbách (*Slezské písně*, kantáta *Maryka*, balet *Ondráš*) transformuje slezský lidový projev do svěbytného uměleckého tvaru. Vzpomínka na rodný kraj zaznívá i v pozdní *Symfonietě*: „Před poslední větou odejde z podia skupina žesťů a ze zákulisí se ozve pomalý valčík. Do něho vpadají smyčce, tesklivě, vzrušeně i dramaticky. Je to vzpomínka na dětství: sedím za červnového nedělního odpoledne na kopečku, přede mnou širá slezská krajina. Z dálky zaznívá dechová kapela, asi se tam slaví svatba.“ Ze všech stylů a směrů, které přineslo dvacáté století, je mu nejbližší neoklasicismus. Vztah k němu se utváří v padesátých letech (*Sonata da camera*, *Partita pro flétnu a klavír*), ale neoklasicistní formální přehlednost, melodická invence, racionální a emocionální vyváženost se nesou celým Hurníkovým dílem (*Nový klavecín*). K určitému vybočení z tohoto stylu dochází v šedesátých letech, kdy Hurník studuje nové tvůrčí postupy, které se k nám po dlouhé době izolace dostávají ze západu. Dodekafonii a serialismus sice odmítá, je však zaujatý novými zvukovými



možnostmi a ve svých skladbách vyzdvihuje především složku barevnou, dynamickou a rytmickou (*Moments musicaux*, *Kyklópes*). Podstatnou část Hurníkovy tvorby představují skladby, v nichž se propojuje hudba a slovo. Jako námět mu slouží starověké literární památky (kantáty *Noe*, *Ezop*), lidové texty nebo básně českých autorů (sbor *Prokletá vojna*), velmi často komponuje na vlastní texty. Svoji literární a hudební invenci Hurník využívá zejména v opeře. Tento žánr, který je ve 20. století mnohými považován za překonaný, oživuje svým vlastním, osobitým způsobem vyjádření. Jeho opery mají vyhraněný styl, brilantní zápletku, humor, a navíc jsou originální i svou tvůrčí metodou – libreto a hudbu totiž autor tvoří většinou současně.

Podstatnou část své tvorby Hurník věnuje dětem. Patří sem sborové skladby (*Dětská terceta*, *Ptáci*) i velká kantátová díla (*Prastaré obrazy*, *Missa Vineae Crucis*). Pro začínající klavíristy píše skladbičky, které jsou snadné, přitom však znějí zajímavě a jejich interpretace obohacená o netradiční přídavné zvuky (tukání kotníku prstu o víko nástroje, na strunu připnutý kolíček na prádlo apod.) děti baví (*Voršílská ulička*, *Džezík*).

3. Spisovatel

Hurníkovy povídky čerpají z muzikantského prostředí a na hudební svět nahlíží s jasnou ironií a laskavým humorem (*Trubači z Jericha*, *Cesta s motýlkem*). Vyznačují se jasným a úsporným vyjadřováním, dramatickými dialogy a jazykovou vybroušeností. Literární činnost Hurník započal v šedesátých letech minulého století a s velkou intenzitou se jí věnuje zvláště v současné době, kdy vydává sérii povídek, vzpomínek a úvah vtělených do podoby „notýsků“ – po prvním *Zeleném notýsku* následovalo dalších osm, zatím poslední je *Oranžový*. Další linií jeho literární tvorby

představují rozhlasové hry. Ze spolupráce s režisérem Jiřím Horčičkou vzešla řada opusů, které dnes už patří do zlatého rozhlasového fondu. K nejlepším patří *Moli*, úsměvná hra o motýlcích, kteří klavíristům zneprjemňují život, protože jim žerou plst z kladívek. I na poli literárním se autor intenzivně věnuje tvorbě pro děti. V hudební pohádce *Příběhy jedné kapely* hraje hudba stejně podstatnou roli jako vyprávění. Oživlé hudební nástroje zde řeší podobné problémy jako lidé, a děti získávají hlubší povědomí nejen o hudbě, ale jsou nenásilně vedeny i k tvorbě morálních hodnot.

4. Pedagog a popularizátor

K této profesi měl Hurník vždy blízko, vždyť oba jeho rodiče byli učitelé. Na pražské konzervatoři vyučoval tři obory – skladbu, hru na klavír a komorní hru. Z jeho kompoziční třídy vzešly výrazné osobnosti současné hudební scény (M. Kocáb, P. Trojan, H. Bartoň). Soustavně se věnoval problematice čtyřruční a pro toto obsazení napsal řadu instruktivních skladeb, z nichž unikátní je soubor etud *Čtyřruční hra*, neboť představuje první školu tohoto žánru. V šedesátých letech vytvořili spolu s Petrem Ebenem českou adaptaci proslulé *Orffovy školy*. Autoři přitom vyšli z české lidové melodiky a v jednoduchém prostoru pentatoniky zkomponovali písně – modely pro učitele, aby podle nich vedli děti k samostatným tvůrčím pokusům. Po vzoru této české verze, kterou ocenil i sám Carl Orff, vznikaly adaptace v dalších zemích. Od šedesátých let se Ilja Hurník představuje veřejnosti také jako úspěšný popularizátor. S ostravskou filharmonií vytváří sérii koncertů pro děti, které se pak objevují i v televizi a stávají se základem osmidílného cyklu *Umění poslouchat hudbu*. Děti zde pronikají do hudby prostřednictvím vlastního hudebního prožitku, učí se hrou.

Hurníkův přínos v hudebně pedagogické oblasti je nepřehlédnutelný. Jeho díla s oblibou interpretují dětské pěvecké sbory, hrají je začínající i pokročilí klavíristé. Česká Orffova škola je dnes běžnou součástí hudební výchovy, ve školách se využívají jeho výukové pořady. Ale i my, dospělí, rádi vyhledáváme jeho tvorbu. Jako hudební posluchači oceňujeme jeho melodickou invenci a dokonalou formální vytříbenost, jako čtenáři pak jeho humor a vysokou jazykovou úroveň. Jeho dílo nás svou mnohostranností, humanitou, kultivovaností a životním nadhledem inspiruje a povznáší. Za to patří Iljovi Hurníkovi náš velký a upřímný dík.

1. ZOBCOVÁ FLÉTNA

Hudba a text: ILJA HURNÍK

Mírně

Zpěv

Piano *p dolce*

leg.

1. Ros - te, ros - te, ros - te na kme-ni, ros-te prou-tek, prou-tek ze - le - ný, če - ká na sy -
 2. Bří - zo bí - lá v ši-rém po - lí, to tě, bříz - ko, ne - za - bo - lí, sta - čí chvil - ka
 3. Bu - deš zpí - vat ja - ko pěn-ka - va, co na tvé - vět - vi se - dá - vá, co chceš ješ - tě

1. neč - ka, až při - jde, až za - tne se do prout - ku, za - tne se - ky - reč - ka.
 2. pou - há, a sy - nek pís - ťal - ku z te - be a sy - nek pís - ťal - ku vy - strou - há.
 3. víc? Ptá - ček pů - jde spát a ty bu - deš pro - hvěz - dy hrát a pro mě - síc -

2. TRUBKA

Hudba a text: ILJA HURNÍK

Rychlý pochod

Zpěv *f*

1. Tram - ta - dam, trum - pe - ta tě vo - lá,
2. Je - mi - ne, tře - ba je to po - plach,

Piano *f*

1. tram - ta - dam, všech - no se tam že - ne. Proč a nač, na to se ty
2. tá - tu dú, tře - ba něk - de ho - ři, kdo to ví? Mož - ná že ji

1. ne - ptej trum - pe - ty, ce - lé po - zla - ce - né.
2. zlo - bí žáč - ko - vé na kon - zer - va - to - ři.

3. HOUSLE

Hudba a text: ILJA HURNÍK

Mírně rychle, vřele

Zpěv *p*

Kaž - dý ně - co u - mí,

Piano *mp sempre legato* *p*

trub - ka hla - ho - lí, fa - got u - mí brou - kat, ho - boj zas - na - ři - kat, a - le hou - sle

mf *subitopp*

subitopp

u - mí všec - ko, co - ko - li, a - le hou - sle u - mí všec - ko, co - ko - li.

4. LESNÍ ROH

Hudba a text: ILJA HURNÍK

Rázným krokem

Zpěv

Piano

ff

1. Kdy - si trou - bil na cim - bu - ři, po něm se mu stej - ská.
2. Kdy - si trou - bil lov - cům v le - sích, na ce - lé - ko - lo.

1. Ne - plač, ne - plač trych - týř zla - tý po - řád se ti blej ská.
2. Ne - plač, ve fil - har - mo - ni - i bu - deš mít só - lo.

2. blej - ská.
só - lo.

Od centra se melodie zpravidla odvíjí a k němu zpět směřuje. 5. stupeň (dominanta – D) je protikladem tóniky, ve vztahu k ní působí jako pól napětí a pohybu, v melodiích je dost frekventovaný. Uvedené charakteristiky platí samozřejmě nejen pro tyto dva tóny samotné, ale také pro akordy na nich vystavěné a pro tóny v nich obsažené – pro tónický trojzvuk (v dur durový, v moll mollový) a pro dominantní trojzvuk (v dur a většinou i moll durový) nebo čtyřzvuk.

Ostinato, které zřetelně naznačuje střídání tóniky a dominanty, najdeme kupříkladu v Lisztově klavírní skladbě *Funérailles* (*Pohřby* – viz ukázka 5).

Podobný skrytý harmonický průběh vykazuje také ostinato ve Dvořákově *Karnevalu* (viz ukázka 6).

Prodleva

Zatímco ostinatní figura v sobě skrývá melodický, rytmický, případně jistý harmonický pohyb, *prodleva* je v tomto ohledu statická. Tvoří ji tón (případně více dohromady znějících tónů), jehož výška se nemění, přestože harmonické i melodické okolí měnám podléhá. Prodleva tak s okolními hlasy někdy konsonuje, jindy disonuje, takže působí často efektně a zajímavě. Jejím snad nejznámějším typem je dudácká kvinta – dvojice současně znějícího 1. a 5. stupně, již máme spojenou s pastorální, idylickou atmosférou (viz ukázka 7).

Jako prodleva však může vystupovat i jeden opakovaný tón, který by při pouhém vydržování například na klavíru přestal znít (viz ukázka 8).

Z uvedených příkladů vyplývá, že prodleva i ostinato se nejčastěji vyskytují v nejnižších hlasech a plní doprovodnou funkci. Jejich pozice v hlasech vyšších je mnohem vzácnější. Učitelé přinášejí oba typy doprovodu několik výhod: nevyžadují zvláštní přípravu ani přílišnou pozornost, takže méně zkušený instrumentalista se může soustředit na hru melodie, jinak však může během hry upírat pozornost především na doprovázené žáky. Další výhoda spočívá v širokých možnostech obsazení: určení ostinat a prodlev pro klavír nemusí být zdaleka jediné, nabízí se zejména provádění vokální; je také možná realizace na melodických nástrojích.

PODZIMNÍ JEŽKOVÁNÍ

Eva Jenčková

DVA JEŽCI

hudba: Stanislav Chudoba (úpr. E. J.)
slova: Jindřich Balík a Eva Jenčková

Vesele

stacc. Cu - py du - py u cha - lu - py dva je - žci se ho - ní,
tře - tí če - ká na ja - blí - čko, se - dí pod ja - blo - ní.



2. Cupy dupy u chalupy, hnedle vedle plotu, když těch jablek bude více, dá je do kompotu.
3. Cupy dupy u chalupy, hnedle vedle jedle, když těch jablek bude více, udělá z nich knedle.
4. Cupy dupy u chalupy, ježci žízeň mají, zaženou ji moštem z jablek, moc si pochutnají.

Motivace:

- Ve veselé dětské písni dovádějí malí ježci jako děti. Honí se kolem plotu, cupitají i dupou a hlavně čekají na padající jablíčka. Dobře vědí, jaké dobroty se z jablíček připravují!
- Víte to také? Poslechněte si písničku a zapamatujte si, co chce ježek z jablek uvařit. Jedli jste někdy kompot z jablek? Kdo z vás ochutnal ovocné knedlíky s jablky? Je toto jídlo sladké nebo slané?
- Ve kterém ročním období se nejvíce vaří jídla z jablek? (*na podzim*)

- Zkuste si vybavit ještě další pokrmy, které se z jablek připravují!
Příklad: jablkový závin, koláč nebo buchta s jablky, jablka v županu, žemlovka, pečená jablka, jablečný mošt, povidla z jablek, jablečné pyré (přesnídávka), jablečná dřev, křížaly z jablek a další.

1. Zpěv písně Dva ježci

- Veselá dětská píseň s podzimní tematikou má intonačně snadno dostupnou melodii v rozsahu šesti tónů. Základem melodické linie je čtyřtónový intonační model s pořadím stupňů 5–6–5–3, připomínající dětský

- popěvek *Zlatá brána*, který v písni o ježcích ještě zopakuje na čtvrtém a třetím stupni. Tato klesající melodie je v předvětí i závětí stejná, liší se jen svými závěry.
- Při zpěvu melodie písně dbejte na rytmicky pravidelné *staccato* ve svižnějším tempu. Nejlépe se vám to podaří při pečlivé výslovnosti.
- Nezapomeňte také na správné nádechy. Dokážete hospodařit s dechem tak, abyste každou část písně zazpívali na jeden nádech?
- Melodie písně je snadná. Dejte si však pozor na čisté zazpívání volný nástup 5. stupně na začátku písně.

2. Hádanka pro bystré posluchače:

Kdy ježek běží a kdy čeká?

- Poslouchejte pozorně a všimněte si, že při *honičce dvou ježků* je melodie neukončená, dokonce si ještě „poskočí výš“. Naopak v závěru písně, když *ježek sedí pod jabloní*, melodie stále klesá dolů, tato melodie je ukončená.
- Poslechněte si obě části písně, s melodií ukončenou i neukončenou v libovolném pořadí. Jakmile dozní zahraniá melodie, zopakujte ji zpěvem na příslušná slova.

3. Rytmická deklamacce s hrou minidřívek Bodlinkové rytmy

- Slova písně *Dva ježci* si nejlépe zapamatujete ve spojení se hrou na ozvučná minidřívka: *Jako by to byly ježkovy bodlinky, které hned, jak se vzájemně dotknou, rychle odskočí.*
- Všichni si vezměte do rukou ozvučná minidřívka a postavte se po obvodu kruhu čelem ke středu. Poslouchejte slova nové písně, která v rytmu říká paní učitelka, a pozorně sledujte, jak přitom používá a kombinuje různá místa kolem svého těla pro rytmickou hru s minidřívky.

Příklad:

Hra s minidřívky nad hlavou, před tělem a za tělem, vlevo či vpravo, pod kolenem, úder o různé části těla, případně o podlahu; hra levou nebo pravou rukou, střídání různého počtu úderů, hra na minidřívka shora i zdola a další možnosti.

- Vaším úkolem je hrát na ozvučná minidřívka stejným způsobem jako paní učitelka. Hlavně jde o vaše pohotové reagování, když při hře na minidřívka změni způsob nebo místo úderu. Jedná se o tzv. hru na zreadlo.
- Zkuste si z této hry zapamatovat různé způsoby použití minidřívek, případně hledejte ještě další možnosti. Je-li vaše zásoba dostatečná, můžete zastoupit paní učitelku a postupně se střídát v pohybové nabídce pro rytmickou hru s minidřívky při jednotlivých slokách písně. Ostatní děti tuto hru zároveň zreadlově zopakují, případně ji mohou spojit s rytmickou deklamací slov písně *o třech ježcích*.

4. Rytmická hra minidřívek s deklamací Bodlinková štafeta

- Slova písně *o třech ježcích* říkejte v rytmu jako říkanku a vyzkoušejte si přitom různá tempa. Které tempo by nejlépe odpovídalo

honičce dvou ježků? (rychlé tempo). Stihnete všechna slova říkanky přesně a srozumitelně vyslovit?

Poznámka:

Různá tempa rytmické deklamacce říkanky určuje paní učitelka hrou rytmického čtyřtaktí písně na ozvučná minidřívka. Všechny děti k interpretaci říkanky rytmicky hrají na tento nástroj.

- Tuto říkanku říkejte též jednotlivě po dvou-taktích a přitom hrajte pravou rukou svým minidřívkem rytmus na nastavené minidřívko vpravo stojícího souseda. Dbejte na plynulost *bodlinkové štafety!*

5. Hudebně pohybová hra dvojic Velká jízda s ježky

- *Když se dva malí ježci dost vyběhají, jistě se pak rádi spolu projedou po zahradě. Víte, jak se na tu jízdu chystají? Inu: Jeden se postaví dopředu, druhý za něj a pak se spolu chytí za bodlinky, aby se neztratili. Když se jim zachce, udělají čelem vzad a vystřídají se v řízení. Chcete se projet jako ježci? Zkuste to!*
- Utvořte kruh a postavte se po jeho obvodu levým bokem ke středu. Pak utvořte dvojice, v nichž druhý ježek stojí těsně za svým prvním ježkem. Mezi jednotlivými dvojicemi nechte odstup asi 50 cm.
- Protože nemáte *bodlinky*, které jsou k jízdě ježků potřeba, použijte místo nich ozvučná minidřívka. Každý první ježek je na krajích sevře do dlaní a poté opře kolmo o kyčle tak, aby minidřívka „trčela“ do stran jako *bodlinky*. Druhý ježek pak na ně položí svá minidřívka a zkusí jimi ťukat podle rytmu slov písně jakoby *bodlinkou o bodlinku*. Ťukat lze buď střídavě nebo oběma rukama současně.
- Dvojice ježků nejprve zpívá a hraje *bodlinkami* vestoje na místě, pak lze připojit rytmické cupitání na místě. Když se tato příprava daří, mohou se dvojice ježků projet po kruhu se zpěvem 1. sloky.
- Mezi jednotlivými slokami písně dvojice ježků tzv. „přepřáhne“: oba ježci se po dozpívání sloky rychle otočí čelem vzad. Tím si vzájemně vymění své role a zároveň se změní i směr jejich jízdy.
- Pokud se vám *Velká jízda s ježky* po obvodu kruhu daří, můžete si ji vyzkoušet také volně v prostoru. Dokážete se v něm vzájemně vyhybat a při jízdě se nesrazit?

6. Hudebně pohybová hra dvojic Jízda ježčí rodiny

- *Na společnou jízdu se chystá i celá ježčí rodina. Víte, kdo všechno do ní patří? No přece táta ježek, mamka ježková a malí ježeci. Každý z nich má rád jinou jízdu: Táta ježek jezdí pomalu, už těší se na zimní spánek. Mamka ježková pojede rychleji, před zimou ji čeká ještě dost práce. Zato malí ježeci se určitě projedou co nejrychleji.*
- Jak se projedete s ježčí rodinou vy? Opět ve dvojicích s hrou na minidřívka, jen chůze se bude lišit. Při jízdě *táty ježka* dvojice dělá kroky vždy na těžkou dobu taktovou, pro jízdu *mamky ježkové* vyhovuje pravidelná chůze (/metrum) a při jízdě *malých ježků* je třeba cupitat drobnými krůčky v souladu se slabikami slov (rytmus).

7. Rytmické hrátky

Na procházce s ježky

- *Jak je vidět, v rodině ježků se sice každý rád někdy sveze, ale většinou musí ježci chodit pěšky. Chůze každého z nich je jiná: Táta ježek těžkopádně dupe, mamka ježková si rázně vykračuje a malí ježeci vesele cupitají.*
- Nyní si představte tyto ježky na procházce kolem chalupy. Zaspívejte si o nich známou písničku a zahrajte každému z nich do kroku na dřevěné nástroje. K dispozici máte *dvě rytmická vejce, dvě velké rytmické zátky* a ještě *dvě rytmické zátky malé*.
- Na tyto nástroje budou postupně hrát tři muzikanti. Poslouchejte, zda zahrají každému ježkovi správně do kroku. Jak mají hrát?
Táta ježek: Hra dvěma rytmickými vejci střídavě o podlahu či dřevěnou desku na těžké doby taktové (8x).
Mamka ježková: Hra dvěma velkými rytmickými zátkami střídavě o podlahu či dřevěnou desku metrum (2x v taktu).
Ježeci: Hra dvěma malými rytmickými zátkami střídavě o podlahu či dřevěnou desku – stále pravidelný rytmus osminek.

Úkol pro šikovné muzikanty:

- Zahrajte společně ve trojici do kroku pro všechny ježky!

8. Sluchová hádanka:

- Otočte se zády k trojici hráčů a hádejte podle zvuku nástrojů i rytmu, který z ježků, případně která dvojice se právě prochází.

9. Bodlinkové staccato s prádlovou gumou

Výchozí postavení:

Postavte se za sebou po kruhu, levou rukou se držte prádlové gumy se spojenými konci – asi 50 cm na osobu.

Pohybové provedení:

- Melodii písně *Dva ježci* je třeba zpívat krátce /*staccato*/ a ve svižnějším tempu. Výbornou pomůckou k procvičení této pěvecké techniky se začínajícími zpěváčky je napjatá prádlová guma, o kterou se při zpěvu ukazováčkem drnká pravidelný rytmus písně jako o *ježkovy pichlavé bodlinky*. Tato senzomotorická hra bezprostředně iniciuje zpěv *staccato* a logicky vede děti ke správné volbě tempa.
- Drnkání o prádlovou gumu nejprve procvičte na místě v koordinaci s rytmickou deklamací slov písně či s jejím zpěvem. Pokud se vám daří, můžete ještě připojit

cupitání drobnými krůčky po obvodu kruhu. Nezapomeňte však po každé sloce změnit směr pohybu!

- Při drnkání střídajte oba ukazováčky. Například pravým ukazováčkem hrajte v předvětí, pak levým ukazováčkem v závětí písně.

Poznámka:

Střídání ukazováčků při hře na prádlovou gumu podle formového členění mimo jiné účinně rozvíjí dechovou funkci, vede děti k logickému rozvržení nádechů při zpěvu.

10. Ježkování s prádlovou gumou

- *Ježkování všechny ježky náramně baví. Tančí svůj hip hop a pořádně se přitom rozevíčí. Předhánějí se v předvádění bodlin, které jim z těla trčí do všech světových stran. Užijte si také superježkování!*

MÁ BÝT SKUPINOVÁ VÝUKA HRY NA KLAVÍR OPRAVDU TRVALÝM ŘEŠENÍM?

Eva Vimrová

Hra na nástroj (HNN)¹ je jedním z předmětů bakalářského programu Hudba se zaměřením na vzdělávání na katedře hudební kultury Pedagogické fakulty v Plzni. V tomto předmětu nejsou vychovávaní profesionální klavíristé ani pedagogové klavírní hry, ale budoucí učitelé hudební výchovy. V posledních letech se hlásí ke studiu většinou uchazeči, kteří absolvovali jeden nebo i oba cykly ZUŠ, ale i konzervatoristé, kteří prošli výukou obligátního klavíru nebo dokonce hrou na klavír jako hlavním oborem. Bohužel o učitelský obor je v posledních letech menší zájem, a proto jsou přijímání občas i uchazeči pianisticky méně vyspělí, v menší míře i začátečníci, s tím, že tento „handicap“ v průběhu studia odstraní nebo alespoň zmírní.

Vzhledem k úsporným finančním opatřením je nutné HNN vyučovat ve skupinách v prvním semestru, od druhého semestru jsou studenti zatím rozděleni po dvou v jedné vyučovací hodině. Na první pohled je patrná určitá nelogičnost skupinové výuky v klavírní hře. Tento předmět je specifický svojí náplní

¹ Pod názvem předmětu Hra na nástroj (HNN) je vyučována hra na klavír.

a zaměřením, nejideálnější je práce ryze individuální, tzn. s jedním studentem v hodině. Počet studentů ve skupině je závislý na počtu studentů v ročníku (4–8). Práce může probíhat nejintenzivněji jediné správným rozdělením studentů ve skupině, a to tak, aby se co nejvíce využil vymezený čas. Rovnoměrně by měli být zastoupeni začátečníci i pokročilejší studenti. Z časových důvodů není možné v hodině detailně procvičovat zadanou látku. Proto učitel studenty vede k takovému způsobu práce, aby byli schopni pracovat samostatně; velký důraz se klade na jejich individuální domácí přípravu.

Hra na klavír je trvalý, neukončený proces, založený na vlohách, jež jsou přetvářeny ve schopnosti. To, zda jsou schopnosti správně rozvíjeny, závisí na studentově přirozené hudební inteligenci a samozřejmě také pílí. Dalším faktorem je také osobnost pedagoga. Neexistuje univerzální metoda, která by jednou provždy vyřešila všechny otázky klavírní pedagogiky. Každý pedagog hledá svůj způsob pomoci vlastních interpretačních a pedagogických zkušeností. Snaží se dlouhodobým poznáváním studenta proniknout do jeho mentality

Výchozí postavení:

Postavte se po obvodu kruhu čelem ke středu. Ve výši pasu před tělem se držte oběma rukama prádlové gumy se svázanými konci. Na každého je třeba asi 50–75 cm.

Pohybové provedení:

- *Ježkovy bodliny* předvedete snadno pomocí prádlové gumy. Protahujte ji střídavě oběma rukama do všech možných směrů kolem těla, kam až se vám podaří prádlová guma natáhnout. Využijte přitom pohybu celého těla ve směru každé předváděné *bodliny*.
- Pokud vás *ježkování* pobavilo, zatančete si ho znova s protahováním bodlin jako *táta ježek, mamka ježková* či jako *malí ježeci*
- Nezapomeňte, že každé *ježkování* se tančí v rytmu písně *Dva ježci!*

a psychiky tak, aby byl schopen v konečném výsledku svým jedinečným osobitým pohledem zobrazit vlastní pocity, prožitky a zkušenosti vyjádřeně řečí hudby. Toto je ideální přístup ke klavírní hře na tzv. vyšší, profesionální úrovni. Ovšem klavírní hra v rámci předmětu Hra na nástroj je zaměřena především na studentovu pohotovost a schopnost orientovat se na klaviatuře a v notovém zápisu, na improvizaci jednoduchého i složitějšího doprovodu k lidové i umělé písni, rozezpívání spolužáků u klavíru, v budoucí praxi žáků ve třídě nebo pěveckého sboru. Splnění požadavků předpokládá znalost hudební teorie, základů harmonie a alespoň počáteční nástrojové dovednosti. Z požadavků je zřejmé, k čemu předmět směřuje. Klade si za cíl vychovat učitele, který bude aktivně využívat nástroj v hodinách hudební výchovy na základních nebo středních školách.

Požadavky pro 1. semestr jsou rozdělené podle obtížnosti na dvě části. Část A je určena pro začátečníky, část B pro pokročilé. Požadavky pro skupinu A obsahují ve větší míře hru podle sluchu. Sem patří cvičení k rozezpívání (chromatický posun v rozsahu c¹–c² – v pravé ruce pětiprstové modely a v levé ruce T⁵), stupnice

(C, G, D, A, E, F dur), jednoduché kadence ($T^5 - S^6/4 - D^6 - T^5$) a lidové písně s vlastním vytvořeným doprovodem v levé ruce (harmonické trojzvuky, valčíkové a polkové příznávky, figurace). Pokročilí studenti (skupina B) plní v plném rozsahu požadavky určené pro začátečníky, doplněné o hru z not. Jsou zde využity i složitější doprovody vypracované skladatelem (metodické příručky HV, vlastní výběr studenta nebo pedagoga), hymna ČR, rozšířený výběr písní s vlastním improvizovaným doprovodem.

Přestože se tímto způsobem snažíme o co nejlepší možnou obsahově praktickou náplň nástrojové výuky, nepovažují tento způsob výuky za ideální z hlediska nemožnosti věnovat se individuálně celou vyučovací hodinu každému studentovi. Spatřuji v tom pouze náhradní řešení zapříčiněné složitou finanční situací ve školství a společnosti vůbec. Ze všech

stran je slyšet, jak je individuální výuka drahá a že nepřináší takový efekt. Bohužel u dovednostních disciplín, ke kterým se klavírní výuka řadí, nelze výsledky vidět v krátkém časovém údobí. Cílem by mělo být vychovávat studenty, kteří jsou schopni využívat při výuce hudební nástroj, neboť žádný učitel hudební výchovy nevystačí pouze s teoretickým výkladem. Tím, že zařadí do výuky rovněž své praktické dovednosti, žáky v hodinách HV více motivuje, přibližuje specifikum a jedinečnost tohoto předmětu, pomáhá utvářet trvalý vztah k hudbě a formovat emocionální vzhled do zákovy osobnostní struktury.

Věřím, že se časem finanční situace natolik zlepší, že bude možné tento předmět učit individuálně po jednom, nejvýše po dvou studentech v hodině.



INTERPRETAČNÍ SOUTĚŽ PEDAGOGICKÝCH FAKULT ČESKÉ REPUBLIKY S MEZINÁRODNÍ ÚČASTÍ

Svatava Luhanová

Katedry hudební výchovy poskytují svým studentům komplexní hudební vzdělání. Absolventi jsou vybaveni hudebně teoretickými i hudebně praktickými znalostmi. Právě výuka praktických disciplín (hra na nástroj, zpěv) zaručuje hudební přípravu budoucího hudebního pedagoga plně vybaveného pro pedagogickou praxi, neboť schopnost kultivovaného zpěvného projevu a ovládnutí hry na hudební nástroj patří k základním kompetencím každého učitele hudební výchovy.

V souvislosti se studentskou vědeckou a uměleckou činností pořádají vysoké školy pravidelné soutěže, jejichž součástí jsou i interpretační soutěže pedagogických fakult. Právě po roce 1989, kdy se některé hudební katedry pedagogických fakult v České republice profilovaly i svým pedagogicko-uměleckým zaměřením, se rozvinula tradice pravidelných interpretačních soutěžních přehlídek, v jejichž pořadatelství se postupně univerzity střídají.

Soutěž se obvykle odvíjí ve čtyřech soutěžních oborech (klavír, sólový zpěv, smyčce, ostatní nástroje, občasně též varhany) a ve dvou kategoriích (první kategorie je určena studentům pedagogických fakult, studujícím pedagogicko-umělecké obory s vyšší hodinovou dotací individuální praktické výuky, a studentům, kteří současně studují, nebo jsou absolventy nástrojového soutěžního oboru na konzervatoři; druhá kategorie je určena ostatním



Markéta Böhmová z MU, zpěv

studentům hudebních kateder pedagogických fakult). Počty soutěžících jsou omezeny na maximálně dva studenty v kategorii z každé univerzity. Rovněž délka interpretačního výkonu je časově limitována – v první kategorii maximálně na 20 minut a ve druhé kategorii maximálně na 15 minut délky. Repertoár neobsahuje konkrétní povinnou skladbu, pouze u zpěvu v první kategorii se vyžaduje zařazení jedné operní, oratorní či kantátové árie.

Povědomí o interpretační soutěži se postupně rozšiřuje i za hranice České republiky. Během dvou desetiletí se soutěžního klání pravidelně zúčastňuje osm českých a moravských univerzit: UK v Praze, ZČU Plzeň, JU České Budějovice, UJEP Ústí nad Labem,



Radka Drahozalová ze ZČU, akordeon

UHK Hradec Králové, UP Olomouc, MU Brno a sporadicky také OU Ostrava. V posledních letech přibývá účastníků i ze Slovenska.

Nezávislost poroty je zajištěna jmenováním předsedy z mimouniverzitních pracovišť, nejčastěji z vysokých uměleckých škol. Soutěž má stanoveny jasné soutěžní podmínky a přesná hodnotící pravidla.

Letošní ročník interpretační soutěže probíhal 9.–10. května, měl mezinárodní charakter a pořadatelem byla katedra hudební kultury ZČU v Plzni. Kromě univerzit České republiky se přihlásili i soutěžící z Univerzity Komenského v Bratislavě, z univerzity v Žilině a Gercenovy univerzity v Petrohradě.

Vzhledem k získanému grantovému projektu s finanční podporou odboru školství Magistrátu města Plzně se mohla soutěž konat v celé své šíři a kvalitě. Probíhala ve dvou dnech, paralelně ve třech pronajatých soutěžních prostorách v centru města Plzně (aula Západočeské univerzity, Západočeská galerie Masné krámy, Dům hudby plzeňské konzervatoře).

Je potěšitelné, že i v současné ekonomicky nelehké době je o účast v interpretační soutěži tak velký zájem i přesto, že si účastníci musí veškeré výdaje hradit sami. Svědčí to o touze studentů hudby vyniknout, předvést své tvůrčí hudební schopnosti a interpretační umění před svými kolegy a pedagogy z jiných univerzitních pracovišť a rovněž i před veřejností, které je soutěž otevřena.

Pro pedagogy jsou tato hudební setkání vždy příležitostí pro srovnání a výměnu názorů v oblasti hudební interpretace, pro udržování kontaktů a informovanosti o dění v hudebním oboru na pedagogických fakultách. Z analýzy posledních ročníků vyplývá, že pravidelně nejvyšší početní zastoupení soutěžících má soutěžní sekce klavírní a pěvecká. Sekce ostatních nástrojů a smyčců si udržuje poloviční až dvoutřetinový počet v porovnání se sekcemi klavíru a zpěvu. Nutno zdůraznit, že soutěžní obor tzv. ostatních nástrojů není šťastně vyřešen a pro budoucí soutěžní ročníky, bude-li soutěž tohoto typu v budoucnu pokračovat, by bylo vhodné zvážit jeho diferenciaci. Velmi obtížné lze totiž srovnávat a hodnotit výkony

tak odlišných hudebních nástrojů, jako je akordeon, dechové nástroje, koncertní kytara a další.

Ukázalo se, že i přes celkový nepříznivý finanční trend ve školství neklesá úroveň interpretačních výkonů. Zejména soutěžící první kategorie prezentují výborně připravený náročný repertoár. Technicky a zejména interpretačně propracované skladby svědčí o tom, že na hudebních katedrách pedagogických fakult působí v posledních letech řada teoreticky i umělecky fundovaných pedagogů. Můžeme konstatovat, že s rostoucími požadavky a nároky na profil absolventů vysokých škol roste i úroveň jejich přípravy. Je třeba si však uvědomit, že na celorepublikové interpretační přehlídce s mezinárodní účastí se prezentují ti nejlepší a nejtalentovanější studenti, kterým akademičtí pracovníci univerzit věnují podstatně vyšší počet hodin přípravy, než je ve studijních programech stanoveno hodinovou dotací. Proto tedy můžeme slyšet vynikající výkony, jako tomu bylo i v květnových dnech 2012 v Plzni.

Na závěrečném koncertu vítězů soutěže okouzli posluchače například klavírista Kolomar Zachar z UJEP, subtilní klavíristka Maria Beljajeva z Petrohradu, akordeonistka Radka Drahozalová ze ZČU, zpěvačky Adéla Lučanská ze ZČU a Markéta Böhmová z MU, houslisté Jan Rada z UK a Martina Stachová ze ZČU. Koncert s live nahrávkou se zařadil

mezi přední hudební akce kulturního dění města Plzně.

Hlavním smyslem těchto interpretačních soutěžních přehlídek je rozvíjení a prezentace praktických hudebních dovedností budoucích absolventů pedagogických fakult, jejichž profese vyžaduje skloubení teoretika i dobrého hudebního praktika v jedné osobě. Soutěžní klání rozvíjí zdravou konkurenceschopnost a přináší všem účastníkům radost, uspokojení a motivaci k další tvůrčí práci v hudební oblasti na akademické půdě univerzit.



DEN ZPĚVU NA PLZEŇSKÉ KONZERVATOŘI

Svatava Luhanová

V březnu tohoto roku se opět do Plzně sjeli mladí milovníci zpěvu ze základních uměleckých škol z celého Plzeňského kraje. Konzervatoř v Plzni úzce spolupracuje se základními uměleckými školami v kraji již dlouhá léta. Místo původně organizovaných soutěžních přehlídek pro žáky základních uměleckých škol všech věkových kategorií, které se konaly každý druhý rok, vyhláší konzervatoř od loňského roku *Den zpěvu*. Probíhá v inspirujícím prostředí nového koncertního sálu Antonína Dvořáka v Domě hudby.

Netradiční program celého dne připravilo pěvecké oddělení konzervatoře na přání učitelů základních uměleckých škol. Jednalo se o *pěvecký seminář*, „tvůrčí dílnu“, kam si přijeli zazpívat adepti zpěvu, žáci dvou věkových kategorií (11–15 let a 15–19 let).

Každý si připravil jednu lidovou a jednu libovolnou skladbu. Po vlastním předzpívání skladbe následovaly připomínky a práce pod vedením jednotlivých pěveckých pedagogů z konzervatoře. Pozornost se soustředila na problematiku pěvecké techniky a interpretace. Brzy se rozplynuly veškeré obavy z možných negativních reakcí učitelů škol. Převládá vzájemný takt, pochopení a otevřenost názorů na správné vedení zpěvních hlasů. Na rozdíl od dřívějších diskusí po pěveckých soutěžních přehlídkách (o něž zpěváci ani pěvečtí učitelé nejvíce zájmu a neradi přijímali kritické připomínky), nová forma „mistrovských kurzů“ s diplomem o absolvování přinesla pozitivní ohlas. Zpěváci velmi dobře reagovali na metodické pokyny pedagogů-mentorů z konzervatoře a byli mimořádně tvořiví. Každý výkon

odměnil potlesk posluchačů. Z nevýrazných vystoupení v tvůrčí dílně postupně vykristalizovali pěvecký i výrazově nový energický výkon, který potěšil všechny přítomné.

Dne zpěvu se zúčastnili žáci se svými učiteli z blízkých i vzdálenějších ZUŠ (Plzeň, Rokycany, Zbiroh, Starý Plzenec, Přeštice, Kdyně, Mariánské lázně, Chomutov ad.). Milé bylo setkání s nedávnými absolventy pedagogických fakult a se studenty kombinovaného studia zpěvu na konzervatoři v roli mladých pěveckých pedagogů.

Repertoár žáků ve věku 15–19 let byl pestrý a nápaditý. Kromě lidových písní v úpravě českých, moravských a slovenských skladatelů převažovaly především muzikálové skladby. V umělé písňové tvorbě chybělo trochu více rozmanitosti. Mladší děti zpívaly s nadhledem hlavně lidové písně.

Starší žáci se obdivuhodně dobře vypořádali s výslovností zpívané angličtiny v muzikálových skladbách, které interpretovali s pochopením obsahu a odpovídajícím prožitkem. Někdy však výběr skladeb přesahoval svojí náročností pěvecko-technické možnosti mladých zpěvních hlasů. V takových případech jsme slyšeli zbytečnou hlasovou forzi a nepřírozenou křečovitost v celém projevu. Zpěváci, a rovněž bohužel i učitelé, si mnohdy neuvědomují, že muzikálové melodie, které dnes významně ovlivňují hudební život, jsou obtížné, vyžadují velký hlasový rozsah a technicky srovnaný hlas ve všech polohách (zejména klasický muzikál A. L. Webbera aj.).

Je zřejmé, že během jednoho dne nelze opravit všechny nesprávné pěvecké návyky a detailně se zabývat všemi interpretačními nuancemi. Smyslem takovýchto seminářů je naznačit správnou cestu vývoje zpěvného hlasu, pracovat konkrétně s prostředky výkonného umění a zaměřit se na některé podstatné prvky, důležité pro zvládnutí interpretačního pojetí zpívané skladby. Tvůrčí pěvecká dílna umožňuje kontakt s pedagogickými pracovišti, která připravují profesionální adepty pěveckého umění od nejtělejšího věku. Spolupráce s pedagogy konzervatoře, vesměs zkušenými pěvci, pomáhá včas odstraňovat některé nedokonalosti v pěvecko-technickém vedení hlasu a podchycovat mimořádné talenty.



VEČER S MUZIKÁLY PŘEMYSLA KOČÍHO

Jiřina Jiříčková

Mladoboleslavské dětské pěvecké sbory *Ptáčata* (pod vedením Věry Šulcové) a *Jiříčky* ZUŠ Mladá Boleslav (řízený Jiřinou Jiříčkovou) uvedly v červnu 2012 v Městském divadle v Mladé Boleslavi tři autorské muzikály pro děti z pera Přemysla Kočího.

Tradice uvádění hudebně jevištních projektů vznikla v Mladé Boleslavi již v roce 2003, když *Ptáčata* poprvé uvedla hru na dětskou operu s názvem *Kočí výlet*, v následujícím roce bylo uvedeno pokračování *Kočí sen* a v roce 2005 *Poplach v mraveništi aneb Ferda Kuliferda*. Zde již kromě nejmenších zpěváků vystupovaly i děti 1. stupně základní školy z pěveckého sboru Jiříčky. V letech 2007 a 2009 pak mladoboleslavské publikum mělo možnost shlédnout společná vystoupení *Ptáčat* a *Jiříček* v představení *Jak se noty nevyšpaly* a v prvním uceleném hudebně jevištním díle jednoho autora, v hudební pohádce *O neposlušném sluněti aneb Zachraňte ZOO* od Vítězslava Maštalíře.

6. června 2012 zazněla v mladoboleslavském divadle hudba Přemysla Kočího (1953). Tento královéhradecký učitel, sborníř a skladatel desítek svěžích písní pro děti, vychází ze své dlouholeté znalosti toho, co mají děti rádi a co je zajímá. Proto jsou písně Přemysla Kočího tak oblíbené, děti baví a zpívají je s radostí. V roce 1998 Přemysl Kočí napsal pro své žáky v páté třídě muzikál *Alibaba a čtyřicet*, který se



Vstávejte, myšky



Houby

Jiříčky letos rozhodly nastudovat. Protože ale mladoboleslavské sbory tvoří již tři věkově odlišné skupiny v rozpětí od čtyř až šestnácti let, autor na přání zkomponoval další dva muzikály. Provedeny tak byly



Alibaba a čtyřicet

celkem tři muzikály, v pořadí od nejmladších po nejstarší děti.

Pro nejmenší zpěváčky Přemysl Kočí vytvořil muzikál *Vstávejte, myšky*. Podle jeho slov vzal několik svých existujících písní,

dopsal dvě písně nové a vše opatřil scénářem tak, aby děj i samotná hudba odpovídaly dětem předškolního věku. Čtvrt hodinový muzikál na jevišti předvedlo na padesát pět dětí předškolního věku a z 1. tříd základní školy.

Pro mladší oddělení Jiříček, Jiříčky Minorky, zkomponoval Přemysl Kočí dvacetiminutový muzikál *Houby*. Děti se v něm po hodině přírodopisu vydají do lesa, aby si houby, o kterých se učily, názorně představily. Tam zažijí horké chvíle poté, kdy se jim v lese ztratí paní učitelka. Vše ale nakonec dobře dopadne a děti se vrátí v pořádku domů. Všechny role hrají a zpívají děti z 2. až 5. třídy základní školy.

Hlavní sbor Jiříčky, ve kterém zpívají děti od 6. třídy výše, nastudoval čtyřicetiminutový muzikál *Alibaba a čtyřicet*. Ve stejném lese, kde byly děti na výletě, nyní sídlí tlupa loupežníků. Okradou cestujícího a podaří se jim zajmout i princeznu, dceru sultána. Když se však v lese objeví Alibaba, loupežníci jsou okouzleni jeho hudbou, seznámí

se s hudebními nástroji a naučí se na ně hrát. Zlá minulost je však dohonila: jsou zatčeni sultánovými vojáky a odsouzeni k smrti. Na přímluvu Alibaby a princezny, kteří se do sebe mezitím zamilovali, je jim nakonec udělena milost a z loupežníků se stávají muzikanti.

Muzikálový večer v Mladé Boleslavi sledoval z hlediště sám autor. V závěru večera předstoupil před diváky, a ti měli možnost vychutnat si pod jeho taktovkou zpěv jeho písně *Zázračná muzika* v podání více než stovky dětí.

Proč se vlastně mladoboleslavské sbory pouštějí znovu a znovu do uvádění hudebně jevištních dílek? Vždyť pro vedoucí sborů to znamená mnohem více přípravy na jednotlivé zkoušky i samotné představení. K nastudování hlasového projevu dětí přistupuje jevištní pohyb, tanec, mimořádné zkoušky týkající se jevištní mluvy. Nezanedbatelnou část přípravy tvoří výroba rekvizit, příprava kostýmů, celé scény apod. Těto práce „navíc“ však tvoří protiváhu obrovská motivace

JUBILEJNÍ X. ROČNÍK FAPS SVITAVY 2012

Jiří Laburda

20.–21. dubna 2012 proběhl ve východočeských Svitavách již 10. ročník FAPS (Festivalu amatérských pěveckých sborů). Při zrodu této nesoutěžní sborové přehlídky stály dva největší svitavské sbory (Pěvecký sbor *Dalibor* a tehdy gymnaziální pěvecký sbor *Iventus*) a jejich sborníř, PaedDr. Miroslava Ducháčková a PaedDr. Věra Burešová, které se dramaturgii a organizaci těchto festivalů věnují dodnes. Festival se koná vždy jednou za dva roky, a proto letos od jeho vzniku uplynulo již dvacet let. Technické zázemí a především finance festivalu zajišťuje Město Svitavy a Středisko kulturních služeb města Svitavy.

Po počátečním hledání profilu FAPSu se počet účastnických sborů stabilizoval na určitém počtu partnerských sborů, většinou z blízkého okolí, které byly vždy doplňovány sbory dalšími, českými i zahraničními. Počínaje třetím ročníkem v roce 1998 došlo k rozhodujícímu významnému obohacení festivalu tím, že jsou organizovány dva ateliéry (vždy asi po 5–6 sborech), v nichž se zpěváci během dvou festivalových dnů věnují přípravě rozměrnějších kantátových děl (vždy za řízení profesionálního sborníře, většinou s doprovodem

profesionálního orchestru), jejichž provedením na závěrečném slavnostním koncertě festival vrcholí.

Práce v prvním ateliéru se účastní vždy sbory studentské a jejich náplní bývají díla blízká právě mladým lidem, jako např. jazzové mše, ale i *Carmina burana* C. Orffa či *Requiem* Z. Lukáše. Letos to byla *Celebration Jazz Mass* K. Růžičky, kterou za doprovodu Big Bandu Chrudim a za účasti sólistů (V. Němcová – soprán, R. Škeřík – klavír, D. Matoušek – violoncello) pod taktovkou M. Motla provedly spojené sbory *Iventus* Svitavy, *Jitro* Hradec Králové a *KOS* Litomyšl.

Práce druhého ateliéru je typická studiem nějakého významného kantátového díla. K vrcholům patřila Smetanova *Česká píseň*, *Stabat Mater* A. Dvořáka, *Missa Brevis* J. Pavlicey či průřez operními sbory. Na letošním významném provedení Dvořákovy *Mše D dur* se podílely sbory *Dalibor* Svitavy, *Bendl* Česká Třebová, *Chorus Magistri* Hradec Králové a *Otakar Vysoké Mýto*, které spolu s *Orchestrem pardubických filharmonií* a se sólisty (M. Trávníčková – soprán, M. Štefaníková – alt, V. Čížek – tenor a M. Trávníček – bas) řídila PaedDr. D. Ludvíčková.

dětí, zpestření jejich „běžné“ sborové praxe. Motivace vyplývající z možnosti vystupování na divadelních prknech, z možnosti větší pohybové realizace, z účasti na větším hudebně jevištním celku, který je jim blízký i svým obsahem, stejně jako fakt, že na muzikálová představení se přijde podívat nepoměrně více diváků, včetně vrstevníků dětí, než kolik by jich navštívilo tradiční koncert. A protože jsou muzikály vždy uváděny rovněž jako výchovné koncerty pro malé posluchače, možná i díky tomu pěvecké sbory přilákají do svých řad další nadějně zpěváčky.

MONOGRAFIE O KLAVÍRNÍ TVORBĚ V OSTRAVSKÉM REGIONU

Jiří Kusák

Monografii Mgr. Jaromíra Zubíčka, ArtD., *Vývojové proměny klavírní tvorby skladatelů ostravského regionu od roku 1950*, vydanou v roce 2011 Pedagogickou fakultou OU v Ostravě, můžeme považovat za významný odborný počín v kontextu hudební historiografie a kulturní historie.

J. Zubíček se osobně interpretačně zaměřuje na klavírní tvorbu soudobých autorů, o čemž svědčí řada prestižních koncertů a vydání dvou kompaktních disků. Po absolvování Konzervatoře P. J. Vejvanovského pokračoval ve studiu na umělecko-pedagogické katedře PdF OU v Ostravě u pianistky E. E. Gilešové (po jejím úmrtí dokončil studium u J. Domaňské z Akademie Muzyczne v Katovicích). V roce 2006 ukončil pod vedením M. Lapsanského doktorský studijní obor Hra na klavír na VŠMU v Bratislavě. Od roku 1999 působí jako odborný asistent na katedře hudební výchovy PdF OU v Ostravě (zaměření: hra na klavír s metodikou, klavírní improvizace), od roku 2007 také jako ředitel ZUŠ Ostrava – Moravská Ostrava.

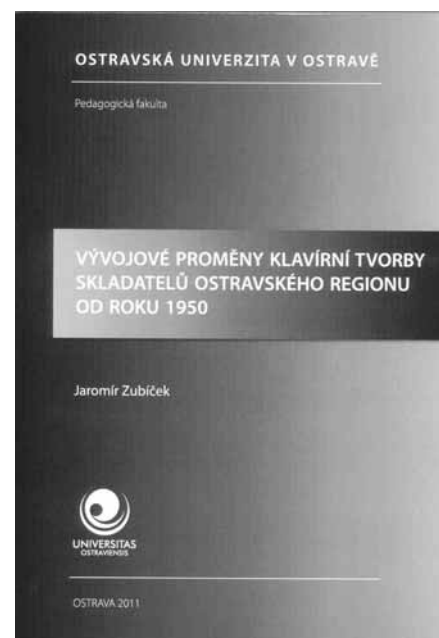
Zubíčková odborná práce reflektuje v širším tematickém záběru a v přehledné strukturaci zajímavou problematiku klavírní tvorby vybraných skladatelů, úzce spjatých s ostravskou hudební kulturou po roce 1950.

Monografie je strukturována do čtyř hlavních kapitol se subkapitolami. V první kapitole

Zubíček definuje vybrané pojmy (zvláštní pozornost věnuje vymezení regionu Ostravska), ve druhé a třetí kapitole nastiňuje klíčové momenty hudebního vývoje na Ostravsku do roku 1950 a hlavně po roce 1950.

Stěžejní část odborné publikace tvoří čtvrtá kapitola, jež se věnuje profilům vybraných hudebních skladatelů Ostravska. V ní se čtenář může seznámit se životními osudy skladatelů, s charakteristickými atributy jejich kompoziční práce a vybranou klavírní tvorbou (včetně ilustrujících notových ukázek). Monografie podává plastický obraz problematiky klavírní tvorby ostravských skladatelů po roce 1950, v tomto smyslu tedy neaspíruje na detailní hudebněanalytickou sondu. Nabízí ovšem aplikační využití ve vysokoškolské přípravě učitelů hudební výchovy, a to především v disciplínách hudebně historických (dějiny regionální hudby), ale také v předmětech zaměřených na klavírní interpretaci skladeb, na dějiny a literaturu klavíru.

O autorově erudovanosti svědčí přehlednost textu, logická posloupnost a vnitřní koheze. Ze Zubíčkovy monografie je znatelný profesionální přístup, odborná znalost zkoumané problematiky, podpořená reprezentativní interpretační praxí autora, jenž se zaměřuje na soudobou klavírní tvorbu, mj. i ostravských skladatelů.



ZUBÍČEK, J. *Vývojové proměny klavírní tvorby skladatelů ostravského regionu od roku 1950*. Ostrava : Pedagogická fakulta OU v Ostravě, 2011, 68 s., ISBN 978-80-7464-016-2.

PRAŽSKÉ POBYTY CAMILLA SAINT-SAËNSE – 3. ČÁST

Ivana Ašenbrennerová

Třetí návštěva Prahy – rok 1906

Podrobnější pohledy na Saint-Saënsovy pražské pobyty ukazují, že různé zdroje se shodují pouze v jediném údaji: Prahu navštívil francouzský skladatel třikrát. První dvě návštěvy (1882, 1886) jsou zdokumentovány – zejména díky L. Dolanskému¹ – faktograficky přesně a spolehlivě. Méně spolehlivé jsou zprávy slovníkové, resp. informace A. Weniga. Např. nejnovější

slovník *Universum*² se zmiňuje o třech návštěvách Prahy v 80. letech, což je údaj mylný, neboť ke třetí Saint-Saënsově návštěvě Prahy po roce 1886 v této dekádě nedošlo. Národní divadlo uvedlo jeho operu *Etienne Marcel* v roce 1887, ovšem bez valného úspěchu a bez přítomnosti autora. Ředitelství Národního divadla předpokládalo, že velká obliba francouzského skladatele přivede do divadla opět po roce maximální počet návštěvníků. Opera se však hrála pouze čtyřikrát, a po

malý zájem hudební veřejnosti byla stažena z repertoáru.

Zcela zavádějící jsou informace A. Weniga v jeho populární publikaci „Byli v Praze“: „Když pohasly důvody, pro které byl Saint-Saëns odmítán na německých scénách, dostal se i jeho *Henri VIII.* na pražské německé divadlo a autor se účastnil jeho premiéry. Tehdy však byl hostem Prahy německé, která se vždy úmyslně od české separovala. Rok po návštěvě Saint-Saënsově provedlo Národní divadlo operu *Etienne Marcel*, kterou za svého pražského pobytu zahrál v hotelu A. Čechovi,

E. Chválovi a L. Dolanskému. Nejlepší jeho operu *Samson et Dalila* uslyšeli Pražané až za tucet let po skladatelově smrti (1933).“³

Pokusme se uvést vše na pravou míru. Wenigovo tvrzení, že se *Henri VIII.* dostal na scénu pražského německého divadla až tehdy, když pominuly důvody jeho odmítání německým publikem, nás přivádí až do roku 1900. Tehdy šéf německé operní scény A. Neumann skutečně uvedl operu *Henri VIII.* dne 6. dubna 1900. Datum této premiéry uvádí i T. Vrbka ve své publikaci „Státní opera Praha“⁴. Ani zde, stejně tak jako v jiných písemnostech, není jediný údaj, který by potvrdil Saint-Saënsovu účast na této premiéře. Pražské německé noviny *Bohemia*⁵ v celostránkové recenzi o této premiéře podrobně informují, avšak zmínka o skladatelově přítomnosti chybí. A. Neumann si byl vědom toho, že pražské německé hudbymilovné publikum vycházející ze zhruba čtyřiceti tisíc pražských obyvatel německého původu nemůže vytvořit pro dramaturgii takové zázemí a podmínky, jaké v této době již konstantně a cílevědomě poskytovala českému publiku scéna Národního divadla.⁶ Proto do jeho dramaturgické strategie patřily nejen premiéry známých děl osvědčených skladatelů, ale i angažování předních evropských pěvců, včetně prominentních hudebních skladatelů. Tentokrát však přítomnost Saint-Saënsa na premiéře chyběla.

Další Wenigův údaj, že Národní divadlo operu *Etienne Marcel* uvedlo rok po Saint-Saënsově návštěvě, zcela porušuje časovou souvislost citovaného odstavce, protože nás vrací o třináct let zpět. I údaj, že operu

³ WENIG, J. *Byli v Praze*. Praha : Supraphon, 1970, s. 143.

⁴ VRBKA, T. *Státní opera Praha*. Praha : Slovart, 2004, s. 80.

⁵ Časopis *Bohemia* č. 97, 8. dubna 1900, s. 25.

⁶ J. Ludvová ve své stati *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis* (in sborník *Deutschsprachiges Theater in Prag*, Praha : Divadelní ústav Praha, 2001, s. 43–55) uvádí: „Zatímco české obyvatelstvo Prahy narostlo v letech 1860–1930 ze 40 000 na 770 000, zůstal počet Němců konstantní, mezi 30 000 a 40 000.“ J. Ludvová dále uvádí, že pražská německá scéna nemohla počítat s mimopražskými hosty, protože německá města v Čechách měla vlastní profesionální divadla. Větší návštěvnosti scén opačného jazyka bránil v Praze politický tlak. Pražské německé publikum jevílo známky dlouhodobé izolace, jejímž jedním projevem byl ironický odstup od aktuálního dění a rezignace na větší aktivitu. Je zřejmé, že počet obyvatel objektivně nedostačoval pro udržení reprezentativní scény.

Samson et Dalila uslyšeli Pražané až v roce 1933, je mylný, jak bude uvedeno dále.

Byla již zmíněna faktografická přesnost informací L. Dolanského. Můžeme se tedy opřít o poslední větu, kterou tento autor uzavírá své vzpomínky na setkání se Saint-Saënsem:⁷ „Když jsem již byl v Plzni, přijel Saint-Saëns opět do Prahy, kde se přece jen dávala jeho opera v německém divadle. Tentokrát moje churavost mi nedovolila, abych do Prahy zavítal a muži tak vzácnému ruku stiskl.“ Československý hudební slovník osob a institucí⁸ informuje, že L. Dolanský byl ředitelem reálky v Plzni v letech 1904–1910. Jestliže při třetím pobytu skladatele byl L. Dolanský v Plzni, muselo to být až po roce 1904, a ne tedy při pomyslné účasti na premiéře opery *Henri VIII.* v roce 1900.

Další upřesnění přináší časopis *Dalibor*.⁹ V rubrice „Různé zprávy“ nalezneme informaci, že v programu filharmonických koncertů v Novém německém divadle je pro sezónu 1906/07 mezi sólisty uváděn kromě jiných i Camille Saint-Saëns. A hned

⁷ DOLANSKÝ, L. *Hudební paměti* 2. vyd., Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1949, s. 111.

⁸ *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek první. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 249.

⁹ Časopis *Dalibor* č. 1, roč. XXIX., ze dne 6. 10. 1906, s. 9.

následující číslo¹⁰ ve stejné rubrice uvádí, že pražské německé divadlo provedlo na počest návštěvy slavného francouzského Mistra jeho operu *Samson et Dalila*. Tato fakta zcela vyvracejí shora uvedené Wenigovy omyly a přesně určují čas třetí skladatelovy návštěvy v Praze na první prodlouženou dekádu v říjnu roku 1906.

Vzhledem k tomu, že třetí skladatelovu návštěvu v Praze organizovala pražská německá obec a česká strana jí tedy věnovala jen malou pozornost, vyznačují se kusé a mnohdy dodatečně publikované údaje značnou nepřesností. Přesto ani tato návštěva francouzského skladatele nezůstala stranou zájmu a vytvořila významnou kapitolu česko-německých kulturních vztahů na počátku 20. století.

¹⁰ Časopis *Dalibor* č. 2, roč. XXIX, ze dne 19. 10. 1906, s. 21.



Z HUDEBNÍCH VÝROČÍ (ČERVENEC–ZÁŘÍ 2012)

Petra Bělohlávková

1. 7. – Bohuslav Matěj Černohorský, 270. výročí úmrtí českého skladatele, varhaníka a pedagoga (1684–1742); **Jiří Ropek**, 90. výročí narození českého varhaníka, skladatele a pedagoga (1922–2005)
4. 7. – Rudolf Lojda, 85. výročí narození českého violoncellisty a pedagoga (1927)
6. 7. – Jan Panenka, 90. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1922–1999)
11. 7. – Sergiu Celibidache, 100. výročí narození rumunského dirigenta (1902–1996); **George Gershwin**, 75. výročí úmrtí amerického skladatele a klavíristy
14. 7. – Slávka (Jaroslava) Procházková, 100. výročí narození české operní pěvkyně (1912–1978)
17. 7. – Anděla Maršálková, 70. výročí narození české sbormistryně a pedagožky (1942)
18. 7. – Julius Fučík, 140. výročí narození českého kapelníka, dirigenta a skladatele (1872–1916)
21. 7. – Leoš Faltaš, 75. výročí narození českého skladatele, teoretika a pedagoga (1937)
31. 7. – Jan Zbavítel, 70. výročí narození českého dirigenta a pedagoga (1942)
22. 7. – Pavel Bořkovec, 40. výročí úmrtí českého skladatele a pedagoga (1894–1972); **Jiří Berkovec**, 90. výročí narození českého muzikologa, skladatele a publicisty (1922–2008)
26. 7. – John Field, 230. výročí narození

anglického klavíristy, skladatele a pedagoga irského původu (1782–1837)
30. 7. – Vratislav Vycpálek, 120. výročí narození českého folkloristy (1892–1962), 9. 10. 2012 – 50. výročí úmrtí; **Emil Leichner st.**, 110. výročí narození českého houslisty (1902–1973)

1. 8. – Václav Klička, 130. výročí narození českého harfisty a pedagoga (1882–1953)
4. 8. – Emil Strašek, 85. výročí narození českého skladatele a hudebního redaktora (1927)
5. 8. – John Cage, 100. výročí narození amerického skladatele (1912–1992), 12. 8. 2012 – 20. výročí úmrtí;
12. 8. – Giovanni Gabrieli, 400. výročí úmrtí italského skladatele a varhaníka (cca 1554/7–1612)
13. 8. – Jules Émile Frédéric Massenet, 100. výročí úmrtí francouzského operního skladatele (1842–1912)
15. 8. – Olga Kittnarová, 75. výročí narození české muzikoložky a pedagožky (1937); **Jiří Skopal**, 65. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1947)
18. 8. – Josef Gregor, 120. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1892–1957)
21. 8. – Jaroslav Jiránek, 90. výročí narození českého muzikologa (1922–2001)

22. 8. – Claude Debussy, 150. výročí narození francouzského skladatele (1862–1918)
27. 8. – Jaroslav Kříčka, 130. výročí narození českého skladatele, dirigenta a pedagoga (1882–1969)
31. 8. – Irena Hodková, 80. výročí narození české skladatelky, klavíristky a pedagožky (1932)

4. 9. – Darius Milhaud, 120. výročí narození francouzského skladatele a pedagoga (1892–1974)
8. 9. – Vladimír Kovařík, 85. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1927–2006)
17. 9. – Vladimír Topinka, 80. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1932)
23. 9. – Jacques Féréol Mazas, 230. výročí narození francouzského houslisty, skladatele a pedagoga (1782–1849); **Karel Hoffmeister**, 60. výročí úmrtí českého klavíristy, pedagoga a spisovatele (1886–1952)
25. 9. – Glenn Gould, 80. výročí narození kanadského klavírního virtuosa (1932–1982); **Božena Růžičková**, 70. výročí narození české flétnistky a pedagožky (1942)
27. 9. – Jiří Tomášek, 70. výročí narození českého houslisty a pedagoga (1942)
28. 9. – Jindřiška Bártová, 70. výročí narození české muzikoložky a pedagožky (1942)

ABSTRACTS

ŠEVČÍKOVÁ, V. *A film biography of musical personalities (part I)*

This paper is focused on the issues of partial subgenre of musical film. The author defining the genre of musical film and classification based on the criteria of potential educational use in the records. The author subsequently divides the last category into three typology groups: film biography of musical celebrities with documentary purpose, musical films of partly or totally fictitious musical celebrities and musical films about “ordinary people”.

Keywords: musical film, film biography of musical celebrities.

Doc. PhDr. Veronika Ševčíková, Ph.D., Department of Music Education, Faculty of Education, University of Ostrava, e-mail: veronika.sevcikova@email.cz

VÁŇOVÁ, H. *Child's relationship to music*

The study is a contribution to the theory of dynamizing components of pupil's musicality standing on the border between music psychology

and sociology of music – musical interests, attitudes, tastes and preferences.

Keywords: music psychology, sociology, music, relationship to music, musical interests, attitudes, tastes, preferences.

Doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc., Department of Music, Faculty of Education, Charles University, Prague, e-mail: vanova.ha@seznam.cz

SCHNEIDEROVÁ, P. *Creative drama – its position within music education at the first level of elementary school*

The paper presents results of the empirical research that was carried out by the questionnaire method through which we received information about the awareness and knowledge of teachers about creative drama methods and their use within music educational process at primary schools.

Keywords: creative drama, teacher of primary school, questionnaire, music activities, music reception, children of younger school age.

PaedDr. Patricia Schneiderová, Department of Music and Art Education, Faculty of Education, University of Presov in Presov, e-mail: patricia.schneiderova@pf.unipo.sk

NEDĚLKA, M. *The songs in the keys, keys in the songs (part I)*

Playing of song accompaniments on keyboard instruments in the music teacher's preparation is usually limited to a few models. The spectrum of escorts may be varied and yet the game can be easy. It is possible to use ostinata and organ-points. These kinds of accompaniments have a great property, they develop polyphonic feeling. The advantage of such accompaniments is, even pupils can create and play on children's instruments or they can sing it.

Keywords: accompaniments of folk-songs, ostinata, organ-point, polyphony.

Prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr., Department of Music, Faculty of Education, Charles University, Prague, e-mail: michal.nedelka@seznam.cz

O HUDBĚ ANGLICKY – FOLK MUSIC

Stanislav Pecháček

The term “folk-song” has been current for about a hundred years, but there is still a good deal of disagreement as to what it actually is. The definition provided by the International Folk Music Council is the best so far. It states that folk music is the music of the common people which is passed on from person to person by being listened to rather than learnt from the printed page. Three more factors help give folk-song its final shape. They are continuity (many performances over a number of years); variation (changes in words and melodies either through artistic interpretation of failure of memory); and selection (the acceptance of a song or tune by the community in which it evolves).

When songs have been subjected to these processes their origin is usually impossible to trace. For instance, if a farm labourer makes up a song and sings it and a couple of his friends like it and memorize it, it might happen that when they come to sing in one of them forgets some of the words and makes up new ones to fill the gap. The other man, who is perhaps more artistic, might add a few decoration *touches* to the tune and improve a couple of lines of text. If this happens a few times there will be many different versions. The song's original composer will be forgotten and the song will become common property. It is this constant re-shaping and re-creation which is the essence of folk music.

The ideal situation for the creation of folk music is a non-literate rural community, having no contact with, for example, city culture. In such a community folk-songs and dances have a special purpose at every stage in a person's life, from childhood to death. Epic tales of heroic *deeds*, seasonal songs relating to calendar events and *occupational* songs are also likely to be sung. The occupational songs provide a work rhythm.

The sort of community in which folk culture flourishes has virtually disappeared in Europe. There are a few places where traces of the old-style folk community can still be seen, but, as happened in the Appalachian Mountains of North America earlier in this century, the flow of city culture spread by the mass media will eventually infiltrate even the most isolated areas. This, of course, is not a new phenomenon. In the Middle Ages the wandering

troubadours sang their songs all over Europe. On their travels they picked up tales, legends and ideas and spread them around, this mixing up folk ideas with more sophisticated courtly themes. The invention of the printing press and the development of trade further helped the spread of information. Into this cultural *melting-pot* went the old ceremonial and task songs, with their primitive one-line tunes and fragmented texts, to emerge with rounded melodies and regular verse forms alongside the (now familiar) carols, narrative ballads and lyric folksongs.

Carols were originally dance songs – a “carole” being a dance – which during the Middle Ages became associated with the Christian celebration of Christmas and lost their dance connections. The subject matter of the folk carols was frequently taken from the legends of Christ in the Apocryphal Gospels. Other carols with a foot in the *pagan* past are the May Day and New Year carols.

Ballads tell a story. Some tell of heroes, such as Robin Hood, or of *warfare*. The majority deal with romantic situations which end tragically. They tell their dramatic stories in a *swift* stylized way. Although the ballads are probably the work of medieval clerics and minstrels, they were soon adapted by the ordinary people and therefore underwent the “folk process”.

The largest class of songs is that of the shorter lyric folk-songs where the predominant theme is love – either true, frustrated or false. There are also dialogue songs, songs descriptive of country life, and songs of sailors and the sea. In rural folk-songs there are, surprisingly, few complaints about a life which was at times very hard.

Many composers of art music have taken folk-songs as a basis for their compositions. Some of the masses of John Taverner (c. 1495–1545) and Josquin Després (c. 1450–1521) have folk-songs as main theme or cantus firmus. The Elizabethan keyboard composers also made use of folk tunes. Haydn, Grieg, Dvořák and Smetana were among later composers who used folk music in their works to reflect nationalist feeling.

The British and Anglo-American folk-song tradition is, in the main, an unaccompanied solo one. The use in America of banjos and guitars is result of, among

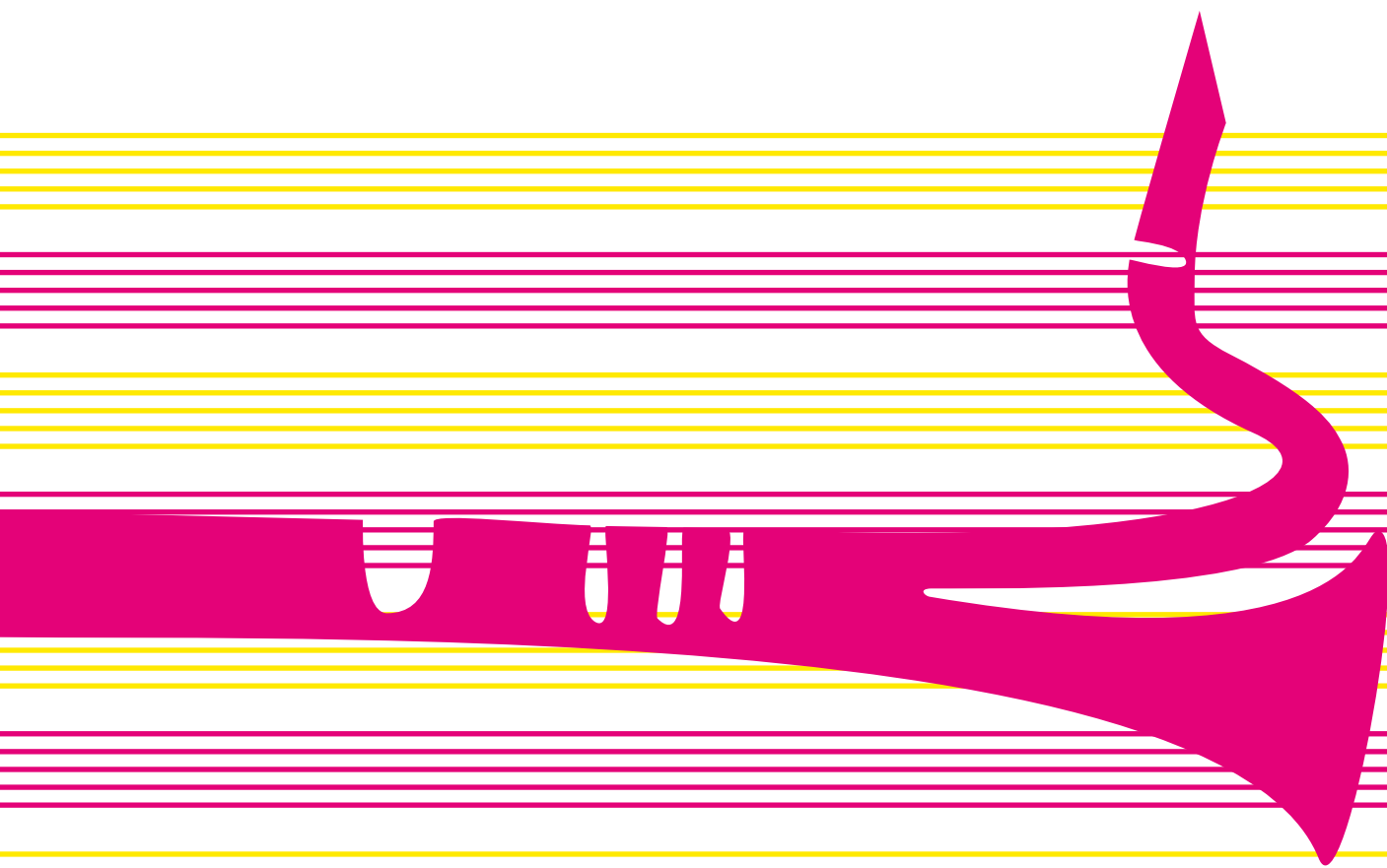
other things, Negro influence. It was the Negro who introduced the banjo to the poor Southern whites in the late nineteenth century, in the areas now famous for white bluegrass music and banjo-picking. In Europe, instrumental folk music was largely for dance accompaniment, either for ritual dances like the sword dances, or the social country dances, certain of which were adopted by the upper classes for their formal balls.

Since the 1950s there has been a revival of interest in folk music in both Britain and the USA. It is probably being performed and heard by more people now than at any time in its history, thanks to the very elements which are helping to *kill* it *off* in its natural state: records, radio and television. Young people are taking up folk instruments such as *fiddles*, *concertinas*, flutes and *bagpipes* and developing into brilliant virtuoso musicians. The standard of their playing makes the old tunes exciting for modern audiences, and guarantees that the old songs will get a hearing for some time to come.

Vocabulary

touch	zde: vylepšení
deed	skutek, čin
occupational	pracovní
melting-pot	tavicí kotel
pagan	pohan, pohanský
warfare	válka, boj
swift	rychlý, pohotový
kill off	vymýt, vyhubit
fiddle	lidové housle
concertina	malá tahací harmonika
bagpipes	dudy

Text byl přejat ve zkrácené podobě z publikace BLUME, F. *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*. New York: W. W. Norton & Company, 1970.



ISSN 1210-3683

MK ČRE 6248

65 Kč