

ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS  
FACULTAS PAEDAGOGICA

MUSICA VIII - 2006



ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS  
FACULTAS PAEDAGOGICA

MUSICA VIII - 2006

# HUDEBNÍ VĚDA A VÝCHOVA 10

Univerzita Palackého v Olomouci  
Olomouc 2006

Lektorovali: prof. PhDr. Pavel Klapil, CSc.  
doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

Za obsah prací a jejich jazykovou správnost odpovídají autoři



Sborník byl vydán s přispěním Statutárního města Olomouce

1. vydání

© Karel Steinmetz, 2006

**ISBN 80-244-1508-9**

## OBSAH

|                                            |   |
|--------------------------------------------|---|
| Předmluva ( <i>Karel Steinmetz</i> ) ..... | 9 |
|--------------------------------------------|---|

### HUDEBNĚVĚDNÉ STUDIE

Karel STEINMETZ:

|                                                                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Vztah hudby a slova v Janáčkově operní prvotině Šárka</i><br><i>Analytické sondy do začátku 1. jednání opery</i> ..... | 13 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

Vít ZOULAR:

|                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Proporce nebo výraz? Ke kompozičním principům skladatele Petera Tenhaefa</i> ..... | 23 |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|

Eva KOTÍKOVÁ:

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| <i>Závěry v anglické hudební terminologii</i> ..... | 33 |
|-----------------------------------------------------|----|

Jan MAZUREK:

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Hudební aktivity německých obyvatel Ostravy v období 1939–1945</i> ..... | 39 |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|

Gabriela COUFALOVÁ:

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| <i>Galatea jako antická a barokní umělecká inspirace</i> ..... | 45 |
|----------------------------------------------------------------|----|

### STATI HUDEBNĚPEDAGOGICKÉ

(k počtě doc. Libora Melkuse, CSc. a PhDr. Františka Kohoutka, CSc.)

Ivan POLEDŇÁK:

|                                          |    |
|------------------------------------------|----|
| <i>Libor Melkus pětadesátiletý</i> ..... | 57 |
|------------------------------------------|----|

Luděk ZENKL:

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Některé aktuální podněty z prací Libora Melkuse dnešní hudební pedagogice</i> ..... | 63 |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|

Marie HORÁKOVÁ:

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Houslová hra ve světle soudobé vědy Františka Kohoutka</i> ..... | 65 |
|---------------------------------------------------------------------|----|

Jiří LUSKA, Miroslav HLAVAČKA:

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| <i>K proměnám komparativní hudební pedagogiky</i> ..... | 73 |
|---------------------------------------------------------|----|

Jiří LUSKA:

|                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Vybrané metodologické otázky srovnávací hudební pedagogiky</i> ..... | 83 |
|-------------------------------------------------------------------------|----|

Lena PULCHERTOVÁ:

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Metodické poznámky k tvorbě pentatonických písní ve waldorfské škole</i> ..... | 89 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|

## VARIA (ODBORNÁ SDĚLENÍ, INFORMACE, RECENZE)

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tomáš HANZLÍK:                                                                                                                                     |     |
| <i>Návrh scénického provedení opery Alcina G. F. Händela</i> . . . . .                                                                             | 97  |
| Pavel REŽNÝ:                                                                                                                                       |     |
| <i>Oratorium smíru Jiřího Pavlici</i> . . . . .                                                                                                    | 115 |
| Jiří POŘÍZKA, Petr POŘÍZKA:                                                                                                                        |     |
| <i>Bedřich Janáček - český muzikant na evropském Severu</i> . . . . .                                                                              | 127 |
| Marie HORÁKOVÁ                                                                                                                                     |     |
| <i>Příspěvek k výuce nonartificiální hudby</i> . . . . .                                                                                           | 137 |
| Branislav LARIŠ:                                                                                                                                   |     |
| <i>K otázce možnosti využití dětského ľudového instrumentára<br/>v hudobno-výchovnom procese</i> . . . . .                                         | 141 |
| Jaromír SYNEK:                                                                                                                                     |     |
| <i>Boomwhackers a jejich praktické využití</i> . . . . .                                                                                           | 151 |
| Jaroslav VRAŠTIL:                                                                                                                                  |     |
| <i>Akustické prostředí - Tinnitus</i> . . . . .                                                                                                    | 157 |
| Lenka MODRÁČKOVÁ:                                                                                                                                  |     |
| <i>Vliv velikosti hrtanu, hlasivek a vokálního traktu<br/>na základní frekvenci lidského hlasu (F0)</i> . . . . .                                  | 161 |
| Vladimír KYAS:                                                                                                                                     |     |
| <i>Učitel a žák v oblasti sólového zpěvu</i> . . . . .                                                                                             | 167 |
| Květuše RAUEOVÁ-FRIDRICHOVÁ:                                                                                                                       |     |
| <i>Výuka komorní hry a souborové hry studentů hudební výchovy</i> . . . . .                                                                        | 171 |
| Karel STEINMETZ:                                                                                                                                   |     |
| <i>Soupis rigorózních a doktorských prací obhájených na KHV UP<br/>v letech 2000-2006 a habilitační práce členů katedry od roku 2005</i> . . . . . | 173 |
| Ivan POLEDŇÁK:                                                                                                                                     |     |
| <i>Karel Steinmetz: Hukvaldská poema M. Báchorka</i> . . . . .                                                                                     | 177 |
| Karel STEINMETZ:                                                                                                                                   |     |
| <i>Vít Zouhar: Hudební postmoderna?</i> . . . . .                                                                                                  | 179 |
| Karel STEINMETZ:                                                                                                                                   |     |
| <i>Ivan Poledňák: Hudebně pedagogické invence</i> . . . . .                                                                                        | 181 |
| <i>Autoři</i> . . . . .                                                                                                                            | 185 |

## CONTENS

|                                              |   |
|----------------------------------------------|---|
| Preface ( <i>Karel Steinmetz</i> ) . . . . . | 9 |
|----------------------------------------------|---|

## STUDIES OF MUSICOLOGY

|                                                                                                                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Karel STEINMETZ:<br><i>Respect music plus words within Janáček's operatic first opera "Šárka"</i><br><i>Analytical sound up threshold 1. negotiation opera</i> . . . . . | 13 |
| Vit ZOULAR:<br><i>Proportions or expression? About Peter Tenhaef's compositional principles</i> . . . . .                                                                | 23 |
| Eva KOTÍKOVÁ:<br><i>Terminology of Cadences in English Music Theory</i> . . . . .                                                                                        | 33 |
| Jan MAZUREK:<br><i>Music activities of German population in Ostrava in the period 1939-1945</i> . . . . .                                                                | 39 |
| Gabriela COUFALOVÁ:<br><i>Galathea as the ancient and baroque art inspiration</i> . . . . .                                                                              | 45 |

## MUSIC EDUCATION ESSAYS

(make for honour of doc. Libor Melkus, CSc. and PhDr. František Kohoutek, CSc.)

|                                                                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ivan POLEDŇÁK:<br><i>Libor Melkus eighty-five-years-old</i> . . . . .                                                                 | 57 |
| Luděk ZENKL:<br><i>Some actual suggestion out of works of Libor Melkus</i><br><i>in the contemporaneous music education</i> . . . . . | 63 |
| Marie HORÁKOVÁ:<br><i>Violin playing in the light of current science of František Kohoutek</i> . . . . .                              | 65 |
| Jiří LUSKA, Miroslav HLAVAČKA:<br><i>Development of comparative music education</i> . . . . .                                         | 73 |
| Jiří LUSKA:<br><i>Some issues of the methodics of comparative music education</i> . . . . .                                           | 83 |
| Lena PULCHERTOVÁ:<br><i>Methodical comments to the setting of songs in gapped scale in the Waldorf school</i> . . . . .               | 89 |

## VARIA (SCIENTIFIC CONTENTS, INFORMATIONS, RECENSIONS)

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tomáš HANZLÍK:                                                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
| <i>The suggestion of the scenic accomplishment of the Opera Alcina by G. F. Händel</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                | 97  |
| Pavel REŽNÝ:                                                                                                                                                                                                                                                                                    |     |
| <i>Jiří Pavlica's Oratorio of Reconciliation</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                                      | 115 |
| Jiří POŘÍZKA, Petr POŘÍZKA:                                                                                                                                                                                                                                                                     |     |
| <i>Bedřich Janáček - A Czech musician in the European North</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                       | 127 |
| Marie HORÁKOVÁ                                                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
| <i>A contribution to teaching of non-artificial music</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                             | 137 |
| Branislav LARIŠ:                                                                                                                                                                                                                                                                                |     |
| <i>The musical folk instruments and the music education</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                           | 141 |
| Jaromír SYNEK:                                                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
| <i>Boomwhackers and their practical utilization</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                                   | 151 |
| Jaroslav VRAŠTIL:                                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
| <i>Acoustic Environment - Tinnitus</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                | 157 |
| Lenka MODRÁČKOVÁ:                                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
| <i>The influence of the size of larynx, vocal cords</i><br><i>and vocal tract on fundamental frequency of the human voice (F0)</i> . . . . .                                                                                                                                                    | 161 |
| Vladimír KYAS:                                                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
| <i>A teacher and his student in the solo singing sphere</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                           | 167 |
| Květuše RAUEOVÁ-FRIDRICHOVÁ:                                                                                                                                                                                                                                                                    |     |
| <i>Training of the chamber music and the group playing of the students</i><br><i>at the department of music</i> . . . . .                                                                                                                                                                       | 171 |
| Karel STEINMETZ:                                                                                                                                                                                                                                                                                |     |
| <i>The list of the rigorous and academic thesis which have been defended</i><br><i>at the department of music at the Palacký University - pedagogical faculty</i><br><i>in years 2000-2006 and the inaugural dissertations of the members</i><br><i>of this department since 2005</i> . . . . . | 173 |
| Ivan POLEDŇÁK:                                                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
| <i>Karel Steinmetz: Hukvald's poem "M. Bächorka"</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                                  | 177 |
| Karel STEINMETZ:                                                                                                                                                                                                                                                                                |     |
| <i>Vít Zouhar: Music postmodern?</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                  | 179 |
| Karel STEINMETZ:                                                                                                                                                                                                                                                                                |     |
| <i>Ivan Poledňák: Music pedagogical invention</i> . . . . .                                                                                                                                                                                                                                     | 181 |
| Contributors: . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                         | 193 |



## PŘEDMLUVA

Jubilejní desátý sborník prací PdF UP (AUPO) *Hudební věda a výchova 10* (tyto sborníky pravidelně vycházejí od roku 1969 – tehdy však měly první dvě publikace jen kratší název *Hudební výchova*; až od 3. čísla, které vyšlo v roce 1984 s označením v podtitulu: Musica I, se ustálil název *Hudební věda a výchova*; další sborníky pak jsou z let 1987, 1990, 1993, 1996, 2000, 2003) obsahuje příspěvky členů, doktorandů a spolupracovníků Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Ty byly rozděleny do tří oddílů: 1. *hudebněvědné studie*, 2. *stati hudebněpedagogické* a 3. *varia*, kam byla zařazena odborná sdělení i kratší informativní články a soupisy a také recenze knih členů a spolupracovníků katedry.

Do první části sborníku byly zařazeny muzikologické studie (od hudebně analytických statí, přes příspěvky s hudebně teoretickou či terminologickou problematikou až po studie spíše hudebně historiograficky, hudebně esteticky a literárněvědně /komparace libret barokních oper/ orientované). Sborník otevírá stať Karla Steinmetze, který se dlouhodobě zabývá studiem metrorhythmiky v Janáčkově hudbě instrumentální i vztahem hudby a slova ve vokální tvorbě tohoto skladatele. Tentokrát publikuje své analytické sondy do hudebně-kinetické složky Janáčkovy operní prvotiny Šárka. Vít Zouhar ukazuje principy kompozičního systému německého skladatele Petera Tenhaefa. Zabývá se také vztahem Tenhaefova kompozičního systému a systému tintinnabuli Arva Pärta a mj. poukazuje na jejich odlišné přístupy v práci s textem. Do oblasti hudební teorie a komparace české, anglické (britské i americké) hudební terminologie u jednotlivých typů závěrů hudební věty míří stať Evy Kotíkové. Autorka v ní konstatuje, že anglická hudební terminologie je ve sledovaných případech velmi popisná a pragmatická, což je však často na úkor přehlednosti a možného ujednacení. Člen oborové rady a blízký spolupracovník olomoucké katedry Jan Mazurek z Ostravské univerzity se věnuje životu ostravských Němců na poli hudebního divadla, komorních a symfonických koncertů i činnosti pěveckých sborů v době Protektorátu Čechy a Morava 1939–1945. První oddíl sborníku uzavírá studie Gabriely Coufalové, v níž autorka zaměřuje svoji pozornost k jednotlivým variantám příběhu Galatey a jejich následném použití v libretech barokních oper G. F. Händela a J.-B. Lullyho.

Celý druhý oddíl sborníku je zamýšlen jako pocta dvěma bývalým členům katedry *hudební (vědy a) výchovy* olomoucké Pedagogické fakulty (před tím Pedagogického institutu) *doc. PhDr. Libora Melkuse, CSc.* (\*1921 – na katedře působil v době 1962–1986, ale s patnáctiletým přerušením, kdy byl v letech 1965–1980 na FF UP) a *PhDr. Františka Kohoutka, CSc.* (1921–2005; ten byl členem katedry HV na PdF v Olomouci v době 1962–1985). U obou si totiž připomínáme jejich pětadesátileté výročí narození. Proto jsou zde otištěny „medailon“ Libora Melkuse z pera někdejšího jeho spolupracovníka na VÚP v Praze Ivana Poledňáka i krátký příspěvek Ludka Zenkla pojednávající o některých aktuálních podnětech Libora Melkuse dnešní hudební pedagogice. František Kohoutek – hudební psycholog zabývající se již před více jak 30 lety muzikoterapií a pak také mj. poukazující na možnosti využívání

psychologických zákonitostí např. při hře na housle – je připomenut statí Marie Horákové. Melkusův a Kohoutkův nástupce na katedře Jiří Luska se jednak spolu se svým bývalým doktorandem Miroslavem Hlavačkou zabývá charakteristikou hlavních vývojových tendencí srovnávací hudební pedagogiky v minulosti i v přítomné době (v první části vývojem komparativní hudební pedagogiky v Evropě, Spojených státech a Austrálii a podílem Mezinárodní společnosti pro hudební výchovu na rozvoji hudební pedagogiky a komparativního výzkumu v této oblasti, v části druhé pak mapuje také minulost i současný stav české srovnávací hudební pedagogiky), jednak potom v samostatném příspěvku píše o vybraných otázkách srovnávací hudební pedagogiky. Vytýčuje její cíle, podává její definici, označení a vymezuje předmět bádání. Dále pojednává o srovnávací metodě a posuzuje srovnávací hudební pedagogiku z hlediska jejího místa v systému celé disciplíny hudební pedagogiky. Lena Pulchertová přispěla do této části sborníku ukázkou ze své doktorské disertace o hudební výchově ve waldorfské škole.

Velmi různorodé příspěvky jsou v posledním oddíle předkládaného sborníku. Skladatel, umělecký vedoucí souboru Damian (toto těleso působí při KHV PdF a zaměřuje se na interpretaci barokní a neobarokní hudby) a také organizátor olomouckého hudebního života, zvláště letního festivalu BAROKO, Tomáš Hanzlík zde podává návrh scénického provedení opery Alcina G. F. Händela. Pavel Režný seznamuje čtenáře s novým oratoriem Jiřího Pavlici a Jiří a Petr Pořízkovi upozorňují na dnes u nás málo známého českého varhaníka a skladatele Bedřicha Janáčka, působícího od roku 1948 v emigraci, který letos oslavil své 86. narozeniny. Marie Horáková ve svém druhém příspěvku zveřejňuje výsledky svého šetření mezi studenty Učitelství pro 1. stupeň ZŠ o jejich zájmech a vkusových preferencích a o výuce nonartificiální hudby. Branislav Lariš pak poukazuje na využití dětského lidového instrumentáře v hudební výchově; podává jeho základní charakteristiku, dělení a zařazení do základních nástrojových skupin a představuje několik dětských lidových hudebních nástrojů, jejich stavbu a výrobu. Také Jaromír Synek upozorňuje na netradiční lehkoovladatelný nástroj *boomwhacker* a jeho praktické využití. Z oblasti hudební fyziologie je příspěvek Jaroslava Vraštila. Pojednává totiž o poruchách sluchu a obsahuje sdělení o výzkumech a měřeních olomoucké Krajské hygienické stanice, a tím vlastně zasahuje též do oblasti *hudební ekologie*. Lenka Modráčková se zabývá spíše fyziologií lidského hlasu a přínosu fruktifikace biofyzikálních a fyziologických zkoumání pro hlasovou výchovu. Do sborníku totiž přispěla statí o vývoji lidského hlasu z hlediska vztahu velikosti hrtanu, hlasivek a vokálního traktu k „základní hlasové frekvenci“. Článek Vladimíra Kyase je o vztahu mezi pedagogem zpěvu a adeptem pěveckého umění. Květuše Raueová-Fridrichová pak informuje o výuce komorní a souborové hry studentů na olomoucké Katedře hudební výchovy. Následují soupisy rigorózních, doktorských a habilitačních prací a recenze některých novějších publikací s hudební a hudebněvýchovnou tematikou a stručná informace o autorech, kteří přispěli do tohoto sborníku.

Redakce i všichni autoři, kteří publikují své příspěvky v tomto sborníku věří, že svou prací jednak mohli ukázat velkou „petrobarevnost“ v činnosti a kontaktech olomoucké katedry HV, její všestrannost a bohatou historii (tu mimo jiné i tím, že se podobně jako v minulých sbornících přihlásili ke svým předchůdcům a „nestorům“; po Ladislavu Danielovi, Pavlu Čotkovi, Zdeňku Fridrichovi, Pavlu Klapilovi a nepřímě i Robertu Smetanovi to tentokrát jsou Libor Melkus a František Kohoutek), jednak tak přispěli alespoň malým dílkem teoreticky i prakticky k neustálému zlepšování úrovně naší hudební pedagogiky a výchovy.

Karel Steinmetz

## **HUDEBNĚVĚDNÉ STUDIE**



## VZTAH HUDBY A SLOVA V JANÁČKOVĚ OPERNÍ PRVOTINĚ ŠÁRKA ANALYTICKÉ SONDY DO ZAČÁTKU 1. JEDNÁNÍ OPERY

Karel Steinmetz

Když jsme v našich dřívějších studiích zkoumali metrrytmickou stránku Janáčkovy vokální hudby,<sup>1</sup> se ukázalo, že rytmus a metrum v Mistrových sborech a kantátách i ve vokálních partech některých částí oper *Její pastorkyňa* a *Osud* do značné míry ovlivnila nejen prozódie zhudebňovaných textů, ale že rozhodující vliv na tuto složku měla již od první světové vokální skladby sboru *Orání* snaha skladatele dodržet správnou *hudební deklamací* v širším slova smyslu („významově“ správnou *hudební deklamací*).<sup>2</sup> Přitom jsme poukazovali na známý Janáčkův nesouhlas s Hostinského přísnou deklamační teorií,<sup>3</sup> který skladatel písemně zformuloval v recenzi Kubovy sbírky *Slovanstvo ve svých zpěvech*<sup>4</sup> a také to, že pro něj bylo důležitější podtržení „myšlenkové plastiky“ a pravdivé hudební vystižení textu a jeho nálady (tj. např. hudebním zdůrazněním významných slov textu, akcentování větného přízvuku, užití pohybové charakteristiky apod.) než přísné dodržení „jazykově“ správné deklamace v *úzkém slova smyslu*. Janáčkův osobitý způsob zhudebňování českého slova se pak ještě výrazně změnil po roce 1900 v souvislosti s promyšlením jeho tzv. sčasovací teorie a se sbíráním a zkoumáním „nápěvků mluvy“. Jak však Janáček zhudebňoval české slovo v „přednápěvkovském“ období jsme si povšimli pouze u jeho raných sborů. V této souvislosti se nyní proto chceme zaměřit na první operu *Šárka*.

Po shrnutí základních údajů o této Janáčkově operní prvotině a dnešních názorů na ni, provedeme analýzu metrrytmické složky začátku prvního jednání; její výsledek se totiž dá zobecnit na celou operu, což jsme si ověřili „letnými“ analytickými sondami do náhodně vybraných míst v 2. i 3. jednání.

<sup>1</sup> Např. ve studiích *Metrrytmická stránka vztahu textu a hudby v Janáčkových sborech*. In *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek : Okresní vlastivědné muzeum, 1983, s. 107–110; *Fonetický přístup L. Janáčka ke zhudebňování slova a jeho vliv na stylovou proměnu skladatelovy tvorby*. In *AUPO – Hudební věda a výchova* 5, Praha : SPN, 1990, s. 169–180 či v prvních dvou kapitolách práce *Artikulace času v Janáčkově hudbě*. Příspěvek k analýze časově pohybových struktur Janáčkových děl a k využití těchto analýz v hudební praxi. AUPO *Facultas paedagogica*. Olomouc : Vyd. UP, 1994, s. 13–40.

<sup>2</sup> Oba termíny přebíráme od Jaroslava Jiráčka. Srv. JIRÁNEK, J. *Vztah hudby a slova v tvorbě Bedřicha Smetany*. Studie ČSAV č. 10. Praha : Academia, 1976.

<sup>3</sup> HOSTINSKÝ, O. O české deklamací hudební. *Dalibor* IV, 1882; nově: in *Hostinský. O hudbě*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 261–303.

<sup>4</sup> JANÁČEK, L. *Slovanstvo ve svých zpěvech*. *Hudební listy*, III, 1887, č. 10. s. 73.

V souvislosti s připravovaným otevřením stálého českého divadla v Brně<sup>5</sup> podal v listopadu 1884 Leoš Janáček – tehdy byl ještě ve funkci sbormistra Besedy brněnské<sup>6</sup> – výboru spolku návrh vydávat hudební časopis podobný pražskému Daliboru. Návrh byl přijat a Janáček byl pověřen redigováním Hudebních listů,<sup>7</sup> které měly sloužit opoře i dramatu. Většinu kritik na brněnská divadelní představení psal sám Janáček, z Prahy však dopisovali do Janáčkových Hudebních listů například mladý J. B. Foerster či dr. Jan Herben. Vedle kritik však v časopisu vycházely i články teoretické, historické, stati zaměřené pedagogicky i esteticky. Janáček, který byl od mládí bytostným hudebním dramatikem<sup>8</sup> si teprve ujasňoval názory na operu i svou vlastní tvůrčí estetiku a do první operní kompozice se pustil až ve svých 33 letech,<sup>9</sup> kdy byl upozorněn brněnským kritikem a dopisovatelem čtrnáctideníku Česká Thalie Karlem Sázkavským na libreto Julia Zeyera *Šárka*, které v České Thalii vycházelo na pokračování po aktech 1. 1., 15. 1. a 1. 2. 1887. O problematice Zeyerova libreta, o genezi opery i její stylistické charakteristice existuje poměrně bohatá literatura (např. práce Vladimíra Helferta, Rudolfa Pečmana, Theodory Strakové, Osvalda Chlubny, Jaroslava Vogela, Anny Mázlové, Johna Tyrrella, Jiřího Zahrádky).<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Prozatímní národní divadlo v Brně (tzv. Staré divadlo na Veveří) bylo otevřeno provedením Kolárovy činohry *Don César a spanilá Magelona* dne 6. prosince 1884; den na to se konala premiéra Smetanovy *Prodané nevěsty*. Brněnští Češi tím reagovali na postavení německého Městského divadla Na hradbách 1882 i na snahy českých vlastenců v Praze, které vyústily v otevření pražského Národního divadla roku 1881, resp. 1883.

<sup>6</sup> Janáček byl sbormistrem Filharmonického spolku Beseda brněnská od dubna 1876 do července 1879 a pak po konzervatorijních studiích v Lipsku a ve Vídni od dubna 1882 do dubna 1888. Za 9 let provedl na 28 produkcích 138 skladeb většinou českých, ale i cizích autorů.

<sup>7</sup> Hudební listy vycházely od 13. 12. 1884 do 1. 6. 1888 nejprve jako týdeník, pak čtrnáctideník a nakonec pouze 1× za měsíc.

<sup>8</sup> Dosud se tyto jeho vlohy projevovaly pouze v tvorbě sborové, jak správně upozorňují dva pisatelé významných janáčkovských monografií Vladimír Helfert a Jaroslav Vogel. Např.: „... v Janáčkově nitru byl hluboko ukryt dramatický spár. Celá jeho povaha ... ono náruživé poslouchání životu ... ona živelná touha proniknout hudbou až k samé podstatě skutečnosti, skrývala v sobě od začátku pohotový a vznětlivý dramatický nerv. Janáček měl základní předpoklad rozeného dramatika: mluvené slovo v něm rozněčovalo tóny, jimiž se propaloval k utajeným vnitřním dějům ... To ukázaly již jeho sbory *Zpěvná дума, Výhrůžka a Ach, vojna*...“ (HELPERT, V. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. V poutech tradice*. Brno : Oldřich Pazdírek, 1939, s. 361–362).

<sup>9</sup> Na první verzi *Šárky* pracoval Janáček od února do začátku srpna 1887. Ale již zmíněný Vladimír Helfert (a po něm další: Straková, Racek, Vogel aj.) zmiňuje ještě 2 roky předtím začátek práce na romantické opeře *Poslední Abencerage* podle povídky Chateaubrianda; také v Rackově hesle „Leoš Janáček“, v Československém hudebním slovníku osob a institucí (Praha 1963) jsou uváděny ještě další zamýšlené tituly *Athalie* (Racin) a *Lakomec* (Molière).

<sup>10</sup> HELPERT, V. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. V poutech tradice*. Brno : Oldřich Pazdírek, 1939; PEČMAN, R. Janáčková opera *Šárka. Slezský sborník* roč. 56 – 1958, s. 498–502; STRAKOVÁ, T. Janáčkovy opery *Šárka*, Počátek románu, Osud a hudebnědramatická torza. *Časopis moravského muzea* roč. 45 – 1980, 149–158; CHLUBNA, O. Několik slov k Janáčkově „Šárce“. In *Opery Leoše Janáčka na brněnské scéně*. Brno : Státní divadlo v Brně, 1958, nestránkováno; VOGEL, J. Leoš Janáček. Život a dílo. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963; MÁZLOVÁ, A. Zeyerova a Janáčková *Šárka*. *Časopis moravského muzea*, roč. 53–54, 1968/69, s. 71–88; TYRRELL, J. *Janáček's Operas. A Documentary Account*. London–Boston : Faber and Faber 1992; TYRRELL, J. O připojování slova k hudbě v Janáčkových operách. *Opus musicum*, roč. 1/1969, č. 8, s. 227–232; týž. Mr. Brouček's Excursion to the Moon. A History of the Composition of Janáček's Opera. In *Časopis Moravského muzea*, roč. 53/54, 1968/69, s. 89–124; TYRRELL, J. *Česká opera*. Brno : Knižnice Opus musicum, 1991–1992, s. 285–336; překlad z anglického vydání *Czech Opera*. Cambridge: University Press, 1988; ZAHŘÁDKA, J. Předmluva ke klavírnímu výtahu Janáčkovy opery *Šárka* (ed. Zahrádka, J.). Wien–Brno : Universal Edition – Editio Moravia, s.d. (ISMN: M-008-06329-9).

Šárka měla premiéru za Janáčkovy života v Brně 11. 11. 1925.<sup>11</sup> Spolu s Počátkem románu však dnes náleží k nejméně prováděným skladatelovým dokončeným operním dílům.<sup>12</sup> Tiskové vydání klavírního výtahu vyšlo až v prvních letech 21. století (editor Jiří Zahrádka).<sup>13</sup> Opera byla vydána podle tzv. zásady znění „poslední ruky“ v konečné verzi, když ji Janáček vícekrát během téměř 40 let podoboval revizi.<sup>14</sup> Na tuto pozoruhodnou problematiku upozorňuje již na konci své monografie Vladimír Helfert:

*„V této věci dlužno dobře rozeznávat druhé a třetí znění Šárky. Právě ve třetím znění (1918) změnil Janáček podstatně vokální linii a vnášel do znění z roku 1888 pozdější svůj změněný názor na vokální melodii vlivem nápěvků. Protože pak tyto změny násilně vepsal do druhého znění, je nutno často pracně původní znění zjišťovat ze slabých stop, jež zbyly po nemilosrdných razurách a ze srovnání s prvním zněním.“<sup>15</sup>*

Necelých 20 let po vydání Helfertova spisu<sup>16</sup> napsal Janáčkův žák Osvald Chlubna, který byl Mistrem v roce 1918 pověřen instrumentací 3. jednání opery a pak dokonce instrumentací obou předchozích jednání podle její 3. verze (tedy podle klavírního výtahu opsaného v roce 1888 Josefem Štrossem a Janáčkem v roce 1918 revidovaného):

*„Tyto zásahy do melosu, tedy Janáčkovy nápěvnosti, narušily však jednotu slohu. Orchestrální part zůstal skoro beze změny, ale nad ním zněly dva různé slohy pěveckých záznamů. Všimneme-li si pěveckého zápisu v prvním klavírním výtahu, zjistíme, že co si tehdy Janáček formoval zpěv více méně ariosněji nebo recitačně podle tradičních operních vzorů, zapisoval nyní při čistce zpěvní partie formou, která byla již vyzkoušena a prohloubena janáčkovskými nápěvky a tvůrčí prací „Pastorkyní“ a „Osudem“. Setkaly se tudíž v konečném znění „Šárky“ dva operní Janáčkovy styly: jeden tradiční a druhý novodobý. Nemožno tudíž tvrdit, že v Šárce, z let 1887–1888 použil Janáček nápěvkové teorie, která mu ještě v těch letech byla neznámá a kterou se ani ještě nezabýval. Studujete-li dále ze zápisů pěveckých partů hudebnost i rytmiku české řeči, poznáte, že Janáček v roce*

<sup>11</sup> Hudebního nastudování se ujal František Neumann, režie Ota Zitek, výtvarník Vlastimil Hofman; sólisté: H. Pírková (Šárka), A. Flögl (Přemysl), E. Olšovský (Ctirad), V. Šindler (Lumír). Deset let po Janáčkově smrti operu nastudoval v Olomouci dirigent Adolf. Heller v režii Oldřicha Stibora na scéně Josefa Gabriela (premiéra 26. 2. 1938). Po válce pak nastudovala Šárku brněnská opera v roce 1958 (dirigenti František Jílek a Jiří Pinkas, režie Oskar Linhart, sólisté Marie Steinerová /Šárka/, Antonín Jurečka /Ctirad/).

<sup>12</sup> V roce 1978 uvedla Šárku ostravská opera v nastudování šéfdirigenta Jiřího Pinkase, režiséra Ilji Hylase a výtvarníka Otakara Schindlera (premiéra 7. 5. 1978). První zahraniční nastudování se uskutečnilo v Městském divadle v Giessenu v roce 2001 (dirigent Stefan Malzew, režie Christian Marten-Molnár). Koncertní a rozhlasová provedení opery byla častější (např. před druhou světovou válkou uskutečnil brněnský rozhlas dvě provedení Šárky s Břetislavem Bakalou (1937 a 1939), též dirigent pak v roce 1953 provedl operu v rozhlase se sólisty Alenou Novákovou (Šárka), Antonínem Jurečkou (Přemysl), Františkem Kuncem (Ctirad) a Josefem Válkou (Lumír) – tato nahrávka pak byla v roce 1992 převzata na CD firmou Multisonic). Supraphon pak vydal v roce 2000 CD s Charlesem Mackerrasem, Českou filharmonií Pražským filharmonickým sborem a sólisty Evou Urbanovou (Šárka), Peterem Strakou (Ctirad), Ivanem Kusnierem (Přemysl) a Jaroslavem Březinou (Lumír). Dirigent David Robertson provedl koncertně operu dvakrát (1993 – Edinburgh a 2001 – Lyon), stejně jako Jaroslav Kyzlink s Moravskou filharmonií Olomouc v roce 2004 v Brně a Olomouci.

<sup>13</sup> Klavírní výtah Janáčkovy opery *Šárka* (ed. Zahrádka, J.). Wien – Brno: Universal Edition – Editio Moravia, s. d. (ISMN: M-008-06329-9).

<sup>14</sup> Srovnej literaturu výše v poznámce 10.

<sup>15</sup> HELFERT, V. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. V poutech tradice*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1939, s. 375.

<sup>16</sup> Ten poprvé o Šárce psal v Hudebních rozhledech 1924, ale jak uvádí v poznámce č. 1 na straně 365 ve své janáčkovské monografii, neměl k dispozici pramen – autorizovaný opis klavírního výtahu 1. verze opery z roku 1887).

1887 byl teprve na počátku poznávání své kompoziční techniky i zvukového vnímání pronášeného slova... Všimněte si, jak Janáček mění takt, jak docela odlišně rytmizuje slova a jak vyškrtává jednotlivá slova a nahrazuje jinými.

Je tedy dnes, podle mého soudu – píše Chlubna dále – Janáčková opera Šárka smíšením slohu romantického s pozdějším vytříbeným a probíjovým slohem realistickým, jak k němu dospěl v letech 1918.<sup>17</sup>

Proto jsme také my v naší analýze vzali v úvahu konečnou verzi,<sup>18</sup> avšak pro postižení oné výše zmíněné proměny Janáčkovy traktování „kinetické složky“ v raném „přednápěvkovém“ a vrcholném období jsme se rozhodli analyzovat alespoň začátek 1. jednání první a pak poslední verze. Brali jsme přitom samozřejmě v potaz postřehy Johna Tyrrella jednak o Janáčkově připojování slov k již hotovým úsekům hudby<sup>19</sup> a jednak o rozdílech ve dvou verzích Šárky, jak o nich píše v osmé kapitole *Čeština, metrum a deklamace* své knihy *Česká opera*.<sup>20</sup>

Zde si Tyrrell všimá několika skutečností: Jednou z nejnápadnějších charakteristických vlastností zpěvních partů z verze r. 1888 jsou důrazné začátky na těžkých dobách, zatímco party nové verze mají tendenci začínat těsně po těžké době. Staré party měly často chybnou deklamaci (mj. přízvuky na posledních slabikách slova) a projevovaly tendenci pohybovat se s orchestrem a zrcadlit přitom jeho pravidelné frázování a pravidelný pohyb v půlkách a čtvrtkách. Chybnou deklamaci (třeba přízvuky na poslední slabice slova) Janáček opravuje užitím triol končících před začátkem nového taktu. Nové party psané v kratších hodnotách se jenom zřídka shodují s původní délkou a tvoří mezery, jimiž „prosvítá“ orchestr. Protože vrchol fráze zůstává zpravidla na stejném místě, verše textu se kupí kolem něho, přičemž často začínají později a končí dříve. Těžkopádné začátky na taktových dobách ustoupily lehkým začátkům mimo taktové doby (také byly opraveny přízvukně poslední slabiky obvykle triolami); vokální fráze se tak smrštily na obou stranách směrem k frázovému vrcholu stojícím uprostřed.

Celá první scéna opery – úvodní zpěv Přemysla se sborem vladýků v es moll s častými vybočeními a konečným závěrem v Ges dur (v závěru této scény u 1. verze však zůstává sextakord es moll) má celkem 52 taktů. Zodpovědná vazba<sup>21</sup> harmonie za vývoj metricko-rytmické složky „člákuje“ celou plochu zcela tradičním způsobem, tj. po dvojtaktích a jen výjimečně se jednotlivě vyskytují trojtakti (podobně jsou utvářeny ve verzi z r. 1887 také melodické motivy).

První, čtyřiadvaceti taktová část Adagio (třidobé metrum v 3/2 taktu; poslední takt je však v alla breve; se kryje s introdukcí střední části) – zpěv Přemysla zhudebňuje tyto převážně jambické verše:

<sup>17</sup> CHLUBNA, O. Několik slov k Janáčkově „Šárce“. In *Opery Leoše Janáčka na brněnské scéně*. Brno : Státní divadlo v Brně, 1958, nestránkováno.

<sup>18</sup> Klavírní výtah Janáčkovy opery *Šárka* (ed. Zahrádka, J.). Wien-Bрно : Universal Edition – Editio Moravia, s.d. (ISMN: M-008-06329-9). Helfert ve své monografii na s. 365 uvádí vrocení jednotlivých verzí: 1. – 1887, 2. – 1888, 3. – 1918 a 4. – 1924.

<sup>19</sup> TYRRELL, J. O připojování slova k hudbě v Janáčkových operách. *Opus musicum*, roč. 1/1969, č. 8, s. 227–232; též. Mr. Brouček's Excursion to the Moon. A History of the Composition of Janáček's Opera. In *Časopis Moravského muzea*, roč. 53/54, 1968/69, s. 89–124.

<sup>20</sup> TYRRELL, J. *Česká opera*. Brno : Knižnice Opus musicum, 1991–1992, s. 285–336; překlad z anglického vydání *Czech Opera*. Cambridge : University Press, 1988. Poslední kapitola z této knihy vyšla též jako samostatná studie pod názvem *Prozódie a „českost“ v české opeře* v časopise *Hudební věda*, XXVI/1989, č. 4, s. 299–331.

<sup>21</sup> Termín Jaroslava Volka. Srv. VOLEK, J. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Praha : Panton, 1961, zvl. s. 302–323.



| Verš | Text s číslem taktu <sup>22</sup>          | počet veršových stop (iktů) | takty bez textu |           |
|------|--------------------------------------------|-----------------------------|-----------------|-----------|
|      |                                            |                             | 1               | 2         |
|      | <b>3</b>                                   | <b>4</b>                    |                 |           |
| 1    | Jak za ho-ry se<br>— — — —                 | slun-ce chý-li,<br>— — — —  |                 |           |
|      |                                            | 2 + 2                       |                 |           |
|      | <b>5</b>                                   | <b>6</b>                    |                 |           |
| 2    | tak o de- šla jsi,<br>— — — —              | Li-bu-šo,<br>— — — —        |                 |           |
|      |                                            | 2 + 1                       |                 |           |
|      | <b>7</b>                                   |                             |                 |           |
| 3    | a zla-tý tvé-ho li-du věk<br>— — — — — — — |                             |                 |           |
|      |                                            | 4                           |                 |           |
|      | <b>8</b>                                   | <b>9</b>                    |                 |           |
| 4    | kles s teb-ou<br>— — — —                   | v tma-vý hrob!<br>— — — —   |                 |           |
|      |                                            | 1 + 2                       |                 |           |
|      |                                            |                             | <b>10</b>       | <b>11</b> |

Po dvou introdukčních taktech (v následujícím výčtu v závorce) následuje toto článkování celé plochy: (2) + 2 + 2 + 2 + 3 = 11 3/2 taktů.

<sup>22</sup> Platí jen v konečné verzi; pro vyznačení prozodie užíváme běžných symbolů: přízvučná slabika —, nepřízvučná slabika —, event. předrážka /.

Př.: 1 (takty 3.–11.)

Adagio

**1. verze - 1887**

Jak za ho - ry se slun - ce chý - lí

Adagio

**4. verze - 1925**

es moll: T D T D

Jak za ho - ry se slun - ce chý - lí,

5

tak o - de - šla jsi, Li - bu - šo, a zla - tý - tvé - ho

5

tak o - de - šla jsi, Li - bu - šo, a zla - tý tvé - ho li - du věk

ST S °D<sup>6</sup> DS<sup>7</sup> T<sup>8</sup> °ST S<sup>7</sup>

8

li - du věk kles s te - bou v tma - vý hrob!

8

li - du věk kles s te - bou v tma - vý hrob!

es moll: °D<sup>6</sup> DS<sup>4</sup> T<sup>8</sup> °T<sup>6</sup> D<sup>4</sup>

Ges dur: T<sup>6</sup> D<sup>4</sup> T °T<sup>6</sup> D<sup>4</sup> T T<sup>6</sup> D<sup>7</sup> °S<sup>6</sup>

Takty 12.–24. přinášejí hudebně obdobný materiál (po melodicko-rytmické a harmonické stránce).

|                       |             |       |
|-----------------------|-------------|-------|
| <b>12</b>             | <b>13</b>   |       |
| 5 Juž mi-nu-lo lé-to, | bla-hý sen, |       |
| — — — — —             | — — —       | 2 + 2 |
|                       |             |       |
| <b>14</b>             | <b>15</b>   |       |
| 6 a Mo-ra-na ble-dá   | vo-lá!      |       |
| — — — — —             | — —         | 2 + 1 |

**16**
**17**
**18**

7 Má po-do-bu Vla-sťy, jež<sup>23</sup> tři-má meč  
     — — — — —     — — —                 —

2 + 1 + 1

19                      20  
8 a ko-si mých re-kû      bo-ha-tý květ,  
    — — — — —              — — — — —      2 + 2

**21**      **22**                  **23**

9 ó,      kr-va-vá              žneč-ka a kru-tá.

/      — ◡ ◡                  — ◡ ◡ — ◡

1 + 2

Tato plocha je členěna takto:  $2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 = 12 \frac{3}{2}$  taktů + 1 takt alla breve.

Nastupuje sbor vladyků – živější střední část – Allegro molto (bez jednotaktové introdukce, která vlastně náleží do předcházejícího dílu jako jeho 24. takt) sedm taktů alla breve (2/2) s textem, jak je patrné z níže uvedeného notového příkladu:

$\begin{array}{ccccccc} & \mathbf{24} & & \mathbf{1, 3} & & & \mathbf{2, 4} \\ 10 \text{ [: Jak} & & & \text{dě-sně to jmé-no} & & & \text{o-de rtů zně-lo! :]} \\ & \smile & & \text{—} \smile \smile \text{—} \smile & & & \text{—} \smile \smile \text{—} \smile \end{array}$

(4)                      5                      6

11 Juž      ky-pí mi krev, ať      za-čí-ná seč,

        — — — —      — — — —      2 + 2

(6)            7         (8) = 1 ďalšího dítu  
12 Juž      dy-chtím          po bo-ji!  
      —       — —               — — —

-1 + 1

Sedmitaktový díl (alla breve) lze rozčlenit na: 2 + 2 + 3 (= 7 taktů), přičemž závěrečné tóny sboru i orchestru spadají již do 1. taktu závěrečné části scény; konec předcházející části B a začátek závěrečného dílu C se tedy prolínají. Tři verše zpívané mužským sborem se v různých hlasech opakují – nastupuje Tenor II, který při rytmické imitaci prvního tenorového hlasu mlčí, zatímco Bas I v první verzi Šárky zpívá na tomto místě společně s Tenorem I text druhého verše; v poslední verzi však není rytmická imitace důsledná a basové hlasy nastupují ještě o jednu metrickou dobu opožděně, čímž vzniká onen typický „janáčkovský kontrapunkt časovek“.

<sup>23</sup> V první původní verzi je „a“ místo „juž“, v posledním verši pak místo „budoucím“ slovo „zemřelým“.

Př: 2 (t. 22, 23, 24 = introdukce dílu B a pak jeho prvních pět taktů)

# 1. verze

Přemysl *Allegro*

kr - va - vá žne - čka a kru - tá!

Sbor  
vladyků

T I, II *mf*

Jak děs - ně to jmé - no

# 4. verze

Přemysl *Allegro molto*

kr - va - vá žne - čka a kru - tá.

Sbor  
vladyků

T I, II *mf*

Jak děs - ně to jmé - no

es moll: T<sup>6</sup> °D T<sup>6</sup> D Ces=H: T T T<sup>7</sup>

1. verze

T I, II

Sbor  
vladyků

B I, II

Jak děs - ně to jmé - no o - de rtů zně - lo! At'

o - de rtů zně - lo! Juž ky - pí mi krev, at'

# 4. verze

T I, II

Sbor  
vladyků

B I, II

Jak děs - ně to jmé - no o - de rtů zně - lo! Juž ky - pí mi krev, at'

o - de rtů zně - lo! Jak děs - ně to jmé - no o - de rtů zně - lo! Ky - pí mi

H dur: T T<sup>7</sup> °D<sup>4</sup> 3 4 Juž ky - pí mi krev, at'

g moll: D<sup>5</sup> 3 ID<sup>7</sup> 3# T<sup>6</sup> °D T<sup>16</sup>

Celou první scénu opery pak uzavírá jednadvacet taktů zpěvu Přemysla, opět v Tempu I. a v třídobém metru (takt 3/2) s textem:

1 2  
13 Zdaž vla-sti sad má zhu-ben být?  
 ◡ — ◡ — / — ◡ — 1 + 2

3 4  
14 Kdy Ve-sna vze-šla nám?  
 ◡ — ◡ — ◡ — — 2 + 1

(6) 7 8 9  
15 Má ru-šit zá-ští po-svát-ný tvůj po-klid, Li-bu-šo?  
 — — ◡ — ◡ — — ◡ / — ◡ — — ◡ — 1 + 2 + 2 + 1

11 12 13 14  
16 Noc sva-tá krá-čí dou-bra-vou a hra-du se blí-ží,  
 ◡ — ◡ — ◡ — — ◡ — ◡ — — ◡ — 2 + 2 + 1 + 1

15 16 17  
17 snad ne-se krá-sný mír jak nám,  
 ◡ — — ◡ — ◡ — — ◡ — — 2 + 2

18  
18 tak bu-dou-cím! (v 1. verzi „zemřelým!“)  
 ◡ — ◡ — 1

19 20 21

Členění plochy C: 2 + 2 + 2 + 2 + 2 = 10 3/2 taktů,  
 2 + 2 + 2 + 2 + 3 = 11 taktů.

Osmnáct veršů úvodní scény (zpěv Přemysla a vladyků) zhudebňuje Janáček v obou verzích na 52 taktů dlouhé trídílné ploše. V prvním čtyřiadvaceti taktovém díle bylo celkem 30 přízvukných slabik vesměs jambických veršů, v dalších sedmi taktech jsme napočítali 10 iktů a v závěrečných jednadvaceti taktech bylo 24 slabik s důrazem. Větších prohrěšků proti české deklamaci u poslední verze opery nenacházíme. Zatímco v první verzi byla z celkového počtu čtyřiačtyřiceti, spíše kratších, několika (většinou tři až čtyř-) tónových motivků, které často nepřesáhly délku jednoho taktu, převážná většina (72,7%) motivů sestupných, většinou ve čtvrtových a půlových dobách [jen 2,3 % byly motivy vzestupné] a 25,0 % motivů bylo vzestupně sestupných,<sup>24</sup> poměr v konečné verzi mezi vzestupně sestupnými a sestupnými byl opačný (61,3 %, 36,3 %) [3,4 % bylo motivů vzestupných]. Tentokrát to však bylo z celkového menšího počtu (31) motivů, než jsme napočítali ve stejném úseku hudby v první verzi. I tak relativně

<sup>24</sup> Metricky sestupný motiv začíná na těžké taktové době a končí na lehké, vzestupný začíná na lehké době a jeho konec je hned za taktovou čarou příštího taktu. Vzestupně sestupný začíná a končí na lehké taktové době a hlavní přízvuk na uprostřed.

vysoký počet vzestupně-sestupných motivů v první verzi (11) lze vysvětlit spíše častými předtaktími (kdy jambickou první lehkou slabiku lze chápat spíše jako anakruzi k daktylské stopě, v hudební podobě vyřešenou právě předtaktím) než pozdějším Janáčkovým zcela záměrným užíváním těchto motivů (jakousi Janáčkovou konvencí, na jejímž vzniku se podílel nejvíce vliv slovního přízvuku lašského nářečí). V poslední verzi je tak větší počet motivů ve vokálních hlasech jednoznačně ovlivněn jejich menší délkou (větším počtem kratších tónů, často osminových či „triolových“ čtvrtek) a jejich rytmicky bohatším tvarováním. To vše ukazuje do značné míry na nový Janáčkův přístup k zhudebňování českého slova. Ačkoliv harmonickou stránku doprovodu vokálních hlasů Janáček neměnil a v podstatě tato složka zůstává stejná jak u 1. verze z roku 1887, tak i u verzí z let 1888 a 1918, metricko-rytmické utváření této „doprovodné“ orchestrální vrstvy tak, jak byla připravena pro premiéru opery v roce 1925,<sup>25</sup> vykazuje všechny relevantní znaky v utváření časové artikulace, které jsme popsali již v několika dříve publikovaných studiích<sup>26</sup> (např.: výskyt „ostinátních časovek“, neběžně dělených taktů – časté kvintoly, sextoly či trioly, kolísání mezi periodicitou dvou- a třítaktovou,<sup>27</sup> a také současné znění binárního a ternárního „členění“ metra apod.; také podoba vokálních hlasů konečné verze je téměř identická jako v dílech vzniklých po tom, co Mistr začal promýšlet své teorie o nápěvcích mluvy a o sčasování).

## RESPECT MUSIC PLUS WORDS WITHIN JANÁČEK'S OPERATIC FIRST OPERA "ŠÁRKA"

### ANALYTICAL SOUND UP TRESHOLD 1. NEGOTIATION OPERA

#### *Summary*

The author focuses on Janáček's first opera "Šárka" and compares the course of the kinetic components in the 1. and 4. version of this opera; the first version is from 1887, the fourth from 1924. He states that there is a considerable difference between both versions in the form of metric and rhythmic components of the vocal parts. He demonstrates it while analyzing 52 times of the first scene of the first act. The results show Janáček's different approach to setting of Czech words into music in the early days of his career compared to his late work.

<sup>25</sup> Mezi party klavíru tří verzí klavírního výtahu (1887, 1888 a 1918) a konečnou verzi z roku 1925 nejsou podstatné rozdíly v harmonii (jak již uváděli před námi V. Helfert, O. Chlubna i J. Tyrrell při „čistce“, kterou Janáček prováděl v roce 1918, ponechal klavírní part beze změn), ale jak my připomínáme, značně se odlišuje metricko-rytmická stránka první a poslední verze; u té totiž zaujmou všechny charakteristické znaky kinetické složky Janáčkovy hudby v „ponápěvkovském“ období. A to je také jasným potvrzením správnosti názoru Jiřího Zahradky na stylovou jednotu celého díla (srv. poznámku č. 15 této studie).

<sup>26</sup> STEINMETZ, K. *Artikulace času v Janáčkově hudbě. Příspěvek k analýze časové pohybových struktur Janáčkových děl a k využití těchto analýz v hudební praxi*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1994.

<sup>27</sup> Na Janáčkův sklon k třítaktové periodicitě upozorňoval např. již Vladimír Helfert in *Leoš Janáček I. V poutech tradice*. Brno: O. Pazdírek, 1939, s. 375: „...k Janáčkovým osobitým znakům patří periodizace. Většinou člení Janáček v duchu klasicismu své myšlenky sudodobě ... ale vedle toho se objevuje často periodizace třítaktová. Toto třítaktí se pak stává zvlášť příznačným zjevem Janáčkovy hudebního výrazu. Jsou v opeře (Šárka – pozn. K. S.) celé rozsáhlé části, v níž je tato třítaktová periodizace provedena důsledně. /.../ Janáčkovy třítaktí není pouhým metrickým schématem. Z něho roste celý charakter melodie.“ Členění po třech taktech vzniká u Janáčka také nástupem 2. hlasu v rytmické imitaci dvojtaktového motivu, který je o takt opožděn (tzv. kontrapunkt časovek).

**PROPORCE NEBO VÝRAZ?  
KE KOMPOZIČNÍM PRINCIPŮM SKLADATELE PETERA TENHAEFA**

*Vít Zouhar*

*„Die Musik besteht aus Ordnung und Ausdruck.“<sup>1</sup>*

„Na světě je vše určeno číselnými vztahy. Všude existují přesná pravidla.“<sup>2</sup> Estonský skladatel Arvo Pärt tímto výrokem nepřímo odkazuje ke 20. verši jedenácté kapitoly starozákonní Knihy Moudrosti, v němž se praví: „Ale ty jsi všechno uspořádal s mírou, počtem a váhou“.<sup>3</sup> Avšak Pärt svým výrokem míří také k pythagorejské tradici, k číslům a číselným proporcím, které určují hudební strukturu, metrum, rytmus i melodiku a rovněž k tradici uchopování a vyjádření světa skrze číselné vztahy. Skladatelův výrok je ovšem i návodem k jeho kompozičnímu systému tintinnabuli, v němž číselná symbolika, číselné posloupnosti a křesťanské religiózní texty vytvářejí jednotný celek, symbolizující vyšší řád – „die Wahrheit des Herren“.<sup>4</sup>

A právě tento Pärtův komplexní kompoziční systém byl impulzem pro německého skladatele a muzikologa Petera Tenhaefa (1953). Skrze něj na počátku 90. let 20. století začal opět intenzivně komponovat a propracovávat svůj vlastní systém, v němž hudební celek určují číselné proporce a afekt. Tato koncepce Tenhaefa zaměstnávala již na přelomu 60. a 70. let, nicméně rozpor mezi tehdejšími avantgardními proudy a jeho vlastními úvahami o hudbě pocítoval natolik bezvýchodně, že své aktivity omezil pouze na oblast hudební vědy. Až právě hudba Arva Pärta rozptýlila jeho obavy a byla východiskem pro nové úvahy o číselných vztazích v hudbě.<sup>5</sup> Je přitom paradoxní, že mnohá kompoziční východiska hudby 20. století (řadové techniky, aleatorika ad.), která pro Tenhaefa byla nepřímou příčinou jeho tvůrčí odmlky v průběhu 70. a 80. let, tvořila základ nejen Pärtova kompozičního systému.

<sup>1</sup> TENHAEF, P. *Petrus. Kammeroratorium nach Worte des Evangeliums. Vorwort*. Leist, 2000, s. 2.

<sup>2</sup> „Everything in the world is numerically arranged in one way or another. There are definite rules everywhere“. MCCARTHY, J. *An interview with Arvo Pärt*, *Musical Times*, 1989, No. 3, s. 133.

<sup>3</sup> „Sed omnia in mensura et numero et pondere dispositi.“ *Nova Vulgata. Liber Sapientiae*. XI, 20.

<sup>4</sup> PÄRT, A. *Tintinnabuli – Flucht in die freiwillige Armut*. In DANUSER, H., GERLACH, H., KÖCHEL, J. (Hrsg.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen. Quellentexte. Komponistenmonographien*. Regensburg : Laaber, 1990, s. 269.

<sup>5</sup> Srov. např. „Nachdem ich mich Jahre lang in die Musikgeschichtsforschung vergraben hatte, wurde ich erst Anfang der neunziger Jahre mit Werken von Arvo Pärt bekannt. Pärt war eine Offenbarung für mich. Er hatte den Mut gehabt, konsequent zu seinem scheinbar so anachronistischen Einfachheitsideal zu stehen.“ (TENHAEF, P. *Religion – Musik – Zahl*. Leist, 2004, s. 1).

## Východiska

Své první skladby napsal Peter Tenhaef v roce 1970, během studií na gymnáziu Collegium Augustinianum v severoněmeckém Gaesdoncku.<sup>6</sup> Od roku 1965 až do maturity v roce 1973 studoval na této muzické chlapecké internátní škole, která dodnes sídlí v prostorách bývalého augustiniánského kláštera. Nejen vliv tamního španělského učitele hudby Yordiho Torra, ale celkový řád a zaměření gymnázia s akcentem na katolickou výchovu Tenhaefa výrazně ovlivnily. Fixní idea řádu, která je určujícím faktorem pro jeho pozdější tvorbu, je spoluutvářena nepochybně právě v prostředí tohoto internátního gymnázia.<sup>7</sup> Tenhaefovy skladby a úvahy o hudbě se na přelomu 60. a 70. let rozcházely s tím, jak on sám vnímal hudební avantgardu.

„Denn, umgeben von den ästhetischen Maximen des Avantgardismus, sah ich keine Perspektive für meine Art des Komponierens, die eher regressiv als progressiv wirkte, ja Ideale der Einfachheit verfolgte, die weit von der Klassik, vielleicht am Frühbarock oder gar am Mittelalter und Pythagoreismus Orientierung fanden.“<sup>8</sup>

Proto se po maturitě v roce 1973 rozhodl místo studia kompozice pro hudební vědu, germanistiku a uměnovědu na univerzitě v Münsteru. Zpět ke skladbě ho přivedlo až ono setkání s hudbou estonského skladatele Arva Pärta. Teprve tato hudba v něm na počátku 90. let posílila důvěru ve vlastní estetiku i tvůrčí schopnosti a protнула se s dalšími vlivy, renesanční polyfonií<sup>9</sup> a barokní *Affektenlehre*.

Zvraty v profesní kariéře tehdy Tenhaefovi umožnily dostatečný prostor pro vlastní tvorbu. Premiéra oratoria *Die letzten Worte Jesu Christi am Kreuz* z roku 1975, která se uskutečnila v severoněmeckém Greifswaldu v roce 1995, byla dalším výrazným impulsem pro jeho tvorbu. V roce 2000 Peter Tenhaef vytvořil dvě nová oratoria *Petrus. Kammeroratorium nach Worten des Evangeliums* pro dva tenory, bas, dvoje housle, violu, dvě violoncella a kontrabas<sup>10</sup> a *Geburt des Lichts. Ein Weihnachtsoratorium* pro soprán, alt, tenor, bas, sbor, pikolu, flétnu, hoboje, klarinet, fagot, dvoje housle, violu, dvě violoncella a kontrabas (2000–2001). Tuto volnou oratorní pentalogii završil komorními kompozicemi *Maria Magdalena. Kammeroratorium nach Worten des Evangeliums* pro soprán, alt, tenor, bas a smyčcové trio (2001) a *Judas* pro recitátora, smyčcové

<sup>6</sup> Biografické poznámky čerpají z rukopisu: TENHAEF, P. *Frugger. Erinnerungen an meine Kindheit*. Leist, 2004 a z předmluvy k oratoriu *Petrus* z roku 2000.

<sup>7</sup> V několika rozhovorech s autorem této studie skladatel zdůraznil klausuli internátního gymnázia, která omezovala kontakt s vnějším prostředím včetně rodinných příslušníků v prvním roce studia na minimum. První tři měsíce byly zakázány veškeré návštěvy, později byl tento kontakt rozšířen pouze na interval jednou za měsíc. Podobný zákaz platil také pro opuštění prostor gymnázia.

<sup>8</sup> TENHAEF, P. Religion – Musik – Zahl. Bemerkungen anlässlich der Aufführung meines Kammeroratoriums *Die letzten Worte Jesu Christi am Kreuz* und der Choralbearbeitung „Nun bitten wir den heiligen Geist“. Leist, 2003, s. 1.; český: Náboženství – hudba – číslo. Poznámky při příležitosti provedení mého komorního oratoria Poslední slova Ježíše Krista z kříže a zpracování chorálu Nuž prosíme Ducha svatého. In *Duchovní proudy v současném umění. XIV. Forfest 2003*. Kroměříž, 2003. Dostupné z <<http://www.kromeriz.cz/forfest/colloquium/2003/06.htm>>.

<sup>9</sup> Srov. mj. rukopis TENHAEF, P. *Von der musica speculativa zur musica poetica. Die „Renaissance“-Epoche in der Musik*. Leist, 2003.

<sup>10</sup> Skladba byla poprvé uvedena 29. srpna 2001 na festivalu *Baroko 2001* v Olomouci v podání souboru Capella Regia pod vedením Roberta Huga.



trio, sbor a kontrabas (2002). Souběžně s těmito skladbami vznikala na přelomu století řada děl, v nichž důležitou roli zaujímají četná přepracování chorálů (*Marianische Antiphonen* pro smíšený sbor nebo mužské hlasy 2001, *Pater noster* pro smíšený sbor a varhany 2001). Východiskem všech zmiňovaných skladeb je německý kanonizovaný překlad biblických nebo liturgických textů. Tato vokálně instrumentální díla doplňují Tenhaefovy skladby instrumentální *Drei kanonische Sätze für Streichquartett* z let 1993–1994, přepracované v roce 2001, *Harmonische Unterhaltung. Stücke in gebrochenen Harmonien nach J. Pachelbel, J. C. F. Fischer, J. Kuhnau, J. S. Bach und R. Schumann* pro dvou a čtyřruční klavír z roku 1994, *gesamtkunstwerk Aus meinem Garten* z let 1980 a 2002, *Kanonische Veränderungen über die ersten Zahlen oder die Schöpfungstage* pro dvoje housle, dvě violy, violoncello, kontrabas a recitátora z roku 2003 ad. Pomocí důsledného využívání proporcí v nich dále tematizuje ideu řádu.<sup>11</sup>

Od počátku 90. let Peter Tenhaef dělí své aktivity mezi hudební vědu a kompozici. Přednáší na univerzitách v Greifswaldu a Rostocku a je autorem řady textů o Franzu Schubertovi a o německém romantismu. Jeho muzikologickým zájmem, snad s výjimkou několika studií o Arvu Pärtovi<sup>12</sup>, není tedy primárně soudobá hudba, nýbrž německá hudba 19. století a užitková hudba severoněmecké oblasti. Zároveň je také organologem a stavitelem nástrojů, přičemž zejména stavba Aeolovy harfy úzce souvisí s jeho vlastní tvorbou.

### Kompoziční systém

Kompoziční systém Petera Tenhaefa staví na dualitě výrazu a řádu. Zatímco instrumentální složka jeho skladeb určují algoritmy, v nichž číselné proporce a posloupnosti podmiňují hudební parametry, vokální složka podléhá charakteru, výrazu a deklamačním zákonitostem textu. Tónový terén vokální vrstvy je zpravidla určen stejnými číselnými proporcemi (posloupnostmi) jako instrumentální vrstva, avšak rytmus, dynamika a další parametry vyplývají ze struktury a výrazu textu. Tenhaefovy vokálně instrumentální kompozice jsou tedy utvářeny souběhem dvou odlišně formovaných vrstev. Skladatel sám tento duální princip objasňuje v předmluvě k oratoriu *Petrus*: „Die Musik besteht aus Ordnung und Ausdruck. Sie sind in diesem Werklein auseinandergelegt.“<sup>13</sup> Ovšem nejen v této skladbě, ale v celé oratorní pentalogii představují nástroje řád a hlasy „die Affekte der menschlichen Stimme“.<sup>14</sup> Vzniká tak jakýsi kontinuální soulad (harmonických proporcí) i napětí (algoritmy proti afektům) mezi instrumentální a vokální složkou, napětí mezi řádem a proměnlivostí afektů.

Avšak jak toto souznění dvou polarizovaných vrstev, tak ani číselné proporce nejsou výsledkem náhodným. Určujícím poměrem všech proporcí je řada vyšších harmonických (*Naturtonreihe*). Souzvuky, melodie, ale také rytmus, metrum, stejně jako tektoniku Peter Tenhaef odvozuje z těchto proporcí. Ty jsou základem a východiskem jeho kompozičního systému:

<sup>11</sup> Srov. např. TENHAEF, P. *Klingende Zahlen – platonische Aspekte neuer geistlicher Instrumentalmusik*. Leist, 2005. Český: *Znějící čísla – platónské aspekty nové duchovní instrumentální hudby*. In: *Duchovní proudy v současném umění. XVI. Forfest 2005*. Kroměříž, 2005. Dostupné z <<http://www.kromeriz.cz/forfest/colloquium/2005/17.htm>>.

<sup>12</sup> TENHAEF, P. *Reduktion als Ausweg – Arvo Pärt und Franz Liszt*. In: *Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, Bd. 32/33. Die Musikentwicklung nach 1968/69. Im Vorzeichen einer Überlebensphilosophie der Neuen Musik?* Brno, 1999, s. 116–120.

<sup>13</sup> TENHAEF, P. *Petrus. Kammeroratorium nach Worte des Evangeliums. Vorwort*. Leist, 2000, s. 2.

<sup>14</sup> TENHAEF, P. *Petrus. Kammeroratorium nach Worte des Evangeliums. Vorwort*. Leist, 2000, s. 2.

„Meine Musik versucht fundamentale Ordnungsstrukturen durch Operationen mit einfachen ganzen Zahlen erklingen zu lassen, sowohl in der Harmonik (mit Elementen der Naturtonreihe) als auch in der Rhythmik und in der Großform.“<sup>15</sup>

S tím také úzce souvisí skladatelovy zájmy organologické. V popředí je zejména Aeolova harfa, na níž pouhé proudění vzduchu rozeznívá řadu vyšších harmonických.<sup>16</sup> Čím je proudění silnější, tím znějí vyšší a zřetelnější alikvotní tóny. Bez jediného doteku a jen pomocí větru zní proporce, které jsou východiskem Tenhaefova systému.<sup>17</sup>

Zatímco tedy Peter Tenhaef odvozuje gesta řádu z řady vyšších harmonických, pohnutí duše určují v jeho skladbách principy afektové teorie. Neusiluje přitom o důsledný překlad textu skrze hudební gesta v intencích barokní estetiky, nýbrž afektové znaky využívá převážně k posílení významu klíčových slov („*das ist Fels*“, „*Pharisäer*“ ap).

Příklad č. 1: Peter Tenhaef: *Petrus*, 1. Berufung, takt 14–16.

Těmito prostředky posiluje význam textu a zároveň jimi text dále interpretuje, dramatizuje a dynamizuje.

### Vztah Tenhaefova kompozičního systému k systému tintinnabuli Arva Pärta

Zatímco Arvo Pärt po roce 1976 rezignuje na možnost zobrazování zhudebňovaného textu a vzdává se dílčích výrazových proměn, které by z textu vyplývaly, Peter Tenhaef naopak využívá dramatické situace a verbální text umocňuje pomocí tradičních hudebních atributů. Přestože Pärt interpretuje liturgické a biblické texty skrze volbu tónových terénů,<sup>18</sup> instrumentaci, tvarové rétorické figury nebo rytmus, veškeré náznaky afektových gest jsou převážně důsledkem

<sup>15</sup> TENHAEF, P. *Petrus. Kammeroratorium nach Worte des Evangeliums. Vorwort*. Leist, 2000, s. 2.

<sup>16</sup> Srov. také TENHAEF, P. *Die Äolsharfe. Historische, ästhetische und bauliche Aspekte*. Leist, 2004.

<sup>17</sup> Kurzzyklus stavby Aeolovy harfy vedl Tenhaef rovněž na Katedře hudební výchovy PdF Univerzity Palackého 3. a 4. března 2003.

<sup>18</sup> Srov. například křížek u noty g při zvolání lidu: „Jesum Nazarenum“ v *Passiu* Arva Pärta (např. č. 14, s. 8), symbolizující ukřižování.

toho, co určuje sama struktura textu (počet slabik ve verši, interpunkce ap). Samotná struktura textu určuje metrum, rytmus nebo melodický průběh skladeb. Klíčová místa přitom Pärt formuje tak, aby vytvořil dostatečný prostor k jejich akcentování. To je případ závěrečného *conclusia* v oratoriu *Passio* na text Janova Evangelia, které se tvarově odlišuje takřka od celé skladby s výjimkou vstupního *exordia*, k němuž vytváří protipól.<sup>19</sup>

Příklad č. 2: Arvo Pärt: *Passio* s. 96, č. 173.

96 (173) Largo *pp* *cresc.* *poco* *a* *poco* *fff*

Coro

*pp* *mf* *ff* *fff*

Qui pas-sus es pro no-bis, mi-se-re-re no-bis, A-men.

Základní rozdíl mezi Pärtovým a Tenhaefovým kompozičním systémem ve vztahu ke zhudebněvanému textu tedy spočívá v tom, že zatímco v Pärtových skladbách struktura textu určuje jednotlivé hudební parametry, aniž by docházelo k jeho dalšímu znázornění, pro Tenhaefa je text pouze východiskem jak pro volbu číselných proporcí, které teprve určují jednotlivé hudební parametry, tak zároveň pro vyjádření proměňujících se afektů. Zatímco u Pärta je číselná proporce dána textem, pro Tenhaefa je pouze impulzem a prostředkem k interpretování textu. Tenhaefova dynamická dramaticita tak stojí proti Pärtově statickému nezobrazení, proti „útěku do dobrovolné chudoby“.<sup>20</sup> S tím také souvisí další odlišnost. Středobodem hudební struktury v Pärtově systému tintinnabuli je trojzvuk, který je současně religiózním symbolem. U Petera Tenhaefa je naopak základem systému řada vyšších harmonických a s ní související proporce a číselné posloupnosti, které určují hudební parametry jeho skladeb. Přestože tedy existují vazby mezi oběma kompozičními systémy (číselné vztahy, redukce hudebního materiálu), základní východiska se zásadně liší.

### Příklady: *Aus meinem Garten*

V následujících příkladech naznačíme, jak Peter Tenhaef formuje hudební materiál s využitím číselných proporcí. Ve skladbě *Aus meinem Garten*, *12 Miniaturen für Violine, Viola und*

<sup>19</sup> Zřetelný *ascensus* ve všech vokálních hlasech, který vytváří protiklad k úvodnímu *descensu exordia*, a v intencích rétorické symboliky představuje gesto nanebevzetí.

<sup>20</sup> Viz PÄRT, A. Tintinnabuli – Flucht in die freiwillige Armut. In DANUSER, H., GERLACH, H., KÖCHEL, J. (Hrsg.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen. Quellentexte. Komponistenmonographien.* Regensburg : Laaber, 1990, s. 269.

*Violoncello*, která vznikla v letech 1980 a 2002, autor spojil svých čtyřicet osm haiku se čtyřmi obrazovými kompozicemi a dvanácti hudebními miniaturami. Název skladby souvisí se skutečnou zahradou, o níž pečoval v roce 1980 během svého studentského pobytu v Münsteru, a kterou koncipoval na základě jednoduchých proporcí. Struktura i charakter haiku vychází z tradiční formy 5-7-5 veršů. Společným jmenovatelem všech hudebních částí je délka jedné minuty. V roce 2002 skladatel vytvořil ke stávajícím haiku a k hudebním miniaturám čtveřici obrazů:

„Der Jahreszyklus setzt sich aus drei Schichten verschiedener Medien zusammen: Wort, Ton und Bild. Genauer gesagt, bildet jede Schicht einen eigenen Zyklus, der mit den anderen durchbrochen ist. Die Bilder kann man auf die Jahreszeiten beziehen, die Musikstücke auf die Monate, die Gedichte auf die Mondphasen (zunehmend, voll, abnehmend).“<sup>21</sup>

Nejedná se zde tedy o znázornění průběhu roku v rovině materiální, nýbrž ideové. Nikoli rok coby posloupnost vegetativních změn, nýbrž jako suma algoritmů a proporcí. Jak v obrazové, textové, tak i v hudební rovině Tenhaef vyjadřuje vztah racionálního a spontánního, subjektivního a objektivního, přičemž struktura je určena řádem (forma haiku, proporce obrazu, proporce tónových délek a makrostruktura), zatímco obsah je dán subjektivním výrazem (témata haiku, barevnost obrazů, výraz a asociace hudebních miniatur).

Všechny hudební části cyklu *Aus meinem Garten* jsou nazvané konkrétními číselnými posloupnostmi. Tyto řady určují výškový, délkový i tempový parametr skladby a také tektoniku celku i detailu. První část je nazvána 1+2+3. Tato tři čísla udávají tónové výšky (první, druhý a třetí alikvotní tón od c'), tónové délky (1 = čtvrtě/osminová, 2 = půlová/čtvrtě, 3 = půlová s tečkou/čtvrtě s tečkou) a součet tří čísel udává tempo (čtvrtka = 48) i celkovou délku první části (1+2+3 = 6, 6×8 taktů = 48; celá část je dlouhá 48 dob).

Příklad č. 3: Peter Tenhaef: *Aus meinem Garten*. 1+2+3. Takt 1-8.

1+2+3  
Viertel = 48 pro Minute

Protipólem algoritmů první hudební miniatury jsou čtyři haiku, které tematizují zimu pomocí symbolů (sníh, led, vločky). V prvních šesti částech skladby Tenhaef pracuje s výseky posloupnosti 1-6.<sup>22</sup> Zvětšující (do VII. části) a zmenšující se sumy přitom tvoří posloupnost:

<sup>21</sup> TENHAEF, P. *Aus meinem Garten. 48 Haikus 12 Miniaturen für Streicher 4 Bildkompositionen ein Jahreszyklus. Vorwort. Zu Entstehung und Konzeption*. Leist, 2002, s. 2.

<sup>22</sup> II: 2+3+4 (9), III: 1+2+3+4+2 (12), IV: 3+4+5 (14), V: 1+2+3+4+5 (15), VI: 3+4+5+6 (18).

6-9-12-14-15-18-24-18-12-8-6-4.<sup>23</sup> Jejich rozdíly pak řadu: 3, 3, 3-2, 2-3-6, 6, 6-4-2, 2. Sedmá a osmá miniatura je postavena na násobcích čísla 3, v deváté až dvanácté části se vra-  
cejí posloupnosti čísel 1-2-4.

### Příklady: *Drei kanonische Sätze*

Příklad č. 4: Peter Tenhaef: *Drei kanonische Sätze für Streichquartett*. Takt 1-27.

Punktierte Viertel = 40 (48)  
Je tonreicher die Perioden, desto lauter (12 = f, 8 = mp, 6 = pp), pizz. in der ersten Hälfte des Satzes umgekehrt.

Další Tenhaefův způsob využití číselných proporcí je zřejmý z první části trívěté instru-  
mentální skladby *Drei kanonische Sätze für Streichquartett* z let 1993–1994, přepracované v ro-  
ce 2001. Tenhaef v ní kombinuje dvě pásma vnějších a vnitřních hlasů, v nichž simultánně

<sup>23</sup> I: 1+2+3 (6), II: 2+3+4 (9), III: 1+2+3+4+2 (12), IV: 3+4+5 (14), V: 1+2+3+4+5 (15), VI: 3+4+5+6 (18), VII: 3+6+9+6 (24), VIII: 3+6+9 (18), IX: 2+3+4+3 (12), X: 1+2+4+1 (8), XI: 1+2+2+1 (6), XII: 1+2+1 (4).

probíhá několik číselných posloupností. Vše se odehrává na tónovém terénu 1.–7. alikvotního tónu od C. První housle a violoncello hrají prvních 40 taktů komplementárně na prvním a třetím alikvotním tónu rytmickou řadu (16–8–4–8–16) s proměnlivou základní hodnotou délek (včetně pomlk: 3 osminy, 3 čtvrtky, 3 půlové noty), zatímco druhé housle a viola postupně rozšiřují melodickou řadu 2.–4. alikvotního tónu až na 2.–7. a zpět, za současného zkracování délek přidávaných tónů (od 6 osmin až po 1 osminu), čímž vzniká rytmicko-melodická řada posloupností od 6–4–6 až po 6–1–6. Tento průběh dvou číselných řad je navíc doplněn pravidelně se opakující řadou dynamických hodnot *pp*(6) – *mp*(8) – *f*(12).

### Příklady: *Petrus*

Následující příklad se vztahuje k Tenhaefovu duálnímu principu (afekt-řád) v oratoriu *Petrus* (2000). V této skladbě kombinuje verše z Evangelii, v nichž jsou zaznamenány skutky Šimona Petra. V první části nazvané *Berufung* zhudebňuje německý překlad Janova Evangelia (Jan 1, 42). Melodické linie Evangelisty i Ježíše pohybují převážně v sekundových krocích s výjimkami u jmen „Simon“, „Messias“, „Jesus“, „Jonas“, „Petrus“ a u slovesa „gefunden“. V těchto místech, která jsou pro příběh klíčová, dochází k melodickým skokům, posilujícím sémantický náboj textu. Další prvek, který Tenhaef při zhudebňování Evangelia využívá, je

Příklad č. 5: Peter Tenhaef: *Petrus. 1. Berufung*. Takt 1–13.

**1. Berufung**

Viertel : ca. 60 pro Minute

poloha. Ježíše spojuje dle tradičního chápání liturgického *lectia* s nejhlubším hlasem, zatímco Evangelistu rovněž v intencích křesťanských čtení s hlasem vyšším. A konečně závěrečná floskule „das ist Fels“ je jakýmsi dokonalým závěrem – tedy *perfectio*.<sup>24</sup>

Zatímco ve zpěvních hlasech dochází k těmto akcentům, nástrojovou část určuje posloupnost 4–3–2–3–4 (Vlc 2 a VI 2) a 4–5–6–4 (Cb a VI 1). Tónový terén instrumentální i vokální vrstvy je výběrem a kombinací ze sestupné alikvotní řady od e''' (2, 8, 9) a vzestupné řady od G (2, 5, 8, 9). Tóny e''' (VI 1) a G (Cb) zde zároveň určují celkový ambitus. Instrumentální vrstva je uspořádaná jako inverzní kánon, v němž kontrabas tvoří s oběma violoncelli *dux* a viola s 1. a 2. houslemi inverzní *comes*. V celé struktuře dochází ke zkracování úvodního dvoutaktového motivu v 1. violoncelle a viole (4 : 1) a diminuji prodlév v kontrabasu a 1. houslích (16 : 4).

Předchozí příklady naznačují, jak Peter Tenhaef pracuje s číselnými posloupnostmi, jakým způsobem tematizuje ideu řádu, jak důležitou roli u něj sehrává řada vyšších harmonických a jak podstatná je pro něj dualita afekt-řád při zhudebňování textů. Takřka se zdá, že ačkoli počátečním impulsem pro jeho novou tvůrčí etapu byla poetika Arva Pärta, jakoby spíš stranil afektu, když zdůrazňuje: „Die (...) Streicher, die das Gesetz (Himmels oder Erden) repräsentieren, [müssen] fein das Maß beachten, wie es die Affekte der Worte erfordern.“<sup>25</sup> Že by tedy afekt v jeho systému dominoval? Nikoli. Rovnováha mezi výrazem a řádem je pro Petera Tenhaefa onou ideální proporcí.

## PROPORTIONS OR EXPRESSION? ABOUT PETER TENHAEF'S COMPOSITIONAL PRINCIPLES

### *Summary*

This paper focuses on Peter Tenhaef's (1953) principles of his compositional system, which based on proportions of the harmonics series (*Naturtonreihe*) and on dualism of affect and order. On examples from Tenhaef's works *Aus meinem Garten* (1980, 2002), *Drei kanonische Sätze für Streichquartett* (1993–1994) and *Petrus* (2000) is showing how the composer use ratios, proportions and sequences of numbers for forming musical structure and how in his compositions the proportions determine all parameters of notes in the instrumental parts, while the affects form the vocal parts. This paper deals besides with affinity of Tenhaef's compositional systems and Arvo Pärt's system tintinnabuli, shows differences (the triad against the harmonics series) and focus on their contradictory ways of working with text.

<sup>24</sup> Viz zde příklad č. 1.

<sup>25</sup> TENHAEF, P. *Petrus. Kammeroratorium nach Worte des Evangeliums. Vorwort*. Leist, 2000, s. 2.





## ZÁVĚRY V ANGLICKÉ HUDEBNÍ TERMINOLOGII

Eva Kotíková

Nejběžnějším anglickým ekvivalentem českého termínu *závěr* je pojem *Cadence* (G. Kadenz<sup>1</sup>, F. cadence, It. cadenza, Sp. Cadencia).<sup>2</sup> Dalšími, ale mnohem méně častými anglickými ekvivalenty pro *Cadence* jsou *End*, *Close*<sup>3</sup>, *Fall*.<sup>4</sup>

Anglický termín *Cadence* lze do češtiny překládat několika způsoby. Spisar<sup>5</sup> uvádí jako protějšky termínu *Cadence* tyto pojmy: *kadence*, *spád*, *závěr* a *rytmus*.<sup>6</sup> V anglické hudebně-teoretické literatuře se můžeme setkat s řadou více či méně odlišných definic termínu *Kadence*.<sup>7</sup> V zásadě však většinou všechny označují jev, v české terminologii známý pod pojmem *závěr*, tedy „*spoj dvou akordů, schopný ukončiti uspokojivě hudební větu*.“<sup>8</sup> Tento význam termínu *Cadence* zcela převažuje nad ostatními, Spisarem uváděnými významy. Přesto se však můžeme setkat s použitím termínu *Cadence* ve významu přirozeného sledu základních kvintakordů, tedy ve významu českého termínu *kadence*. Tento význam je ale druhořadý.

Terminologie závěrů je značně neujednocená především v americké literatuře: „*Klasifikace a terminologie v této oblasti není jednotná a často též nesrozumitelná*.“<sup>9</sup>

Zcela jiné významy mají pak různé termíny podle toho, vyskytují-li se právě v britské, nebo americké teorii. Vzhledem ke zmíněné terminologické neurčitosti a neustálenosti je nemožné podat v oblasti závěrů přesný a vyčerpávající výklad terminologie, pokusím se však alespoň nastínit základní pravidla označování závěrů zvlášť v britské a americké terminologii.

<sup>1</sup> V němčině se také mimo jiné můžeme setkat s termíny *Abschluss*, *Ausklang*, *Schlussfall* a především pak s termínem *Schluss*, jehož přesným překladem do češtiny získáme termín *závěr*.

<sup>2</sup> *Harvard Dictionary of Music*. 2. vyd. 1976, s. 118.

<sup>3</sup> LEUCHTMANN, H. (ed.) *Terminorum Musicae Index Septem Liguīs Redactus*. 1. vyd. Kassel, 1978, s. 504.

<sup>4</sup> STAINER, J. *Dictionary of Musical Terms*. 2. vyd. London, 1898, s. 66.

<sup>5</sup> SPISAR, J. *Anglicko-český hudební slovník*. 1. vyd. Ostrava, 1996, s. 16.

<sup>6</sup> S použitím termínu *Cadence* ve významu *rytmus* jsem se nikdy nesetkala a pokud je termínu *Cadence* tento význam skutečně přisuzován, lze jej považovat za zcela marginální.

<sup>7</sup> BLOM, E. *Everyman's Dictionary of Music*. 5. vyd. London, 1975, s. 98; STAINER, J. *Harmony*. 1. vyd. London, 1971, s. 93; PISTON, W. *Harmony*. 7. vyd. London, 1973, s. 60; KENNEDY, M. *The Oxford Consise Dictionary of Music*. 5. vyd. Oxford, 2004, s. 115 atd.

<sup>8</sup> ŠÍN, O. *Úplná nauka o harmonii*. 6. vyd. Praha, 1949, s. 45.

<sup>9</sup> „...the classification and terminology in this area lack uniformity and frequently also clarity“ *Harvard Dictionary of Music*. 2. vyd. London, 1976, s. 118.

Českou hudební terminologii týkající se závěrů lze považovat za ustálenou a nespatřujeme zde nějaké terminologické výkyvy. Tradiční, běžně vyučovanou terminologii závěrů v českých učebnicích, podává následující tabulka:<sup>10</sup>

|     |                                        |
|-----|----------------------------------------|
| D-T | Autentický (původní, pravý) celý závěr |
| T-D | Autentický poloviční závěr             |
| S-T | Plagální (odvozený) celý závěr         |
| T-S | Plagální poloviční závěr               |
| S-D | Závěr poloviční <sup>11</sup>          |

Závěry dále mohou být *dokonalé* (harmonicky, melodicky či rytmicky) nebo ve stejných aspektech *zeslabené* (nedokonalé). Závěr rytmicky dokonalý nazýváme též *mužským závěrem*, závěr rytmicky zeslabený pak *ženským závěrem*.

Pojem klamný závěr se běžně vztahuje pouze na spojení D-VI: „*Polovičním závěrem může býti každý spoj dvou akordů, jen když konečným akordem není tonika,..., tedy i tzv. klamný závěr V-VI.*“<sup>12</sup> „*Závěr klamný D-VI je druhem závěru polovičního.*“<sup>13</sup> Tento fakt bude poměrně důležitý při další komparaci s anglickou hudební terminologií.

### Britská terminologie závěrů

Britská terminologie je, jak uvidíme, v oblasti závěrů mnohem bohatší než terminologie česká. Bohužel, je také mnohem méně ustálená a to lze pozorovat jak při porovnání názvosloví u různých autorů, tak mnohdy v různých dílech jednoho autora.<sup>14</sup>

Následující tabulka přináší nejčastěji užívané termíny, jejich možná synonyma, význam těchto termínů a český ekvivalent, pokud existuje.

| Britská angličtina | Synonyma                                                                | Uváděné významy                                         | Český ekvivalent |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|------------------|
| CADENCE            |                                                                         |                                                         | ZÁVĚR            |
| Perfect c.         | Full-close, Whole c., Complete c.                                       | D-T, S-T                                                | Celý z.          |
| Imperfect c.       | Half-close, Half c., Demicadence, Dominant c.,                          | T-D,<br>Kterýkoliv stupeň - D                           | Poloviční z.     |
| Authentic c.       |                                                                         | D-T                                                     | Autentický z.    |
| Plagal c.          | Amen c., Church c., Greek c.,                                           | S-T                                                     | Plagální z.      |
| Interrupted c.     | Abrupt c., Broken c., Suspended c., Avoided c., Evaded c., Irregular c. | Dočasné (rytmické) zpoždění celého závěru <sup>15</sup> |                  |

<sup>10</sup> Vice viz ŠFŇ, O. *Úplná nauka o harmonii*. 6. vyd. Praha, 1949, s. 45; KOFRŇ, J. *Učebnice harmonie*. 8. vyd. Praha, 1991, s. 66.

<sup>11</sup> V širším slova smyslu je pak termínem *poloviční závěr* označován každý závěr, který nekončí tónikou. KOFRŇ, J. *Učebnice harmonie*. 8. vyd. Praha, 1991, s. 67.

<sup>12</sup> ŠFŇ, O. *Úplná nauka o harmonii*. 6. vyd. Praha, 1949, s. 46.

<sup>13</sup> KOFRŇ, J. *Učebnice harmonie*. 8. vyd. Praha, 1991, s. 66.

<sup>14</sup> Srovnej např. *Interrupted cadence*: STAINER, J. *Harmony*. 1. vyd. London, 1971, s. 93. a STAINER, J. *Dictionary of Musical Terms*. 2. vyd. London, 1898, s. 66.

<sup>15</sup> STAINER, J. *Harmony*. 1. vyd. London, 1971, s. 94.

|                                   |                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                      |
|-----------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| Interrupted c.                    | False c. Deceptive c.,<br>Surprise c. | D-kterýkoliv stupeň kromě T <sup>16</sup><br>D-VI <sup>17</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Klamný závěr, jen<br>ve významu D-VI |
| Phrygian c.                       |                                       | 1. v dur, kadence končící na<br>dominantě paralelní mollové<br>(např. v C dur: E-Gis-H)<br>2. jakýkoliv druh polovičního<br>závěru v moll<br>3. první obrat subdominanty,<br>následovaný dominantou (př.<br>V C dur A-C-F - G-H-D) <sup>18</sup><br>4.<br> <sup>19</sup> | Frygický závěr, ve<br>významu ad 4.  |
| Inverted c.                       |                                       | Oba akordy jsou v obratu.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Harmonicky zesla-<br>bený z.         |
| Incomplete c.                     | Progressive c.                        | Závěr věty.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Celý z.                              |
| Complete c.                       | Terminal c.                           | Závěr periody <sup>20</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Poloviční z.                         |
| Simple c.                         |                                       | Všechny tóny obou akordů<br>jsou doškalné.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                      |
| Compound c.                       |                                       | Příkrášlen melodickými tóny <sup>21</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                      |
| Mixed c.                          |                                       | 1. S-D-T (kombinace plagální<br>a autentické kadence) <sup>22</sup><br>2. S-D (kombinace plagál-<br>ního a polovičního závěru,<br>nejčastější forma polovičního<br>závěru) <sup>23</sup>                                                                                                                                                                  |                                      |
| Radical c.(lat.<br>Radix – kořen) |                                       | Jakýkoliv závěr, jehož akordy<br>jsou v základním tvaru                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Harmonicky doko-<br>nalý z.          |
| Semi-perfect c.                   |                                       | Celý závěr, tonika má v soprá-<br>nu tercii nebo kvintu                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Melodicky zeslabe-<br>ný závěr, celý |

K terminologickým zmatkům pak přispívá i jinak přesný Oxfordský slovník s některými definicemi: „*Authentic cadence* = *perfect cadence* = *full close*.“<sup>24</sup> Možná by jistě byla kombina-

<sup>16</sup> STAINER, J. *Dictionary of Musical Terms*. 2. vyd. London, 1898, s. 66; BLOM, E. *Everyman's Dictionary of Music*. 5. vyd. London, 1975, s. 98.

<sup>17</sup> KENNEDY, M. *The Oxford Consise Dictionary of Music*. 5. vyd. Oxford, 2004, s. 115.

<sup>18</sup> První tři významy udává KENNEDY, M. *The Oxford Consise Dictionary of Music*. 5. vyd. Oxford, 2004, s. 115.

<sup>19</sup> BLOM, E. *Everyman's Dictionary of Music*. 5. vyd. London, 1975, s. 98.

<sup>20</sup> COOPER, P. *Perspectives in Music Theory, an Historical - Analytical Approach*. 2. vyd. New York, 1981, s. 80.

<sup>21</sup> STAINER, J. *Dictionary of Musical Terms*. 2. vyd. London, 1898, s. 66.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 300.

<sup>23</sup> KENNEDY, M. *The Oxford Consise Dictionary of Music*. 5. vyd. Oxford, 2004, s. 116.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 116.

ce těchto závěrů, tedy *celý autentický závěr*, tyto termíny však rozhodně nelze považovat za ekvivalentní.

### Terminologie závěrů v americké angličtině

Podle Waltera Pistona:

| Americká angličtina |              | Synonyma | Uváděné významy                                 | Český ekvivalent                                           |
|---------------------|--------------|----------|-------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| <b>CADENCE</b>      |              |          |                                                 | <b>ZÁVĚR</b>                                               |
| Authentic c.        | Perfect c.   |          | D-T, harmonicky i melodicky dokonalý            | Autentický celý z., harmonicky a melodicky dokonalý        |
|                     | Imperfect c. |          | Všechny ostatní možné způsoby D-T <sup>25</sup> | Autentický celý závěr, harmonicky nebo melodicky zeslabený |
| Half c.             |              |          | Kterýkoliv stupeň – D                           |                                                            |
| Plagal c.           |              |          | S-T                                             | Plagální celý z.                                           |
| Deceptive c.        |              |          | D-kterýkoliv stupeň                             | Klamný z., jen ve významu D-VI                             |
| Masculine ending    |              |          |                                                 | Rytmicky dokonalý z., mužský z.                            |
| Feminine ending     |              |          |                                                 | Rytmicky zeslabený z., ženský z.                           |

Podle Harvardského hudebního slovníku:<sup>26</sup>

|              |           |                                       |                                         |                                                         |
|--------------|-----------|---------------------------------------|-----------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| Perfect c.   | Authentic | Final c., Full c.                     | melodicky dokonalý D-T                  | Autentický celý z., melodicky dokonalý                  |
|              | Plagal    |                                       | melodicky dokonalý S-T                  | Plagální celý z., melodicky dokonalý                    |
| Imperfect c. | Authentic | Inverted c., Medial c <sup>27</sup> . | Melodicky nebo harmonicky zeslabený D-T | Autentický celý z., melodicky nebo harmonicky zeslabený |
|              | Plagal    |                                       | Melodicky nebo harmonicky zeslabený S-T | Plagální celý z., melodicky nebo harmonicky zeslabený   |

<sup>25</sup> PISTON, W. *Harmony*. 7. vyd. London, 1973, s. 127.

<sup>26</sup> *Harvard Dictionary of Music*. 2.vyd. 1976, s. 118.

<sup>27</sup> V případě harmonicky zeslabeného závěru.

|                                   |           |               |                                                                                                   |                                    |
|-----------------------------------|-----------|---------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| Radical c. (z lat. Radix – kořen) |           |               | Oba akordy v základní tvaru                                                                       | Harmonicky dokonalý závěr          |
| Half-cadence                      | Authentic | .             | Transpozice perfect authentic cadence D(D)-D                                                      |                                    |
|                                   | Plagal    |               | Transpozice perfect plagal cadence S(D)-T                                                         |                                    |
| Deceptive c.                      |           | Interrupted c | Autentická (někdy) plagální kadence, jejíž tónika je „klamně“ nahrazena jiným akordem. Nejč. D-VI | Klamný závěr, jen ve významu D-VI. |

Tato rozdělení a uvedenou terminologii nelze považovat za jediné existující způsoby klasifikace závěrů, s jakými se lze v amerických učebnicích setkat. Pro vzorek terminologie jsem záměrně zvolila Pistonovu *Harmonii* a *Harvardský hudební slovník*, které lze považovat za reprezentativní vzorky americké hudební terminologie a je patrné, že termíny čerpané z těchto renomovaných pramenů se od sebe poměrně zásadně odlišují. Zcela jiné rozdělení závěrů pak podává např. americká učebnice *Harmony & Voice Leading*<sup>28</sup>.

V anglických i amerických učebnicích existuje velké množství způsobů uspořádání závěrů. V podstatě lze říci, že co jiný autor, to odlišný systém klasifikace. V tomto lze spatřovat velký rozdíl mezi českým a anglickým systémem. Rovněž je patrné, že pro některé druhy závěrů vzniklo velké množství pojmenování, která ve vzájemném vztahu k sobě fungují jako synonyma. Tato pojmenování vznikla terminologizací slov běžné slovní zásoby. Například pro termín *Interrupted cadence* ve významu *dočasněho zpoždění plagálního závěru* se v britské angličtině ujala následující označení: *Abrupt c.*, *Broken c.*, *Suspended c.*, *Avoided c.*, *Evaded c.* a *Irregular c.* Společným znakem těchto termínů je to, že se snaží postihnout podstatu závěru již existujícím slovem.<sup>29</sup> Pro termín *Interrupted cadence* ve druhém významu, který uvádím v tabulce, existují následující synonyma: *False c.*, *Deceptive c.* a *Surprise c.*<sup>30</sup>. Také pro tyto termíny platí, že se snaží již užívaným slovem postihnout charakteristické znaky tohoto závěru. Zajímavá jsou také další pojmenování plagálního závěru. Kromě termínu *Plagal c.* se užívají synonyma *Amen c.*, *Church c.*, *Greek c.*,<sup>31</sup> která poukazují na to, že tento druh závěru můžeme velmi často nalézt v liturgické hudbě. Všechny tyto příklady jistě svědčí o tom, že anglická hudební terminologie je velmi popisná a pragmatická, to je však často bohužel na úkor přehlednosti a sjednocenosti.

<sup>28</sup> ALDWELL, E. SCHACHTER C. *Harmony and voice leading*. 3. vyd. Belmont, 2003, s. 85.

<sup>29</sup> Abrupt = náhlý, neočekávaný; broken = rozvrácený, rozbitý; suspended = rozptýlený; avoid, evade = uniknout, vyhnout se; irregular = nepravdivý, mimořádný.

<sup>30</sup> False = umělý, falešný; deceptive = klamný, ošidný; surprise = překvapení.

<sup>31</sup> Church = kostel, greek = řecký.

## **TERMINOLOGY OF CADENCES IN ENGLISH MUSIC THEORY**

### *Summary*

The paper focuses on the main differences between Czech and English Music Terminology in the field of Cadences. It points out the divergences in understanding of various types of Cadences in these two languages and introduces various ways of classifying them in British and American professional literature. It tries to specify the origin of selected terms.

## HUDEBNÍ AKTIVITY NĚMECKÝCH OBYVATEL OSTRAVY V OBDOBÍ 1939–1945

*Jan Mazurek*

1. *Hudební život Němců* nabýval modernějších podob – stejně jako jeho česká obdoba – od počátku 60. let 19. století. Politicky a finančně silnější německá komunita však – alespoň do roku 1918 – rozhodovala o většině parametrů rozvoje ostravské hudební kultury jako celku. Dvacetiletá existence samostatné Československé republiky (1918–1938) samozřejmě značně posílila postavení českého etnika a zvýraznila jeho hudební aktivity. Období 1939–1945 však přineslo totální změnu poměrů.

Do podzimu 1938 postavením německé menšiny v Československé republice ovlivněný rozvíjel se hudební život ostravských Němců i v období tzv. Druhé republiky nezanedbatelnou měrou v kontextu s hudební kulturou českou,<sup>1</sup> 15. březen 1939 však přinesl zásadní změnu. Např. již 25. března německý denní tisk příznačně informoval o brožůře žurnalisty, archiváře a historika Richarda Drapaly (1892–1948) *Juden in Ostrau*.<sup>2</sup> V následujících několika měsících byly připomínány především hudební a hudebně-dramatické počiny české strany souvisící s ustavením Protektorátu Čechy a Morava, s životními jubilei představitelů nacistického Německa, též koncerty německé branné moci pořádané českými institucemi apod.<sup>3</sup> Příznačné mlčení však provázelo – jistě v souladu s oficiální nacistickou politikou – slavnostní provedení Smetanovy *Libuše* (12. května 1939 operním souborem Národního divadla moravsko-slezského s Marií Podvalovou jako *Libuší*, dirigoval Jaroslav Vogel)<sup>4</sup> a jeho *Mé vlasti* (25. května

<sup>1</sup> Lze to dokládat zájmem německého deníku *Ostrauer Zeitung* (dále jen *OZ*) o české divadelní (a tedy i operní a operetní) dění v Ostravě. V rubrice *Tschechisches Theater* najdeme např. 24. ledna 1939 (na s. 4) upozornění na hostování Marie Podvalové a Richarda Kubly ve Smetanově *Daliboru*. Už 4. února upozorňuje *OZ* na březnovou premiéru *Voglovy* opery *Jovana* – premiéra se uskutečnila v Národním divadle moravsko-slezském (NDMS) 30. března 1939. Značná pozornost byla věnována i 25. výročí zahájení pěvecké dráhy R. Kubly. Viz H. R.: 25 jähr. Sängerbildung R. Kublas. In: *OZ* 18. února 1939, s. 4. Tamtéž i 1. března 1939, s. 4.

<sup>2</sup> *OZ* 25. března 1939, s. 6. O R. Drapalovi více v Biografickém slovníku Slezska a severní Moravy, sešit 7, Ostrava 1996, s. 23–25. Autorem biogramu je Josef ŠERKA.

<sup>3</sup> V *OZ* např. 25. března 1939, s. 6, koncert pěveckého sboru německé armády (uskutečnil se 26. března – o tom *Moravsko-slezský deník* 29. března 1939, s. 4), slavnostní představení *Prodané nevěsty* pořádané 31. března na počest velitele ostravské oblasti generálmajora Waltra Keinera (v *OZ* – 1. dubna 1939, s. 6 – je B. Smetana dobově typicky představen jako „einer der eifrigsten Wagnererlehrer“), představení Smetanova *Dalibora* k Hitlerovým padesátinám (recenze *Festaufführung „Dalibor“* v *OZ* 21. dubna 1939, s. 4) atd.

<sup>4</sup> O něm i KUNA, M.: Životnost Smetanova odkazu, Praha 1974, s. 38–39. Ohlas českého tisku byl naopak velmi spontánní a odvážný. Viz především M. B. (tj. Milan Balcar): Smetanova *Libuše* v M. Ostravě. In: *Moravsko-slezský deník* 14. května 1939, s. 5.

a 5. června t. r., hrál rozšířený divadelní orchestr, řídil opět J. Vogel)<sup>5</sup> i další české hudební aktivity následujících let – zvláště Český hudební máj 1940, Jubilejní rok Antonína Dvořáka 1941 ad.<sup>6</sup>

2. Hudební život německého obyvatelstva pochopitelně postrádal národněobraný charakter, kterým se vyznačovaly hudební aktivity české Ostravy. Pozice jednoznačně vedoucí národnostní skupiny umožňovala – odhlédneme-li od všudypřítomných válečných omezení – mj. prakticky permanentní užívání budovy Městského divadla k německým divadelním, hudebně-dramatickým a baletním představením, pravidelná hostování německých dramatických souborů a orchestrů, oficiální festivalové akce měly podporu nejvyšších nacistických míst apod.<sup>7</sup> Koncerty vojenských a nacistických stranických institucí, uvádění vládnoucí ideologii poplatných skladeb, spojované velmi často s přítomností nacistických vládců, představovaly po celé sledované období rovněž důležitý rys německého hudebního života v Ostravě.

*Operní představení* pomáhal zajišťovat v Městském divadle často hostující soubor německého Městského divadla v Opavě, diváci však mohli na ostravské operní scéně sledovat i operní inscenace se zpěvačkami a zpěváky Zemského divadla v Linci, jakož i německých divadel v Brně a v Olomouci. Častá byla *operetní představení*, dávána většinou domácími silami.<sup>8</sup> Ke slovu se občas dostávaly také *baletní inscenace*. Repertoár tvořila nejčastěji díla německé a italské romantické a novoromantické opery (opusy F. Flotowa, G. A. Lortzinga, O. Nicolaie, R. Wagnera, G. Donizettiho, G. Rossiniho, G. Verdiho), opery veristických skladatelů (P. Mascagniho, G. Pucciniho, E. d'Alberta), výjimečně i opery L. van Beethovena, W. A. Mozarta, E. Wolfa-Ferrariho.<sup>9</sup> Operetní repertoár většinou tvořila tradiční díla J. Strausse, F. Lehára, K. Millöckera, N. Dostala ad. Značné oblibě se těšila představení Delibesova baletu Coppelia.

Německé *symfonické a komorní koncerty* se na počátku Protektorátu uskutečňovaly poměrně nahodile a nepravidelně.<sup>10</sup> V říjnu 1940 se však vedení ostravského Německého divadla<sup>11</sup> rozhodlo připravit a v budoucnosti – v rámci své činnosti – pravidelně uskutečňovat s ostravskými německými orchestry abonentní řadu symfonických koncertů, z nichž první byl připraven na 26. října s náročným beethovenským programem – hraná byla skladatelova

<sup>5</sup> O nadšených recenzích české strany více MAZUREK, J.: K charakteru hudebního života českých obyvatel Ostravy v období Protektorátu Čechy a Morava. In: Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska 22, Šenov u Ostravy 2005, s. 412.

<sup>6</sup> V posledních letech okupace se ovšem situace zajímavým způsobem měnila – 8. ledna 1944 např. najdeme (na s. 5) v Mährische-Slessische Landeszeitung (dále jen MSLZ) informaci o zahájení Smetanova roku 1944, počátkem února t. r. byl v Ostravě jeden z tehdy pořádaných německých symfonických koncertů věnován i české studující mládeži (MSLZ 6. února 1944, s. 8) apod.

<sup>7</sup> Viz např. vyjádření Baldura von Schiracha k úkolům jubilejního celoněmeckého Mozartova týdne (Mozart-Woche) v MSLZ 2. prosince 1941, s. 5 apod.

<sup>8</sup> Na jaře roku 1941 však v Ostravě hostoval i německý operetní soubor z Karlových Varů (uvádí MSLZ 23. března 1941, s. 16). Zmiňuje se o tom také Hilde PREGLER ve své disertaci Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Mährisch-Ostrau von den Anfängen bis 1944, Vídeň 1965, s. 284.

<sup>9</sup> Připomeňme alespoň Lortzingova Zbrojře, Wagnerovu Valkýru, Verdiho Traviatu, Pucciniho opery Madame Butterfly a Gianni Schicchi, Mozartovu Kouzelnou flétnu. Tato Mozartova opera byla 4. srpna 1944 uvedena jako poslední německé představení v ostravském divadle. Uvádí Lexikon zur deutschen Musik-Kultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien, Band 2, M-Z, München 2000 (JIRGENS, E.: Mährisch Ostrau, s. 876).

<sup>10</sup> MSLZ např. referuje (22. ledna 1940, s. 5) o Antonem Aichem řízeném koncertu Orchestru „der Ostrauer Musikfreunde“, při kterém byl mj. hrán Beethovenův Egmont a Brahmsova II. symfonie D dur.

<sup>11</sup> Uměleckým ředitelem byl tehdy (od prosince 1938) Kurt Labatt.



Předehra k opeře *Fidelio*, III. klavírní koncert c moll a III. symfonie Es dur „Eroica“.<sup>12</sup> Do konce sezony 1940/41 byly za řízení Antona Aicha uskutečněny ještě dva abonentní koncerty (26. února a 9. května).<sup>13</sup>

Značný ohlas vyvolal 1. prosince 1941 v Městském divadle uskutečněný symfonický koncert k 40. výročí dirigentské činnosti Antona Aicha (1878–1963),<sup>14</sup> v němž jubilant představil vlastní skladby: mj. Veseloherní předehru a Fantazii pro klavír a orchestr se sólistkou Gertrud Repper.<sup>15</sup> 7. prosince 1941 uvedl dirigent Německého divadla Wilhelm Bantelmann v Městském divadle slavnostní koncert k 150. výročí úmrtí W. A. Mozarta (mj. s Marianne Sperl-Kurst a Gertrud Repper ve skladatelově Koncertu pro dva klavíry a orchestr Es dur K. V. 365).<sup>16</sup> Během několika lednových dnů roku 1942 se v Ostravě uskutečnily dva symfonické koncerty. Nejprve (19. ledna) hrál orchestr Německého divadla za řízení W. Bantelmanna – na prvním abonentním koncertu sezony 1941/42 – Beethovenovy skladby (zvláště se líbil výkon houslisty Maxe Ladscheka ve skladatelově Houslovém koncertu D dur).<sup>17</sup> O týden později (26. ledna) přijel do Ostravy Německý filharmonický orchestr z Prahy řízený Josephem Keilberthem. Koncert měl mj. na programu Haydnovu Symfonii D dur č. 101 „Hodiny“ a I. symfonii c moll J. Brahmsa.<sup>18</sup> Dne 16. března 1942, na druhém abonentním koncertu, řídil W. Bantelmann wagnerovský program – Siegfriedovu idylu, předehry k Wagnerovým operám, Franz Höbling, barytonista Staatsoper Wien, zpíval árie z oper téhož skladatele.<sup>19</sup> 30. května t. r. v Ostravě koncertující Říšský symfonický orchestr řízený Franzem Adamem uspěl především se Schubertovou IX. symfonií C dur „Velkou“.<sup>20</sup>

Velmi zajímavý program měl první abonentní koncert sezony 1942/43, uskutečněný 28. října. W. Bantelmann řídil skladby E. N. Reznicka, H. Dawida a L. van Beethovena (sólový part ve skladatelově V. klavírním koncertu Es dur hrála Hilde Wattolik-Schreiber).<sup>21</sup> Druhý abonentní koncert měl 7. ledna 1943 na programu orchestrální hudbu z Bantelmannovy opery *Der König von Rothenburg* a Rossiniho, Weberovy, Wagnerovy ad. operní árie, které zpíval

<sup>12</sup> Koncertu předcházela v MSLZ uveřejněná rozbor Beethovenova koncertu a III. symfonie (Zur Eroica-Aufführung in Mähr.Ostrau, Beethovens Klavierkonzert in C moll, 24. října 1940, s. 5). Představena byla mladá pražská pianistka (pozdější učitelka klavíru na německé Městské hudební škole v Mor. Ostravě) Gertrud Repper, dirigent koncertu Anton Aich i účinkující Kreis-Symphonie-Orchester.

<sup>13</sup> Především květnovému koncertu byla věnována kritická pozornost: KOLBE, G. R.: 3. Symphonie-Konzert in Mähr.Ostrau. In: MSLZ 11. května 1941, s. 4.

<sup>14</sup> V roce 1940 jmenovaný městský hudební ředitel (viz České slovo 3. prosince 1941, s. 3) působil v Ostravě již před I. světovou válkou a v meziválečném období jako ředitel německé Městské hudební školy v Moravské Ostravě, dirigent, sbormistr a skladatel. Vystupoval i jako pianista v ostravském rozhlasu. O Aichovi více v Biografickém slovníku Slezska a severní Moravy II (Nová řada), sešit 3, Ostrava 2002, s. 15. Autorem biogramu je Milan MYŠKA.

<sup>15</sup> SANDER, K.: Musikdirektor Anton Aich dirigierte eigene Werke. In: MSLZ 3. prosince 1941, s. 4.

<sup>16</sup> SANDER, K.: Mozart-Feier im Stadttheater. In: MSLZ 8. prosince 1941, s. 4. Gertrud Repper byla absolventkou německé Hudební akademie v Praze a žačkou prof. Franze Langera (1898–1979).

<sup>17</sup> LANGER, R.: Das Beethoven-Konzert in Mähr. Ostrau. In: MSLZ 21. ledna 1942, s. 3–4. Ladschek se Langerovi jevil jako „wunderbare Sänger auf der Geige“ (s. 3).

<sup>18</sup> Rozbory na koncertě hraných skladeb v MSLZ 25. ledna 1942, s. 3–4 (Was uns Keilberth darbietet). Recenze R. Langera Keilberth dirigierte v MSLZ 28. ledna 1942, s. 3. O vzniku německého filharmonického orchestru (původně Sudetoněmeckého orchestru z Liberce) více KUNA, M.: cit. dílo, s. 31–32.

<sup>19</sup> Recenze v MSLZ 19. března 1942, s. 3. Všimá si především Höblingova pěveckého umění.

<sup>20</sup> Recenze v MSLZ 2. června 1942, s. 3.

<sup>21</sup> Koncert se opakoval 10. listopadu 1942 (informace v MSLZ 8. listopadu 1942, s. 10). Z díla opavského rodáka Huga Dawida (1889–1970) byla hrána symfonická báseň „Aus meinem Welt“.

vídeňský barytonista Georg Monthy.<sup>22</sup> Do konce zmíněné sezony se nejspíše uskutečnily ještě dva symfonické koncerty. Nejprve (15. února) řídil A. Aich provedení skladeb W. A. Mozarta, L. van Beethovena, J. Brahmsa a E. Griega.<sup>23</sup> Velmi živý ohlas měl pak koncert uskutečněný 5. dubna v Městském divadle. Německý filharmonický orchestr řízený J. Keilberthem hrál Beethovenův IV. klavírní koncert G dur (sólový part přesvědčivě provedl Franz Langer) a Brucknerovu IV. symfonii Es dur „Romantickou“.<sup>24</sup>

18. října 1943 přijel do Ostravy opět Německý filharmonický orchestr a J. Keilberth dirigoval díla Haydnova (Violoncellový koncert D dur s Ivanem Večtomovem), Mozartova (Symfonii B dur K. V. 319) a Beethovenova (VII. symfonii A dur).<sup>25</sup> První abonentní koncert sezony 1943/44 pak měl 9. prosince na programu většinou díla současných německých skladatelů (K. Frotzlera, H. Dawida ad.).<sup>26</sup> Už vzpomínaný hannoverský houslista Max Ladschek hrál 8. a 9. února 1944 – v rámci druhého abonentního koncertu – Mozartův Houslový koncert A. dur K. V. 219, dirigent W. Bantelmann dále uvedl Haydnovu Symfonii Es dur č. 103 „S vířením kotlů“, Pfitznerovo orchestrální Scherzo a symfonickou báseň R. Strausse Till Eulenspiegel.<sup>27</sup> Zmiňované dva únorové večery byly pravděpodobně posledními abonentními koncerty ostravských Němců ve sledovaném období.

Symfonická hudba provázela také už zmiňované koncerty vojenských a nacistických stranických institucí. 3. listopadu 1940 se např. – v rámci tzv. Zimní pomoci – uskutečnilo vystoupení hudby SS.<sup>28</sup> Svátek práce (1. květen 1942) ostravským Němcům připomnělo Oratorium práce G. Böttchera.<sup>29</sup> Koncert pro ostravskou Hitlerovu mládež měl 9. května 1943 na programu mj. Weberovu Předehru k opeře Čarostřelec, Bruchův Houslový koncert g moll aj.<sup>30</sup> Nacistické válečné „úspěchy“ připomnělo 9. listopadu t. r. v Městském divadle pořádané Heroické requiem s hudbou Ch. W. Glucka, W. A. Mozarta a L. van Beethovena.<sup>31</sup>

Také na uskutečňování *komorních koncertů* se od sezony 1940/41 spolupodílelo vedení Německého divadla.<sup>32</sup> Zdá se však, že pozornost pořadatelů a posluchačů byla věnována především symfonické hudbě, a tak asi největší úspěch v Ostravě slavilo Kvarteto lipského Gewandhausu, které 5. června 1943 hrálo kvartety W. A. Mozarta (D dur K. V. 575), L. van

<sup>22</sup> DOHME, H.: Sinfoniekonzert im Stadttheater Mähr. Ostrau. In: MSLZ 9. ledna 1943, s. 5.

<sup>23</sup> Koncert je však v MSLZ (3. února 1943, s. 3) pouze stručně avizován.

<sup>24</sup> DOHME, H.: Symphonischer Abend im Stadttheater. In: MSLZ 7. dubna 1943, s. 3.

<sup>25</sup> DOHME, H.: Haydn-Mozart-Beethoven. In: MSLZ 20. října 1943, s. 3.

<sup>26</sup> DOHME, H.: Werke Zeitgenössiger Komponisten. In: MSLZ 11. prosince 1943, s. 3.

<sup>27</sup> DOHME, H.: Zweites Sinfoniekonzert im Ostrauer Stadttheater. In: MSLZ 10. února 1944, s. 3.

<sup>28</sup> V první polovině koncertu – viz MSLZ 5. listopadu 1940, s. 5 – hrála např. Wagnerovu Předehru k opeře Mistři pěvci norimberští, Schubertovu VIII. symfonii h moll, po přestávce pak její dechová sekce vojenskou hudbu, mající zajisté „vojácký spád a říznost“, jak napsalo při podobné příležitosti (ironicky?) České slovo 2. února 1943, s. 3.

<sup>29</sup> MSLZ 2. května 1942, s. 3. Přítomen byl i Kreis-Kulturhauptstellenleiter (!) Adolf Czernoch. Nacionálněsociálně orientované Oratorium der Arbeit Georga Böttchera (1889–1963) bylo ve 30. letech minulého století opakovaně provozováno německými hudebníky v tzv. Sudetech. O tom BAJGAROVÁ, J.: „Hier geht es um Bekenntnis...“ Brucknerovská obec a brucknerovské aktivity v Litoměřicích 1929–1941. In: Hudební věda 41, 2004, č. 1–2, s. 128.

<sup>30</sup> MSLZ 12. května 1943, s. 3.

<sup>31</sup> FRANZ, H.: Heroisches Requiem. In: MSLZ 11. listopadu 1943, s. 3. Orchestr Německého divadla řídil W. Bantelmann.

<sup>32</sup> MSLZ 15. listopadu 1940, s. 5.

Beethovena (a moll op. 132) a J. Brahmse (a moll op. 51).<sup>33</sup> Hudební kritiku zaujal i výkon bulharského violoncellisty (žáka P. Casalse) Slavko Popova (Popoff), hráče „kolosální techniky“, který počátkem ledna 1944 přednesl díla J. S. Bacha, R. Strausse, J.-B. Brévala ad.<sup>34</sup>

Německé *pěvecké sbory* – zvl. Mähr.-Ostrauer Männergesangsverein a Witkowitzter Männergesangsverein – pokračovaly ve svých dlouhodobých aktivitách i v protektorátním období. Prvně jmenovaný např. uspořádal 3. dubna 1944 v Německém domě koncert, v jehož rámci za vedení A. Aicha přednesl sborové skladby německých skladatelů.<sup>35</sup> Vítkovický pěvecký sbor pokračoval v činnosti dokonce i po vyhlášení tzv. totalitní války v září 1944.<sup>36</sup>

Hudební vývoj německé mládeže podporovaly žákovské a studentské veřejnosti přístupné generální zkoušky symfonických koncertů i mládeži věnované koncerty samotné.<sup>37</sup> Značná pozornost byla věnována uplatnění tzv. Hausmusik v německých rodinách.<sup>38</sup>

3. Specifickým, dobou výrazně ovlivněným způsobem se rozvíjel hudební život ostravských Němců v letech Protektorátu Čechy a Morava. Po období jistého sblížování s českou hudební kulturou, patrném ještě i za kratičké existence tzv. Druhé republiky, došlo od prvních týdnů okupace k závažné změně – německé hudební aktivity zcela zásadně ovlivnila nacistická ideologie.

Orientaci – jakkoliv zřejmou – operního a koncertního repertoáru na německou hudbu nelze asi vykládat jen jako pouhou „úlitbu“ režimu, třebaže dobová exponovanost některých jejich tvůrců (uveďme např. H. Pfitznera, R. Strausse, některé skladatele mladší generace) byla zřejmá.<sup>39</sup> Daleko jednoznačněji ovšem působila hudba přímo určená nacistickým ceremoniím, obskurní „umělecká díla“ skladatelů přímo spojených s režimem. Interpretaci děl německých skladatelů provázely – ve vypjaté době – vypjaté emoce. Ty ovšem nelze srovnávat s tehdejšími emotivním přístupem české komunity k umělecké hudbě – horoucnost, zanícenost, oddanost onoho přístupu byla zcela jiného druhu...

Ostravským Němcům ovšem nelze upřít snahu – v obtížné válečné době ovšem jen velmi těžce uskutečnitelnou – o pokud možno promyšlený systém především symfonických koncertů, který zajišťovalo – do doby totálního zhroucení na podzim roku 1944 – vedení Německého divadla a který obohacoval svými koncerty především Německý filharmonický orchestr z Prahy řízený J. Keilberthem. Obdobně zasahovaly do hudebního života i v Ostravě hostující operní ansámblы. Uměleckou úroveň koncertů, operních, operetních a baletních představení, zájem posluchačů hodnotila a dobové mimoumělecké aspekty zmiňovala německá hudební kritika.<sup>40</sup>

<sup>33</sup> DOHME, H.: Kammermusikabend. In: MSLZ 8. června 1943, s. 5.

<sup>34</sup> HOJDEM, E.: Meisterkonzert des Cellisten Slavko Popoff in Mähr. Ostrau. In: MSLZ 14. ledna 1944, s. 3.

<sup>35</sup> MALINOWSKY, M.: Vereint im Lied. In: MSLZ 5. dubna 1944, s. 3.

<sup>36</sup> Vítkovičti zahájili pravidelné zkoušky ještě koncem září t. r. Uvádí MSLZ 24. září 1944, s. 3.

<sup>37</sup> Viz též pozn.č. 6.

<sup>38</sup> Např. HOJDEM, E.: Tag der Hausmusik in der städtischen Musikschule Ostrau. In: MSLZ 16. listopadu 1943, s. 3. Ředitel Anton Aich, učitelky Gertrud Reppe, Marianne Sperl-Kurst ad. hráli a zpívali skladby této v německých rodinách často uplatňované hudby.

<sup>39</sup> Ku podpoře nacistické ideologie však byla bez ostychu využívána (daleko spíše ovšem zneužívána) i díla Mozartova a Beethovenova. Zajímavou skutečností zůstává, že v prvních letech Protektorátu se zájmu německých hudebníků těšil i „rasově méněcenný“ P. I. Čajkovskij.

<sup>40</sup> Aktivní hudebníci Eduard Hojdem, Richard Langer, v posledních letech války také hudební kritičky Hildegard Dohme, Hedwig Franz, Marie Malinowsky.

Postupem času však – jak se přibližovalo konečné vítězství spojenců, jak se stále více ukázala nezměrná tragičnost podlehnutí německého národa nacistické ideologii – narůstala všeobecná beznaděj, občas přerušovaná křečovitými pokusy o pokračování dosavadních hudebních aktivit. Beznaděj však nakonec zákonitě převládla...

## **MUSIC ACTIVITIES OF GERMAN POPULATION IN OSTRAVA IN THE PERIOD 1939–1945**

### *Summary*

Music life of German population in Ostrava was in the period 1939–1945 dramatically influenced by the events of the World War II. Priority position in society of Germans made many things possible especially in the first years of war – except the series of actions influenced by Nazi ideology – interesting opera and especially concert performances in which Ostrava German musicians played and also the guest artists, opera ensembles and concert performers. German choirs continued in art activities as well as the teachers of local Music school. Catastrophical war situation at autumn 1944 resulted in break down of existing music life.

## GALATEA JAKO ANTICKÁ A BAROKNÍ UMĚLECKÁ INSPIRACE

Gabriela Coufalová

Postava Galatey nepatří v antické literatuře právě k těm nejznámějším. Navzdory tomu se jejímu milostnému příběhu věnoval ne jeden autor, ať již během antiky, tak i v pozdějších obdobích. Variant báje je několik, základní linie se však drží příběhu o mořské nymfě Galatee, která miluje pastýře Acise a odmítá lásku kyklopa Polyféma. Zoufalý obr rozdrtí Acise kusem skály. Otrěsená Galatea použije svou moc k proměně Acisovy krve v čistý pramen, který začne vtékat do moře – Galateina živlu, a oba milenci se navždy spojí.

Autorem pravděpodobně nejstarší dochované „Galatey“ je Filoxénos z Kythéry (435–380 př. n. l.),<sup>1</sup> jehož dithramby se nám bohužel nedochovaly. Heinrich Dörrie<sup>2</sup> chápe Filoxénovu verzi příběhu o lásce Kyklopa Polyféma ke krásné Galatee jako mnohem větší potupu obra, než jak je tomu v Homérově eposu při souboji s Oddyseem,<sup>3</sup> neboť zde nepodléhá fyzické síle muže, nýbrž daleko zrádnějšímu kouzlu nedosažitelné svůdné ženy, která jej stejně nakonec opustí. Téma bylo ovšem zpracováváno i jako komické, v němž hraje důležitou roli Dionýsos, my se však nyní zaměříme na verzi Theokritovu, kterou mnozí autoři<sup>4</sup> považují za jednu z možných předloh Händelovských libret ke všem kompozicím o Galatee.<sup>5</sup>

Pro ilustraci bychom rádi zmínili text 11. Theokritovy idylly nesoucí název „Kyklops“.<sup>6</sup>

*„Žádného není léku, můj Níkie, na rány lásky:  
masti, myslím, že nepomáhají, ani ne prášky;  
písně jsou jediný lék, i bezbolestný, i sladký,  
v životě zdejší – najít však takový není tak snadné.  
Víš to zajisté nejlépe sám, neboť sám jsi lékař,  
jednak ve sboru Múz se těšíš obzvláštní přízni.  
Tak tedy pradávný Polyfemos, Kyklóps, náš krajan,  
ulehčoval si v žalu, když toužil po Galatei,  
sotvaže první chmýří mu vroubilo skráň a bradu.  
Nedával z lásky růže a jablka, ani ne vlasy,  
nikoli: znal jenom prudký chťíc a jiného nedbal.*

<sup>1</sup> podle SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*. Praha : Academia, 1974, s. 202 je možná i datace 434–379 př. n. l.  
<sup>2</sup> DÖRRIE, H. *Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht*. München : Ernst Heimeran Verlag, 1968, s. 9.  
<sup>3</sup> Jedná se o souboj Oddysea s Kyklópem, o němž se zmiňuje Homér v eposu *Oddysea*.  
<sup>4</sup> Např. Scheibler a Evdokimova.  
<sup>5</sup> *Ací, Galatea e Polifemo* (1708), *Acis and Galatea* (1718), *Acis and Galatea* (1732).  
<sup>6</sup> THEOKRITOS; MOSCHOS; BIÓN; VERGILIUS. *Písně pastvin a lesů*. Praha : Svoboda, 1977, s. 67–70.

*Kolikrát jeho ovce se vrátily do ohrad samy  
z bujných pastvisk, co on stál na břehu, zarostlém řasou,  
kterou mu zasadil Kypridín šíp až do hloubi srdce.  
Na štěstí našel si lék; a to si pak na skálu sedl,  
z výše na moře zíral a přitom takto si zpíval:  
„Bělostná Galateio, proč zhrdáš mou láskou?  
Bělejší nežli tvaroh a laškovnější než tele,  
něžnější nežli jehně a svěžejší nalitých hroznů –  
taková přicházíš ke mně, když sladký spánek mě zmůže,  
bohužel hned zas mizíš, když sladký spánek mě přejde:  
utíkáš jak ta ovce, když vidí šedého vlka.  
Miloval jsem tě, dívko, hned tenkrát, když jsi s matkou  
poprvé vkročila k nám a přála sis natrhat v horách  
hyacintové květy; a já tě tehdy tam zaved’.  
Od chvíle, kdy jsem tě spatřil, už nemohu na věky věků  
lásky se zbýt, ale ty, ví bůh, že nic toho nedbáš.  
Však už chápu, má rozkošná dívko, proč se mne straníš:  
že se mi po celém čele to ježaté obočí táhne  
dlouhým obloukem od ucha k uchu, a jenom jedno,  
že mám rozplácly nos a nad ním jediné oko.  
Pravda, vypadám tak; ale chovám tisíce ovcí,  
sám si je také dojím a piju nejhustší mléko.  
Sýrem, aťsi to v létě či na podzim, nemusím šetřit,  
ba ani v nejtužší zimě; mám pořád ošatky plné.  
na šalmaj dovedu pískat, jak nikdo z Kýklópů zdejších,  
ať už o tobě zpívám či o sobě, milé mé mládě,  
často až do půlnoci. A také ti koloušky chovám,  
s měsíčkem na čele vesměs, a čtyři medvídky k tomu.  
Jenom už pospěš ke mně, a hůř ti nebude v ničem,  
Modré nebe pak nech, ať do břehu vráží a hučí!  
Mnohem sladší prožiješ noc tam v jeskyni u mne.  
Jsou tam vavříny všude, jsou štíhlé cypřiše kolem,  
je tam i tmavý břechtan a sladkoplodná i réva,  
mám tam ledový pramen, jež hustě zarostlá Etna  
z běloskvoucího sněhu mi posílá k božskému doušku.  
Kdopak by místo toho dal moři přednost a vlnám?  
Snad se ti nelíbí, že jsem tak zarostlý; zato mám zase  
spousty dubových dřev a oheň v krbu mám pořád.  
Hned bych si dal tím ohněm i duši od tebe spálit,  
ba i to jediné oko, to nejdražší ze všeho vůbec.  
Škoda, že matka, škoda, mě s ploutvemi neporodila!  
Ponořil bych se k tobě a zlíbal ti alespoň ruku  
nechceš-li dopřát mi úst; a lile bílé bych přines’,  
nebo i něžné máky, z jichž rudých lístků se věští.  
(Některé kvetou z nich v létě a jiné za toliko zimě,  
takže bych všechny ty květy ti nemohl najednou přinést.)  
Zato však teď, má dívko, teď ihned se naučím plavat,  
jakmile na své pouti sem cizinec přistane s lodí,*

*abych se přesvědčil, co v tom krásného bydlit až u dna.  
Galateo, pojď na břeh a zapomeň, až budeš u mne,  
na návrat domů jako teď já, když tadyhle sedím!*

*Kéž se ti se mnou zalíbí pást a dojit mé ovce,  
trpké syřidlo do mléka lít a lisovat sýry!  
Ano, má matka je vinna tím vším, jen jí to mám za zlé:  
nikdy jediným slůvkem se za mne nepřimluvila,  
ačkoliv viděla dobře, jak hubnu ode dne ke dni.  
Řeknu jí, že mám strašlivou horečku, v hlavě i nohou,  
jen ať se trápí taky, když sám se trápím už dávno.  
Kyklópe, Kyklópe, běda: ach, kam jsi jenom dal rozum?  
Kdybys šel domů, tam košíky pletl a nařezal radši  
jehňatům čerstvého listí, oč moudřejší byl by to nápad!  
Co máš před nosem, ber; co utíká, za tím se nehoň!  
Galateiu si vyhledáš jinou, a možná i hezčí.  
Však se mne děvčata nazvou až dost k svým zábavám v noci,  
Když pak si přisednu k nim, tu všechny se hihňají hrozně.  
Vida, že v tomhle kraji i já jsem přece jen něčím!"*

*Takovým způsobem Kyklóps se snažil mírnit svou lásku  
písní a jistě to pomohlo spíš než nejdražší léky."*

Z textu vidíme, že zde není Polyfemos prezentován jako strašlivý a necitelný netvor, nýbrž jako nešťastná bytost toužící po lásce vyvolené ženy. Zapomíná pro ni dokonce na to, co bylo pro něho dosud nejdůležitější – tedy na svá stáda: „*kolikrát jeho ovce se vrátily do ohrad samy z bujných pastvísk*“, nedokáže se Galatee ubránit a ani ve snu, dokonce se nad celou situací pokouší uvažovat racionálně a nabádá sám sebe, aby této nesmyslné nečinnosti zanechal a začal znovu pracovat tak jako dříve. V tomto textu se Polyfemos snaží najít důvod, proč jej Galatea nemiluje. Sám se kriticky zamýšlí nad svým vzhledem, na němž shledává určité nedostatky („...*že se mi po celém čele to ježaté obočí táhne dlouhým obloukem od ucha k uchu, a jenom jedno, že mám rozplácly nos a nad ním jediné oko. Pravda, vypadám tak, ale...*“<sup>7</sup>), v žádném případě je nepovažuje za něco, co by Galatee mohlo bránit jej milovat. Dále pokračuje poměrně obsáhlým výčtem svého majetku, což je motiv objevující se i u Ovidia. S takovýmto sebekritickým Polyfemem se v libretech pozdějších barokních oper v žádném případě nesetkáme, jelikož není pro dramatickост díla tak „přitažlivý“ jako např. Polyfemos Ovidiův.

Bión ze Smyrny (2. pol. 2. stol. př. n. l.) je dalším, kdo alespoň okrajově zmiňuje báj o Galatee. Z neznámého důvodu jej však Scheibler a Evdokimova<sup>8</sup> za možnou inspiraci pozdějších barokních libret nepovažují, ačkoliv se jedná taktéž o jednu z variant příběhu, objevující se během antiky, a podobně jako varianta Theokritova ještě neobsahuje jednu ze stěžejních postav – Acise. Je zde ovšem již patrná proměna původní Galatey – ženy z masa a kostí, v Galateu, dceru mořského boha Nerea, k níž patří jeden ze živlů: voda v podobě

<sup>7</sup> THEOKRITOS; MOSCHOS; BIÓN; VERGILIUS. *Písně pastvin a lesů*. Praha : Svoboda, 1977, s. 68.

<sup>8</sup> SCHEIBLER, ALBERT; EVDOKIMOVA, JULIA. *Georg Friedrich Händel – Oratorienführer*. Lohmar : EDITION KÖLN, 1993.

moře. Zde není tak důležitý příběh sám jako spíše nářek krásné nymfy v kapitole „*Nad mrtvým Biómem*“.

*„Naříká nad tvou smrtí i Galateia, již kdysi  
bavils, když vedle tebe si sedala na mořském břehu –  
nezpívals totiž jak Kyklóps. Vždyť před ním prchala krásná  
Galateia – tys sladčeji vábil zrak její než moře.  
Na vlny pozapomíná i nyní a na pustém břehu  
písečném sedává, aby tam odněkud zaslechla hlas tvůj.“<sup>9</sup>*

*„Mit leichter Mühe hat der Dichter dem rüden Kyklopen den Rang abgelaufen. Nun gehört Galateia ihm...“<sup>10</sup>* („Lehce básník předstihl neomalného kyklopa. A nyní patří Galatea jemu...“). O báji samotné se zde tedy dozvídáme, není však tím hlavním, pouze okrajově doplňuje truchlení nad Biónovou smrtí.

Spis, který pravděpodobně nejvíce ovlivnil pozdější libretisty a sloužil jim jako takřka nevyčerpatelná předloha příběhů, jsou „*Metamorfózy*“ Publia Ovidia Nasa (43 př. n. l. – 17 n. l.). Zde se poprvé setkáváme s Polyfémovým sokem, pastýřem Acisem, který je synem nymfy a Fauna (citacováno podle Naso, Publius Ovidius. *Proměny*. Praha : Odeon, 1969, s. 402–407):

*„Jedenkrát Galateia si dala jí česati vlasy;  
vydala několik vzdechů a takto k ní zahovořila:  
„Ovšem, tebe, ó dívko, jsou dychtívi mužové jemní,  
odmítneš-li jak činiš, ty beztestně můžeš to dělat.  
Já však, Nérea dcera a blankytnou Dóridou na svět  
vydaná, já, jež chráněna jsem i davem svých sester,  
ach, já s žalem a se smutkem jen jsem uniknou mohla  
divého Kyklópa lásce“ – a slzy jí přervaly slova.  
Prstem bílým jak mramor jí setřela dívka ty slzy,  
těšila bohyni vln a pravila: „Vyprávěj, drahá,  
netaj mi (jsem přec věrná), co bolu ti příčinou bylo!“  
Rozence Krataiidině pak odvěti rusálka takto:  
„Ákis byl Faunův syn a nymfy, již Symaithos zplodil,  
velkou radostí býval jak otcovi, tak i své matce,  
avšak největší mně – mne jediný připoutal k sobě.  
Krásný byl, a osmnáct jar když naplnil věkem,  
První nejisté chmýří mu zdobilo mladistvá líce.  
Bez konce já jsem toužila po něm – a po mně zas Kyklóps.  
Pohled, chceš-li snad zvědět, co mocnější bývalo ve mně,  
Záští ke Kyklópovi či láska k hochovi, řeknu:  
Záští se rovnalo lásce. Jak mocné žezlo to třímáš,  
Milostná Venuše! Hle, ten ukrutník, který svým zjevem  
děsit musí i lesy a kterého beztestně nezřel  
nižádný host – jenž zhrdá bohy i Olympem velkým,  
pocítil, co jest láska, a mocnou zachvácen touhou,  
plane a nedbá nic své sluje a dobytka svého.*

<sup>9</sup> SVOBODA, LUDVÍK. *Encyklopedie antiky*. Praha : Academia, 1974, s. 101.

<sup>10</sup> DÖRRIE, H. *Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht*. München : Ernst Heimeran Verlag, 1968, s. 36.



*Již své postavy dbáš, již hledíš, aby ses líbil,  
kopáčem, Polyfème, si češeš vlasy,  
již se ti odtínat chce též srpem ježaté vousy,  
na divou tvář se dívají do vln a vlídně se tvářit;  
divokost, chtivost vraždy a nesmírná žízňivost krve  
ustává: bezpečně loď sem pluje i odplouvá zase!  
Zatím k sicilské Ětně byl zanesen Télemos, věštec,  
Télemos, Eurymův syn, jež nezmýlil pernatců žádný.  
Zašel k Polyfémovi a pravil: „Tvé jediné oko,  
Jež máš uprostřed čela, ti Odysseus vezme a zničí.“  
Obr se smál a pravil: „Ó, klameš se, nezapný věštec,  
už mi je vzal kdos jiný!“ Tak zhrdla správnou, leč marnou  
výstrahou, po břehu chodí a pádně vtiskuje kroky  
do půdy, nebo se znaven zas do stinné jeskyně vrací.  
Pahorek, v podobě klínu a s protáhlým vrcholem, do vln  
vybíhá, s obou stran jej mořská obtéká voda.  
Na ten vystoupil Kyklóps a sedl si uprostřed něho,  
zatím co rounatý brav šel za ním, aniž byl veden.  
Před nohy své si položil pínii, kterou měl za hůl,  
– pínie kmen byl schopen i lodní rahnovi unést – ,  
chopil se pišťaly pak, již zrobil ze stera stébel:  
slyšelo pohoří celé ten mocný pastýřův pískot,  
slyšelo celé moře. Já pod skalou v úkrytu sedíc  
na klíně Ákidovi, já zpovzdáli vnímala sluchem  
takový zpěv a zvuky těch slov se v paměť mi vryly:  
„Nad plátek ptačího zobu jsi bělejší, Galateio,  
nad luka květnatější a štihlejší ztepilé olše,  
průzračnější než sklo a hravější nad útlé kule,  
hladší než lastura též, jež v moři se otírá stále,  
milejší nad zimní slunce i nad chlad letního stínu,  
vzácnější štěpných jablek a krasší než vysoký platan,  
sladší než zralý hrozen, též jasnější čistého ledu,  
měkčí než labutí prach, ba měkčí než sražené mléko,  
nad sad zavlažený (jen neprchej!) sličnější vzhledem,  
avšak nezkrotných býků též divější, Galateio,  
tvrdší než letitý dub a klamnější nad mořské vlny,  
ohebnější než vrbový prut neb bělostný posed,  
vzdornější této skály a dravější nad prudkou řeku,  
pyšnější nežli je proslulý páv, a žhavější ohně,  
bodláku pichlavější a divější medvědí matky,  
hlubší mořských vln a vzteklejší šlápnuté zmije,  
také – ach, jak bych byl rád, bych toto ti odejmout mohl! –  
rychlejší nad hbitou laň, již vyšťval hlasitý štekot,  
prchavější než vítr a vánek, jenž na křídlech plyne!  
Jen mě však poznej dobře, a bude tě mrzet ten útek,  
zatratíš váhání své, ba sama mne zdržovat budeš!  
Sluj mám – hory to kus – , jež v přírodní skále se klene:  
není tam cítit slunce, když sálá za letních veder,*

není tam cítit mráz. Mé stromy jsou ovoce plny;  
 hrozny mám též, jsou na dlouhé révě, jsou podobny zlatu;  
 také nachové mám – ty oboje schovávám tobě.  
 Vlastníma rukama smíš si natrhat lahodných trávnic,  
 vyrostlých v lesním stínu; též chutných podzimních dřínků  
 anebo sliv – jest modrý tam druh, ten tmavou má šťávu,  
 mám však i vzácný druh, jsou podobny čerstvému vosku.  
 Budeš mít kaštanů dost – jen staň se mou ženou! –, i planěk  
 budeš mít dost – můj každý strom ti sloužití bude.  
 Mé jsou tyto zde ovce, též v údolí mnoho jich těká,  
 mnohé jsou skryty v lese a mnohé zavřeny v sluji;  
 kdyby ses tázala, kolik jich jest, já nemohu říci:  
 chudšas jen počítá ovce! A budu-li chválit své ovce,  
 nemusíš věřit mi nic, jen přijď a přesvědč se sama,  
 jak se kol naditých vemen jen stěží matou jim nohy!  
 Jehňata, mladý dorost, si v teplém ovčíně chovám;  
 kůzlata, téhož věku, zas v jiném ovčíně chovám.  
 Mléka sněžného stále mám dostatek: z toho si chovám  
 na pití část a zbytek se tekutým syřišťem sráží.  
 Nemysli též, že laciné radosti, pravědní dary  
 ode mne dostaneš jen, buď daňky či zajíc, kance,  
 nebo též holubů pár či hnízdo se stromu sňaté:  
 mláděta dvě jsem našel, jež na horách vysokých vrhla  
 huňatá medvědí matka – ta s tebou hrát si mohou;  
 tak jsou podobna sobě, že těžko je rozeznat možno.  
 Našel jsem je a řekl: „Ty pro svou milenkou schovám!“  
 Jenom ty ze siných vln již vynoř hlavu svou trpytnou,  
 přijď už, ó Galateio, a nezhrdej dary, jež dávám!  
 Vždyť já se znám – já v čisté vodě jsem nedávno spatřil  
 odraz a viděl se v něm – můj vzhled se mi velice líbil!  
 Pohleď, jak veliký jsem! Ni Júpiter, sídlící v nebi,  
 není větší než já – vy říkáte totiž, že v nebi  
 jakýsi Júpiter vládne – , až k tváří, hrozivě vážným,  
 splývají bohaté vlasy, jak háj má ramena stíní.  
 A že se po celém těle mi husté štětiny ježí,  
 což to je nehezke snad? Jsou nehezke bez listí stromy,  
 nehezky kůň, když plavá hříva mu nehalí šiji;  
 peří pokrývá ptáky a vlna je k ozdobě ovcí;  
 mužům sluší vous i zježené na těle chlupy!  
 Jediné uprostřed čela mám oko – ale je velké  
 tak jako štít! Hle, obrovské slunce – což nevidíš s nebe  
 vše, co tu na zemi jest? A přece je v světě jen jedno!  
 Nadto je ploditel můj přec vládcem vašeho moře:  
 toho ti přináším tchánem! Ó, slituj se, vyslyš mé prosby,  
 když tak pokorně lkám! Já podlehl jedině tobě,  
 já, jenž pohrdám Jovem i nebem i průbojným bleskem,  
 tobě se kořím, vílo – tvůj hněv jest lítější blesku!  
 Já bych snášel ten hněv, ač odmítnut s klidnějším srdcem,

*kdybys prchala všem; ne proč, když Kyklópem zhrdlas,  
miluješ Ákida, před láskou mou proč přednost mu dáváš?*

*Ať se však líbí sobě, ať líbí se – ač bych to nechtěl –*

*Tobě, ó Galateio: jen kdyby mi do rukou přišel!*

*Poznal by, že má síla se vyrovná velkému tělu!*

*Za živa srdce mu vyrvu a rozsápu údy, ty vhodím  
na pole, do tvých též vln – ať tak on s tebou se sloučí!*

*Neboť já planu, můj žár, byv odmítnut, hárá tím více:  
zdá se mi, jako bych měl v svých prsou Ětnu i se vším  
žárem – ó, Galateio, tys bez citu, nedáš se pohnout!“*

*Takto – já viděla vše – tam kvílel nadarmo Kyklóps,  
zdvihl se pak a běsně jak býk, jenž krávy byl zbaven,  
nemohl postát, i těkal po lesích, po známých hvozdech.*

*Pojednou uzřel ten zuřivec mne i s Ákidem – prostý  
obav i předtuchy zlé nás přistihl. „Vidím vás“, zvolal,  
„naposled bude to dnes, co láska vás pospolu svedla!“*

*Hrozný pak Kyklópa hlas, tak hrozný, jak být musel,  
když jal Kyklópa vztek: tím křikem se zachvěla Ětna!*

*Já jsem do moře vklouzla tam nablízku, zděšena hrůzou,*

*avšak Symaithův vnuk se na útěk obrátil rychle*

*volaje: „Galateio, ach, rodiče, pomozte, prosím,*

*pomozte – hrozí mi smrt, ó, pusťte mě do svého žylu!“*

*Kyklóps pádil za ním, kus hory pak urval a mrštíł*

*po něm. Ačkoli toliko kraj té ohromné skály*

*zastihl Ákida v běhu, přec zavalil celého náraz...*

*My však provedli to, co jedině dovolil osud:*

*čím byl Ákidův děd, v to on byl proměně od nás.*

*Z balvanu nachová krev se prýštila, za malou chvíli*

*začala však ta nachová červen se vytrácet stále,*

*šťáva se zbarvila tak jak potok, začne-li pršet,*

*potom se vyčistila. Mým dotekem pukl ten balvan,*

*zelený, štihlý rákos se jal hned vyrůstat z trhlin,*

*duť balvanu ústí pak šumělo tryskotem vody.*

*Pojednou – jaký to div! – se vynoří z ústí až po pás*

*mladík s novými rohy, jež ovíjel ze třtiny vínek.*

*Ákida podobu měl, leč tvář měl sinou a větší*

*postavu. Ale i tak, jsa v řeku proměněn, zůstal*

*Ákidem – podrželť plynoucí tok to dřívější jméno.“*

Polyfemos zde tedy již neobviňuje svou matku, že jej neporodila s ploutvemi, ani se nezlobí na Galateu, veškerý jeho hněv a nenávisť se obrací k postavě Acise, jemuž dala Galatea přednost před obrovským majetkem i silou. Obr tedy nedokáže ovládnout svou zuřivost a soka usmrtí kusem skály. Proměnu Acise v průzračný pramen zde provádí Galatea, nutno však podotknouti, že v některých verzích příběhu jsou k tomuto „božskému zásahu“ přizvány další postavy (v Händelově rané italské serenatě je to např. sám Jupiter). Mnozí autoři<sup>11</sup> miní, že

<sup>11</sup> Evdokimova, Scheibler, Dörrie.

k použití postavy jménem Acis mohla Ovidia inspirovat ta skutečnost, že nedaleko sopky Etny (která byla považována za symbol Kyklópa Polyféma) se nachází potůček s názvem Acis.

Postava Galatey byla také v literatuře 17. a 18. století velmi živou, a to zejména díky libretům hudebních děl. Téma Galatey zpracovává již Miguel Cervantes ve svém nedokončeném díle z roku 1586 (vydáno 1611 v Paříži), podle něhož píše Jean Pierre Clovis de Florian *Galatée, roman pastoral imité de Cervantès* (Paříž 1784). Dalším dílem francouzské provenience je *La Galatée* Abrahama Ravauda z roku 1625. Z autorů německých vydává své dílo *Des Daphnis aus Cimbrien Galathée* Theodor Grummer (Hamburk, 1642), povídka *Acis* Christiana Benedicta Nauberta vychází v Lipsku roku 1812.

Ne vždy je však Galatea zmíněná v názvu díla onou Galateou inspirovanou Ovidiovým příběhem. Může se jednat o jiné verze, kde je jméno Galatey užito spíše jako synonyma krásy. Podle údajů Heinricha Dörrieho<sup>12</sup> následují Ovidiovu předlohu asi tři čtvrtiny všech děl v literatuře a malířství.

Výtvarné umění antiky, renesance i baroka věnovalo, podobně jako hudba, Galatee také poměrně velkou pozornost, a to daleko méně během antiky, než v obdobích pozdějších. Galatea jako stvoření mořské bývá zobrazována samozřejmě nahá, což by za normálních okolností ještě umocňovalo její bezbrannost před obrem Polyfémem. My však víme, že Galatea může kdykoliv prchnout, jelikož obr nemá přístup do „jejího živlu“ – tedy vody. Pravděpodobně nejstarší dochovaná malba pochází z konce 1. století př. n. l. z Říma.<sup>13</sup> Tato freska byla věnována císařovně Livii. Další vyobrazení vzniká roku 34 př. n. l. také v Římě jako součást Domitiova oltáře. Každý z umělců se k nerovnému vztahu Kyklopa a Galatey staví po svém – Scheffold<sup>14</sup> např. spočítal, že jenom v Pompejích existuje na 30 variant vyobrazení k příběhu Galatey. K nejčastěji ztvárňovaným okamžikům patří Kyklop hrající na syrinx nebo kitharu, lze ovšem nalézt také Polyfema a Galateu v objetí – zde se tedy umělec uchyluje k vlastní verzi příběhu, v níž Galatea obra vyslyší. Další zajímavá malba pochází ze španělské Cordoby z období 2. století n. l.

„*Triumf Galatey*“ je dílem Rafaelovým umístěným v římské Ville Farnesině, tvůrcem vyobrazení zuřícího Kyklopa pro Palazzo del Te v Mantově je Rafaelův žák Giulio da Romano (vznik asi 1524). Další čtyři pocházejí z dílen umělců přelomu 16. a 17. století Annibale Carracciho, Nicolase Poussina, Domenica Fetiho a Francesca Albaniho. Z autorů 17. století jmenujme Clauda Lorraina; Kyklopa společně s Etnou ztvárnil Jean Antoine Watteau (1684-1721).<sup>15</sup> Některé obrazy „triumfující Galatey“ byly považovány za triumfující Venuši, někteří autoři totiž ztvárňují Galateu právě s atributy Venuše (Afrodity), k nimž patřila především mušle. Galatea také vzbuzovala podobně jako Venuše lásku.

Bájí o Galatee se v období baroka zabývalo hned několik skladatelů, z nichž bych ráda jmenovala velikána francouzské barokní hudby Jean Baptiste Lullyho, jehož pastore heroïque *Acis et Galatée* (1686) je zároveň jeho poslední dokončenou operou. *Acis et Galathée* (1678) od Marc-Antoina Charpentiera se bohužel nedochovala a co se týče děl autorů italského původu,

<sup>12</sup> DÖRRIE, *Die schöne Galatea*, s. 81: „Wohl drei Viertel aller Nachbildungen in Malerei und Literatur haben sich die ovidische Erzählung von Acis und Galatea zum Vorbild genommen...“

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> SCHEFFOLD, K. *Die Wände Pompejis: topographisches Verzeichnis der Bildmotive*. Berlin : De Gruyter, 1957.

<sup>15</sup> Reprodukce některých jmenovaných děl viz COUFALOVÁ, G. *Galatea jako antická inspirace hudby období baroka. Se zaměřením na díla G. F. Händela a J.-B. Lullyho*. (disertační práce, Univerzita Palackého Olomouc, 2005).

pak zmiňují operu *Galatea* Loreta Vitoriho (1639), dále *La Galateu* (1660) od P. A. Zianiho s Draghiho libretem a roku 1702 vzniká Bononciniho *Polifemo*. Nejvýznamnějšími díly s touto Ovidiovskou tematikou jsou však tři Händelovy kompozice: serenata *Aci, Galatea e Polifemo* (1708), masque *Acis and Galatea* (1718), kterou přepracoval ještě jednou roku 1732 a jako pasticcio je tato kompozice provozována téhož roku Londýně. Co se týče dějové výstavby libret, jsou jednotlivá díla velmi odlišná, téma Galatey jako osudové ženy však zůstává stále v popředí.<sup>16</sup>

## GALATHEA AS THE ANCIENT AND BAROQUE ART INSPIRATION

### *Summary*

Galathea doesn't belong to the best known figures in the Ancient literature. Nevertheless, her love story inspired a large number of authors, not only during the antiquity but also later. This paper focuses on the analysis of the individual variants of the story and their further use in Baroque operas librettos.

---

<sup>16</sup> Podrobnosti k odlišnostem libret viz COUFALOVÁ, G. Varianty báje o Galatee v libretech děl G. F. Händela (1708 a 1718) a J.-B. Lullyho (1686). In *Miscellanea Doctorandica II*. Ústí nad Labem : Khv PF UJEP, 2005.



## **STATI HUDEBNĚPEDAGOGICKÉ**

(k počtě doc. Libora Melkuse, CSc. a PhDr. Františka Kohoutka, CSc.)





## LIBOR MELKUS PĚTAOSMDESÁTILETÝ

*Ivan Poledňák*

Snad mohu začít trochu osobně... Znáám jubilanta od poloviny roku 1959, kdy jsem nastoupil jako odborný pracovník do oddělení hudební výchovy v pražském Výzkumném ústavu pedagogickém. Přišel jsem z Brna a setkal jsem se tam jako se svým vedoucím s Melkusem, poněkud paradoxně dalším Brňákem. Před časem totiž zrušili brněnské detašované pracoviště VÚP a tak Melkus musel dojíždět z Brna, stejně jako dočasně já. Trochu se naše pražské ústavní pobyty překrývaly, trochu nikoli a tak jsem Libora – záhy mi nabídl tykání – hned od počátku dost často zastupoval. Říkám to ne proto, abych se chlubil, ale proto, že chci konstatovat, že málokdy jsem zažil kolegiálnější, nezáladnější spolupráci jako by ta jeho a s ním; nikdy mi nedal najevo, že je starší a zkušenější a v hudební pedagogice více doma, a vždy byl ochoten a schopen o problémech diskutovat. A ty diskuse a ta spolupráce se hned od počátku odehrávaly v souvislosti se závažnými a choulostivými úkoly a v komplikovaných poměrech. Pokud jde o ty úkoly, překonávaly se tehdy následky katastrofální školské reformy z roku 1953 a dokončovalo se ověřování nové koncepce a nových materiálů (hlavně osnov), které pak ovlivňovaly hudební výchovu v šedesátých letech. A pokud jde o komplikované poměry, stačí si uvědomit, že VÚP fungoval jako rezortní ústav ministerstva školství, byl pod silným ideologickým dohledem a navíc mezi rozhodujícími, většinou silně postaršími hudebními pedagogy té doby důrazně zaznívaly i velmi konzervativní hlasy, třeba takového Josefa Plavce. Úloha tehdy stále mladého a v Praze neostříleného Melkuse určitě tedy nebyla lehká...

Ale teď konkrétně životopisně k jubilantovi. Narodil se v Brně 6. července 1921 a tam také vlastně navštěvoval všechny své školy. Nejdříve to byla škola obecná ve čtvrti Žabovřesky, pak 1. státní čsl. reálka, kde roku 1939 maturoval. Začal studovat na vysoké škole technické, ale studium záhy přerušila okupace. Během ní byly jeho osudy pestré: nejdříve se uchytil jako lékárenský laborant, pak jako stavební dělník, poté absolvoval abiturientský kurs při Vyšší průmyslové škole strojní a při totálním nasazení pracoval v První brněnské strojárně jako technik a soustružník.

To ovšem byla jenom povinná školská léta a zaměstnání, prostě vnucená nutnost. To vnitřní dění se odehrávalo v kontaktech s hudbou. Bylo jí kolem Melkuse a v Melkusovi plno: Absolvoval dvouletý hudebně pedagogický kurs v Hudební Budči při Filharmonické Besedě, učil se hrát na klavír, již jako sedmiletý ovšem začal s houslemi a dosažená dobrá úroveň mu umožnila, aby mohl účinkovat v letech 1938–1942 v Orchestrálním sdružení, které založil a dirigoval Vladimír Helfert a po jeho zatčení Bohumír Liška. Polem muzicírování byl Melkusovi ovšem nejenom orchestr, ale i sbor: v letech 1940–1944 zpíval v mužském pěveckém sboru

OPUS, v jehož rámci absolvoval i sbormistrovskou školu, vedenou Vilémem Steinmanem. Životním zlomem byl ovšem konec okupace – Melkus se mohl vrátit k vysokoškolskému studiu, ale tentokrát to nebyla technika, ale filozofická fakulta. Absolvoval zde do roku 1948 obory hudební výchova a dějepis, ale vykonal i první státní zkoušku z filozofie; navštěvoval též přednášky z dějin umění a působil jako pomocná vědecká síla ve Státním ústavu pro lidovou píseň. Ostatně – zaměření k hudební folkloristice se promítlo i do raných Melkusových prací, například do statí Lidová píseň ve škole, vypracované pro potřeby VÚP.

Směr studia předurčil i první zaměstnání. Jubilant nastoupil jako profesor hudební výchovy a dějepisu na reálné gymnázium J. Dimitrova v Brně-Králově Poli a získal zde úspěchy i na uměleckém poli, neboť jeho smíšený sbor zvítězil ve své kategorii v ústředním kole Soutěže tvořivosti mládeže, jež se uskutečnilo v Ostravě. Na střední škole ovšem Melkus netrval dlouho, neboť přešel na Pedagogickou fakultu jako asistent katedry hudební výchovy, vedené Františkem Lýskem; Lýsek se pak stal i jeho školitelem v aspirantském studiu, které bylo uzavřeno roku 1963 obhájením kandidátské práce Problémy zaostávání hudebního rozvoje žáků mladšího školního věku na půdě Pedagogického ústavu J. A. Komenského ČSAV. Ani zaměstnání na Pedagogické fakultě však netrvalo dlouho a bylo vystřídáno zmíněným již působením na brněnském pracovišti VÚP, kde se Melkus záhy stal vedoucím hudebního oddělení, a pak působením v téže funkci na pracovišti pražském.

Melkusův odborný zájem byl ve VÚP zaměřen především k otázkám hudební výchovy na základních školách, ale i na školách mateřských, hudebních a v družinách mládeže. Byl pověřen státním úkolem s názvem Obsah a metody hudební výchovy ve škole a působil jako tajemník a později předseda odborné komise hudební výchovy při Ústřední pedagogické komisi. Příprava nových školských podmínek a materiálů se opírala o Melkusovu vlastní teoretickou a výzkumnou práci, o kolektivní přípravu četných materiálů, o diskuse mezi odborníky i praktiky na školách – právě ověřování připravované koncepce a materiálů na experimentálních školách bylo dobové novum. Výsledek, představovaný tzv. pojetím, osnovami, početnými metodickými materiály, vysvětlujícími a informativními statemi atd., byl samozřejmě kompromisem mezi teorií a praxí, navíc kompromisem mezi odbornými požadavky a rámcovými ideologickými tlaky na školu a její poslání. Nicméně – dveře k dalším reformním krokům připravovaným v letech šedesátých (tzv. nové činnostní pojetí hudební výchovy na základních školách a chystaná koncepce a realizace hudební výchovy na školách středních) byly právě i jubilantovou zásluhou pootevřeny...

Libor Melkus se ve výzkumné práci, konané často v týmové spolupráci, ovšem neomezoval jenom na toto institucionalizované pole. Svůj individuální výzkum zaměřil především na problematiku hudebního rozvoje dětí mladšího školního věku. Dobře totiž věděl, že právě zde leží uzlový bod vývoje a že zde lze v hudebním rozvoji dětí mnoho získat, ale i ztratit. Zkoumal tedy rozvoj dětského hlasu, rozvoj hudebních schopností a tady zejména hudební představivosti, dovednost reprodukovat udaný tón nebo melodický úryvek apod. Výsledky své výzkumné práce zveřejňoval v podobě již zmíněné kandidátské práce, v materiálech vydávaných VÚP resp. Pedagogickým institutem v Olomouci, a samozřejmě časopiseckých statích (Mekus přispíval do časopisu Komenský a patřil roku 1953 k zakladatelům časopisu Hudební výchova, kde pak byl i členem redakčních rad; později byl spjat s Estetickou výchovou). Hlavní výsledky výzkumů byly představeny v publikaci Rozvoj dětské hudební představivosti při nácviu písni, jež byla vydána jako osmý svazek v řadě Comenium musicum (Praha: Editio

Supraphon, 1970). Melkus se těmito pracemi zařadil mezi nepočetné naše hudební pedagogy, kteří realizovali skutečný výzkum; ostatně podílel se na přípravě a vedení celostátního semináře o metodologických problémech hudební pedagogiky, konaném v Olomouci 1968; sborník ze semináře vyšel i tiskem. Melkusovy publikační aktivity, i když v úhrnu nijak příliš hojné, nebyly několika našimi dosavadními odkazy pochopitelně vyčerpány a tak připomeňme aspoň sumárně některé další: byly to především stati publikované v AUPO, dále různé metodické materiály, pomůcky a učebnice, z nichž některé vycházely v dalších vydáních. V neposlední řadě však k cenným publikačním výsledkům patří i jeho překlad jedné ze základních položek hudebně psychologické literatury, knihy B. M. Těplova Psychologie hudebních schopností. Překladem vydaným v roce 1965 se Melkus výrazně zasloužil nejen o rozvoj naší hudební pedagogiky, ale i hudební psychologie. Značně aktivní byl Melkus v přednáškové a instruktivní činnosti – přednášel pro učitele hudební výchovy, konal instruktáže, vedl celostátní a jiné semináře pořádané VÚP a ministerstvem školství, zasedal v množství komisí a subkomisí a leckteré i vedl (viz třeba subkomisí pro hudební výchovu tzv. Ústředního pedagogického čtení).

Patrně silná vazba na Moravu a nechuť k přechodu do Prahy, kterýžto se časem jevil jako nutnost, vedly k tomu, že v průběhu šedesátých let Melkus, trvale bydlící ve svém rodném Brně, stále více spojoval svou činnost s Olomoucí a s vysokoškolským působením. Už roku 1962 začal učit na katedře hudební výchovy Pedagogického institutu (od roku 1964 Pedagogické fakulty), 1965 zde byl jmenován zástupcem (!) docenta pro obor metodiky hudební výchovy, ve stejném roce přešel na katedru hudební vědy a výchovy Filozofické fakulty, kde se 1967 habilitoval a byl jmenován docentem (pro úplnost: titul PhDr. získal na brněnské Filozofické fakultě rovněž 1967). Od roku 1969 vedl Kabinet hudební pedagogiky při katedře hudební vědy a výchovy na Filozofické fakultě, který byl ovšem roku 1973 zrušen. Série olomouckých organizačních proměn však pokračovala a tak se Melkus stal roku 1980 členem katedry hudební vědy a výchovy na Pedagogické fakultě, kde vlastně setrval až do svého odchodu do důchodu v roce 1986. Konal zde přednášky a semináře zaměřené k hudební pedagogice, didaktice hudební výchovy, hudební sociologii, úvodu do studia hudební výchovy, vedl zde pedagogickou praxi studentů. Samozřejmě k těmto povinnostem se družily povinnosti další – zejména členství v různých komisích (státních a rigorosních zkoušek) a práce na výzkumných úkolech. K těm řešeným v Olomouci patřily Problémy metodiky hudební výchovy na školách 1. a 2. cyklu, Pedagogika dospělých, Výzkum hudebních zájmů, postojů a hudebních aktivit vysokoškolských studentů, Základní teoretické a metodologické problémy výchovy a vzdělávání dospělých, Cíle, obsah a metody výchovy a výuky učitelů 5.–12. ročníků základních a středních škol v oboru hudební výchova.

Melkusova práce pro hudební pedagogiku a výchovu ovšem ani v „olomouckých“ letech nebyla omezena jen na univerzitu. Jubilant se v šedesátých letech významně podílel na založení a činnosti Československé společnosti pro hudební výchovu: byl členem předsednictva přípravného výboru a pak zvolen místopředsedou společnosti (vedl i odborné komise); obdobně působil po federalizaci v rámci České společnosti pro hudební výchovu. Z titulu těchto svých aktivit se zúčastnil konferencí Mezinárodní společnosti pro hudební výchovu (ISME) v Budapešti, Dijonu, Moskvě. Pracoval i v nástupnické organizaci, České hudební společnosti, kde byl členem širšího přípravného výboru a předsedou odborné komise pro hudebně pedagogickou teorii a výzkum. Hudebně pedagogickou problematiku řešil Melkus i na půdě širěji zaměřené organizace, totiž Svazu československých skladatelů, kde v šedesátých letech působil v sekci

hudebních vědců a kritiků a v lektorské komisi. S tím souviselo i Melkusovo členství v ediční radě Státního hudebního vydavatelství (pak Supraphonu) a hlavně v ediční radě edice Comenium musicum, kde i publikoval, jak již bylo uvedeno. Ani tím ovšem Melkusovy aktivity nebyly vyčerpány – byl členem porot různých soutěží, aktivním účastníkem různých seminářů atp.

Libor Melkus, jak je patrné z předcházejících odstavců, patří spíše k lidem, kteří se rozdávají v malém, v dílčích dobových aktivitách a počínech, než aby se soustředili k tvorbě v jedné oblasti – třeba právě v hudebně pedagogickém výzkumu, v tvorbě učebnic atp., kde by pak jejich výkon mohl být lépe viděn, uchopen a zvážen; víme ovšem, že obou typů je zapotřebí. To, že se Melkus takto pracovníčně orientoval, zřejmě souvisí s typem jeho osobnosti. Když jsem při psaní této stati vzpomínal na naše společná léta a na Libora Melkuse vůbec, pořád se mi vynořovala vzdálená asociace na titul románu Grahama Greena Tichý Američan: Tichý Moravan (snad je zbytečné říkat, že bez jakékoli souvislosti s dějem a postavou románu – jde jenom o to označení „tichý“ a „Moravan“). Tu „Moravu“ jsem u Melkuse viděl či slyšel v intonaci jeho řeči, v jakési, sit venia verbo, „venkovanské nenervóznosti“, ve vazbě na Brno a vůbec Moravu (opravdu, ta jeho pražská léta nebyla zřejmě ničím víc než epizodou!). Tu „tichost“ si pak spojuji s řadou jeho povahových rysů: nikdy jsem nespolupracoval s někým klidnějším, rozvážnějším; snad pomalejším, ale přesto výkonným. Melkus se nedral do popředí, neusiloval horečně o ocenění (za svou práci se dočkal několika čestných uznání a pamětní medaile), byl skromný či nenápadný až přespříliš, působil místy trochu nevýrazně či dokonce apaticky. Nebyl však lhostejný, snažil se seč mu síly stačily o zlepšení stavu hudební výchovy, jež byla hlavní náplní jeho tvůrčího života. S postupem věku odcházel z různých aktivit postupně, ale snad až příliš brzy...

Hudební pedagogika jako oblast teoretické reflexe hudební výchovy neměla u nás nikdy nějak nadměrně širokou personální základnu a nějak přespříliš teoretických výstupů. A je škoda, že některé takové výstupy, realizované v letech totality, byly svázány s krátkodobými organizačně ideologickými úkoly a momenty a jimi též koncepčně ovlivněny; to postihlo i některá výzkumná témata řešená Melkusem. Byla by ovšem škoda, kdybychom si proto Melkusův celkový přínos pro hudební výchovu (a i psychologii) neuvědomovali a zejména výsledků jeho konkrétních výzkumů, týkajících se zaostávání dětí v hudebním vývoji a problematiky hudební představitivosti, nevyužívali.

P. S. Snad nebude pocíťováno jako nepřipadné kratičké připomenutí i jubilea jiného hudebního pedagoga, spjatého s jedním z Melkusových pracovišť (tj. s oddělením hudební výchovy VÚP), Janem Budíkem, na nějž by se možná jinak neprávem pozapomnělo; tedy i když jubilejní rok bohužel již uplynul a i když jubilant neměl přímou vazbu na Olomouc resp. katedru hudební výchovy. Budík (1915–1995) totiž nastoupil na pražské pracoviště opuštěné Melkusem a byl zde vlastně pokračovatelem jeho koncepční a hlavně prakticko-realizační činnosti. Budík byl především vynikajícím učitelem z praxe a pro praxi (jeho komunikace se žáky byla přímo zázračná a právě tak zázračně dokázal proměnit třídu v muzicírující společenství), byl spolutvůrcem připomenuté již tzv. nové „činnostní“ koncepce hudební výchovy na základních školách a byl též autorem (či spoluautorem) několika knižních publikací a učebnic (zejména pro nižší ročníky základní školy – opět něco, co oba pedagogy spojuje!), členem mnoha hudebně výchovných grémií, na jejichž půdě se s Melkusem setkával, atp.

## LIBOR MELKUS EIGHTY-FIVEYEARS-OLD

### *Summary*

Ivan Poledňák, the closest collaborator of Libor Melkus at the Research Institute of Pedagogy of Prague, reminds in his paper Melkus' personality and his contribution to the Czech music education. Melkus was born 1921 in Brno where he also studied music education and history at the Philosophical Faculty of Masaryk University. After short activity as teacher at one high school he became the research worker at the above mentioned institute and from the half of the sixties the member of the staff of the departement of music education at the Palacký University in Olomouc (that is until his retirement in 1986). Melkus dealt in most of his studies with various problems of music education in the general schools, while his main scientific interest was focused on the question of music imagination at the early stage of musical developement. He largely contributed in the sixties to the birth of the so called New concept of music education in Czech schools. Melkus also helped to the progress in Czech music psychology by his translation of the basic book The psychology of musical abilities by B. M. Těplov (from Russian, 1965). In the P.S. (short apendix) the author of the essay reminds also Jan Budík who worked at the Research Institute of Pedagogy after Melkus.



## NĚKTERÉ AKTUÁLNÍ PODNĚTY Z PRACÍ LIBORA MELKUSE DNEŠNÍ HUDEBNÍ PEDAGOGICE

Luděk Zenkl

Významná monografie Libora Melkuse o rozvoji dětské hudební představitosti při nácviu písní vyšla v roce 1970<sup>1</sup> a autor v ní shrnuje své zkušenosti a výsledky z podrobných výzkumů z 60. let. Od té doby se náplň předmětu hudební výchova na základních školách značně rozrostla o nové činnosti a probírání vztahů hudby k dalším druhům umění a k různým jevům společenského života, takže na pečlivý nácvik písní a vůbec na soustavné rozvíjení elementární hudebnosti již nejednou nezbyvá dostatek času. Nicméně stále snad platí, že tříbení hudebnosti je prvotním úkolem všeobecné hudební výchovy. Tuto skutečnost charakterizuje Libor Melkus v úvodu ke své citované knize takto: „V systému hudebních činností mají rozhodující význam především činnosti směřující k rozvoji základních hudebních schopností, neboť jen člověk s rozvinutými hudebními schopnostmi dovede plně vnímat a prožívat hudbu, odhalovat její krásu, hodnotit ji nebo těšit se z vlastní hudební činnosti (ze zpěvu nebo hry na hudební nástroj). Všechny hudební schopnosti vznikají a rozvíjejí se totiž jen hudební činností, a to takovou činností, která nutně tyto schopnosti vyžaduje a kterou nelze bez nich provádět. (...) Takovou hudební činností žáků ve škole je zpěv. Je nejprístupnější a dětem nejbližší. Zejména v prvních fázích rozvoje hudebních schopností je vytváření a rozvoj základních pěveckých a sborových dovedností a návyků naprosto nezbytné a stále zůstává a musí zůstat hlavním úkolem školské hudební výchovy. Při zpěvu jsou děti tvořivě aktivní, mohou se samy hudebně projevat, vyjadřovat svůj vztah k zpívané písni, zúčastňovat se procesu jejího hudebního ztvárnění.“<sup>2</sup>

Tyto závažné věty jsou po takřka 40 letech v dnešní situaci pojetí i praxe hudební výchovy snad ještě důležitější a progresivnější, než v době, kdy byly napsány.

Ve svých zmíněných výzkumech vyhodnocuje L. Melkus některá zjištění v procentech na způsob tzv. kvantitativní badatelské metody, ale současně věnuje detailní pozornost jednotlivým žákům a osobitostem jejich individuálního hudebního rozvoje. To je podle novější terminologie tzv. kvalitativní výzkum (kazuistika), který je právě pro hudební výchovu velmi užitečný a cenný, ale dosud málo využívaný, ač se dá dobře uplatňovat i v seminárních a diplomních pracích na katedrách hudební výchovy a samozřejmě i v dílech vědecky náročnějších.

Při nácviu písní uplatnil a konfrontoval Melkus z experimentálních důvodů dva postupy, jejichž použití podrobně dokumentuje. V jednom případě žák většinou zpívá novou píseň

<sup>1</sup> MELKUS, L. *Rozvoj dětské hudební představitosti při nácviu písní*. Praha: Supraphon, edice Comenium musicum č. 8, 1970, 128 s.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 5–6.

a její úryvky zároveň s učitelem (experimentátorem), ve druhém hlavně poslouchá předvedení učitele a pak zpívá samostatně. Tyto partie Melkusovy práce poskytují mnoho cenných a inspirativních poznatků.

Zcela jiného rodu jsou Melkusovy studie k problematice studijních plánů učitelství hudební výchovy na pedagogických fakultách, založené na sledování jejich vývoje během různých reforem.<sup>3</sup> Jejich aktuálnost spočívá v tom, že v rámci dnešního nezbytného úsilí o záchranu kvality hudební přípravy budoucích učitelů je nejvýš vhodné studovat její tradice. Připomeňme ve stručnosti, že dnešní pojetí vysokoškolského studia a jeho financování umožňuje ignorovat odbornost a různé specifické potřeby (a různou finanční náročnost) jednotlivých oborů ve jménu peněz. To vede k finančnímu i prestižnímu preferování oborů, u nichž jednotlivé vyučovací lekce může navštěvovat velký počet studentů. Takto se ovšem sólový zpěv (pro učitele hudební výchovy přirozeně nezbytný) a hra na nástroj studovat nedá, ale doplácí na to i další hudební předměty, jako intonace, harmonie aj. Pod tlakem možné a na některých fakultách již usku- tečňované finanční perzekuce (omezování nákladů na vybavení nástrojů a přístrojů atd. a škrtání osobních příplatků pedagogům) se „shora“ předpokládá řešení v tendencích, které je možné výstižně nazvat „ pryč od hudby a ryze hudebních dovedností“, kdy se má hudbě učit v co nejpočetnějších kolektivech a po co nejkratší dobu a zaměřovat se na nenáročnou a podbízející předměty, atraktivní pro značné zástupy studentů (i „nehudebníků“), ať už pro jejich osobní záliby nebo snadnost získávání potřebných kreditů. Problémy s individuální výukou zpěvu a nástrojové hře však nejsou v učitelském studiu hudební výchovy žádnou novinkou a jak se právě v Melkusových uvedených studiích můžeme přesvědčit, praktická muzikantská a hudebně umělecká příprava si již v minulosti musela hájit své pozice v poměru k předmětům spíše naukové povahy (dějiny hudby, estetika, sociologie, psychologie, pedagogika aj.).

Přínos docenta PhDr. Libora Melkuse, CSc., hudební pedagogice v oblasti hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách je samozřejmě mnohem rozsáhlejší, jak o tom svědčí jeho další práce v tomto oboru.

## SOME ACTUAL SUGGESTION OUT OF WORKS OF LIBOR MELKUS IN THE CONTEMPORANEOUS MUSIC EDUCATION

### *Summary*

The scientific works by PhDr. Libor Melkus, CSc., emeritus dean at the Palacký University of Olomouc and honoured person of this year's (born in 1921), are specially valuable for the contemporary music education, mainly his research in the development of musical appreciation and musical imagination by the schoolchildren during their training of singing songs and than his papers to problematic and history to university study of the teaching of music.

<sup>3</sup> MELKUS, L. Příprava učitelů hudební výchovy pro školy 2. cyklu v ČSR. *Estetická výchova*, 1973/74, s. 72–73.  
MELKUS, L. K problematice vysokoškolské přípravy učitelů hudební výchovy v ČSSR. In *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas paedagogica, Musica I, Hudební věda a výchova* 3. Praha: SPN, 1984, s. 103–114.  
MELKUS, L. Systém a náplň přípravy učitelů hudební výchovy pro 5.–12. ročník základních a středních škol. In *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas paedagogica, Musica II, Hudební věda a výchova* 4. Praha: SPN, 1987, s. 110–111.



## **HOUSLOVÁ HRA VE SVĚTLE SOUDOBÉ VĚDY FRANTIŠKA KOHOUTKA**

*Marie Horáková*

Monografie PhDr. Františka Kohoutka, CSc., vydaná v roce 1983, se řadí k nemnohým metodicky zaměřeným pracím, které u nás ve druhé polovině 20. století vyšly. Pokud nepočítáme dílčí metodiky, zaměřené na určité složky houslové hry, a vynecháme metodiku J. Mařáka a V. Noppa *Housle*, která vyšla v roce 1944, pak svým rozsahem je srovnatelná s metodikou J. Micky *Hra na housle* z roku 1957 (opravené vydání 1972) a do jisté míry i J. Foltýna *Metodika houslové hry a její současné vývojové směry I. díl*, vydanou v roce 1994. Kohoutek a Foltýn stojí navíc shodně na pozici psychofyziologicky chápané houslové školy. Ostatně již v úvodu publikace Kohoutek stanovil, že jejím úkolem je poukázat na možnosti efektivního a uvědomělého využívání psychologických zákonitostí i kybernetických přístupů ke studiu jednotlivých složek houslové hry. Kohoutek totiž vnímal organismus hrajícího houslisty jako kybernetický systém, ve kterém je houslista nucen reagovat (a vstřebat) množství informací různého charakteru. Kohoutek je dělí na neurofyziologické a psychické. Pro jeho metodiku je ostatně patrné, že byla napsána nejen výkonným umělcem, ale zároveň i profesionálně erudovaným psychologem. To se výrazně projevilo především v pojednání o psychologické přípravě budoucího houslisty a frustrační zátěži houslové hry. Kohoutkův text je poměrně náročný, protože vychází z poznatků a odborné terminologie mnohých vědeckých oborů, např. anatomie, fyziologie, moderní logiky, kybernetiky a psychologie. Možná právě tato obtížnost je příčinou toho, že práce nepatří ke všeobecně známým. Přinesla však nové podněty české houslové metodice, proto bych ji chtěla čtenářům připomenout.

Problematika, o které Kohoutek pojednává, je rozdělena do devíti kapitol. V první – *Může kybernetika napomáhat houslové hře?* – Kohoutek vysvětluje pojem kybernetika a objasňuje její význam. Mimo jiné cituje O. Zicha, který kybernetiku definoval jako *vědu o řízení a sdělování ve složitých systémech* (Kohoutek 1983: s. 11). Kohoutek zdůraznil, že teorie zpětnovazebního řízení komplexů patří opodstatněně do soustavy kybernetických disciplín. V použití kybernetiky Kohoutek spatřuje možnost zefektivnění a zkvalitnění činnosti také výkonných umělců oproštěním od pouhé mechanické tendence a její přiblížení k tvořivé práci.

Druhá kapitola *Historický nástin vývoje houslového umění*, s podkapitolami *Houslová hra a její literatura v XIX. století*, *Houslové umění ruské a sovětské*, *Houslová hra XX. století*, *Houslový koncert v díle skladatelů XX. století*, *Teorie a pedagogika houslové hry ve XX. století (2.1–2.5)* mapuje základní etapy vývoje hry na housle od počátku po současnost. Její součástí je prospěšný soupis metodické a teoretické literatury. Vývoj houslové hry je navíc průběžně dokumentován charakteristickou houslovou literaturou jednotlivých sluhů.

Třetí kapitola *Houslová hra jako mnohostranný kybernetický systém* analyzuje komplexní proces hry na housle, tzn. problematiku hráč – nástroj, somatický hrací aparát – jeho mozková centra, analyzátory sluchový – kinestetický a analyticko-syntetickou činnost centrálního nervového systému těchto analyzátorů. Podkapitola *Motorické složky houslové hry* (3.1) řeší způsob pohybu levé a pravé ruky. Člení se na další dva oddíly. V oddílu *Pravá ruka* (3.1.1) Kohoutek vysvětluje podstatu krásného a ušlechtilého tónu jako záležitosti pravé ruky, která musí zvládat různé způsoby a varianty smyků, od dlouze vydržovaných až k házeným. Kohoutek pro výcvik pravé ruky doporučil cvičení z Ševčíkovy *Školy smyčcové techniky op. 2*, která podle něj svými kombinačními možnostmi, ale pouze při správném pochopení Ševčíkových požadavků, je schopná pomoci zvládnout náročné pohybové dovednosti při realizaci smyků i průměrným houslistům. Oddíl *Levá ruka* (3.1.2) poukazuje na nepřírozenou a náročnou polohu při hře. Kohoutek připomíná, že úkolem levé ruky je tzv. hmatníková technika. V této souvislosti se věnoval především prstokladům a aplikatuře, specificky vytvářené intonaci houslové hry, problémům vícehlasé akordické hry a vibratu.

Čtvrtá kapitola *Psychologie dovedností* řeší podstatné otázky houslové hry, čemuž napovídají již názvy podkapitol *Charakteristika motorických dovedností, Psychické a somatické předpoklady ke hře na housle, Fyziologie hybnosti, Temperament, Hudební paměť, Obrazotvornost – Fantazie, Hudební sluch, Sluch relativní, Vnitřní sluch, Smysl pro rytmus a Hudební nadání* (4.1–4.11). V úvodu kapitoly Kohoutek vychází z verbální definice samotného termínu pojmu dovednost, kterou chápe velmi jednoduše jako schopnost dovedného člověka. Definicí J. Čápa, J. V. Gurjanova, F. Kratochvila ad. je pak dovednost dále charakterizována jako záměrná a řízená intelektuální a manuální aktivita.

Pátá kapitola *Kinesilogie* se zabývá tělesnými pohyby, má proto pro hru na nástroj zásadní význam. Kohoutek ji rozčlenil na podkapitoly *Rozdělení pohybů, Pohybový mechanismus, Postoj hrajícího houslisty, Houslista při hře sedící, Fyziologické mechanismy řízení úmyslných pohybů, Rychlost motorických reakcí a Pohybová koordinace* (5.1.–5.7.).

Šestá kapitola *Vědomí a automatizace pohybů* se dotýká jak uvědomělých, tak bezděčně vykonávaných pohybů houslisty. Kohoutek poukazuje na fakt, že u tzv. technického talentu je průběh reflexního pohybu v souladu s programem akce. Méně nadaní houslisté, i když znají své nedostatky, si nejsou schopni uvědomit jejich důvod. V tomto případě musí vést nápravu chyb pomocí speciálních cviků pedagog. Zvláště u začátečníků považuje Kohoutek za nutné, aby vědomě vykonávali každou složku činnosti. Stereotypně totiž mohou být prováděny jak kvalitně, tak i chybně zautomatizované pohyby. Kohoutek upozorňuje také na to, že při vědomém vnímání již zautomatizované činnosti sice může dojít ke kontrole či korekci chyb, ale častěji se dostaví zpomalení vykonávané činnosti, neklid ap.

V sedmé kapitole *Teorie motorického učení* je rozsáhlá problematika rozdělená do podkapitol *Senzomotorické operace a houslová hra, Nervismus I. P. Pavlova a jeho teorie dovednosti, Křivka cviku, Mentální fixace hudebního textu a Problém anticipace a teorie očekávání* (7.1–7.5). Podkapitoly se dále člení na *Přenos a interference* (7.3.1) a *Analýza jevu* (7.4.1). V úvodu kapitoly Kohoutek cituje mínění psychologů, podle nichž je požadavek nutnosti řízení a determinování každého pohybu již překonán. Pokud si podle Kohoutka člověk vybírá z mnoha možností, pak se již ve výběru promítne i jeho spontaneita. Dále Kohoutek na základě zpětnovazebních procesů předkládá, že od samotného počátku hry vznikají u žáka psychické regulační soustavy, které vyhodnocují jednotlivé pohybové akce. Podmínkou však je jasná cílová představa

instrumentalisty, která vede k výběru z různých možností. Průběh cvičení je tak u jednotlivců různý, závislý na individuálních schopnostech, stejně tak jako jejich další vývoj. Tento fakt je zvláště důležitý pro pedagoga. Musí umět individuálně stanovit vhodnou metodu výuky s efektivním postupem, tak jako objasnit důvod stagnace (či poklesu) úrovně žáka. Kohoutek se v této souvislosti zmiňuje o mentální fixaci hudebního textu. Jejím úkolem je podle něho vypracovat: „(...) *co nejplastičtější primární představu výsledného interpretačního provedení daného hudebního obsahu ... Nejde však jen o jasnou představu hudebního obsahu samého, ale především o výrazově technickou orientaci ve všech složitějších otázkách daného díla.*“ (Kohoutek 1983: 76) Kohoutek zde řeší také otázky anticipace ve vztahu k teorii očekávání. Konstatuje, že jedinec vychází především ze zkušeností, s rozhodující úlohou emocionálních stavů.

Nejrozsáhlejší z celé Kohoutkovy práce je osmá kapitola ***Houslový prstoklad a problematika jeho řešení***. Její první podkapitola *Vývoj houslového prstokladu (8.1.a)* analyzuje prstoklady od 16. století po současnost. Kohoutek si všímá proměn prstokladu ve vztahu k měnícím se rozměrům jednotlivých částí nástroje i zdokonalení techniky hry. V této souvislosti také uvedl nejvýznamnější pedagogy houslové hry a jejich přínos k vývoji prstokladu. Podkapitola *Problematika houslového prstokladu a aplikatury (8.2.b)* řeší problém individuálního pojetí prstokladu a aplikaturních kombinací ve spojení s požadavkem racionálního principu postavení prstů na hmatníku. Tato závažná otázka houslové techniky je rozčleněna do jednadvaceti oddílů. V nich Kohoutek řeší téměř celou hmatníkovou techniku, tzn. polohovou hru, hru dvojhmatů, akordů, flažolety ad. Obsahem oddílů je dále vztah aplikatury ke kantiléně, uměleckému obrazu, intonaci a zvuku. V posledním z těchto oddílů *Závěry z analýz prstokladů a aplikatur (8.2.21)* Kohoutek dělí faktory rozhodující o použití prstokladů a aplikatur na dva základní druhy: objektivní (vycházející ze samotné skladby) a subjektivní (individuální anatomické ustrojení, emoce, strach, temperament ad.). Způsob jejich výběru Kohoutek hodnotí takto: „(...) *nejvhodnější a jedině správné kritérium pro posouzení vhodnosti a vlastní hodnoty prstokladu i aplikatury je jedině přirozenost pohybů – tj. jejich lehkost a relativní nenásilnost, za nichž se uskutečňuje.*“ (Kohoutek: 1993, s. 128) V závěrečné, deváté, kapitole ***Houslová hra a její frustrační zátěže*** se projeví Kohoutkova hluboká znalost psychologie. Kapitola je rozdělena na podkapitoly *Zátěže objektivního charakteru (9.1)* a *Zátěže subjektivního charakteru (9.2)*. Tato podkapitola je ještě členěna na oddíl, ve kterém je řešena otázka *Únava a boj proti ní (9.2.1)* s dalšími pododdíly *Typy únavy (9.2.1.1)* a *Příznaky únavy (9.2.1.2)*. Typy únavy Kohoutek klasifikuje jako svalové, duševní a emočně psychické. Projevují se v nepozornosti a chybách motoriky, lokální bolestí, zveličováním i drobných neúspěchů, dráždivostí, zhoršenou reakcí na podněty, ospalostí ap. Další oddíl *Emoce (9.2.2)* s pododdíly *Úzkost a strach (9.2.2.1)* a *Problém trémy (9.2.2.2)* může pomoci houslistům, kteří se s projednávanými problémy potýkají buď sami, anebo se s nimi setkávají u svých žáků.

Pokud bychom se chtěli blíže věnovat některým ze základních metodických postupů hry na housle, můžeme vyjít z Kohoutkova názoru na základní postoj při hře a držení houslí. Postoj stojícího houslisty je Kohoutkem pojímán jako složitý svalový systém, zajišťující somatickou statiku a přitom i dynamiku. Stanovil, že v postoji musí být zachována rovnováha těžišek jednotlivých částí těla. Dále zdůraznil, že lidské tělo neustále osciluje kolem svého těžiště, proto musí být váha těla rovnoměrně rozložena na obě lehce rozkročené nohy. Těžiště těla se pak podle potřeby (tělesného pocitu) přesouvá na levou či pravou nohu. Kohoutek objasňuje, že tento požadavek odpovídá psychofyziologickému zákonu, podle kterého se každá

stenická emoce přirozeně vybíjí v pohybech. Kohoutek se zabývá také pozicí sedícího houslisty. Doporučuje sedět vzpřímeně, s uvolněným svalstvem trupu a rukou, s nohou mírně předsunutou doprava. Židle hráče má být natočena poněkud šikmo směrem k pultu. Kohoutek připomíná názor C. Flesche, že při příliš dlouhém stání mohou být děti a mladí lidé poškozeni ve svém vzrůstu. Nutnost naučit žáka hrát v sedě spojoval Kohoutek s případným budoucím povoláním orchestrálního hráče.

V oblasti smyčcové techniky se Kohoutek nevěnoval způsobu uchopení a vedení smyčce. Obdobně se v tzv. hmatníkové technice nezabýval postavením a úhodem prstů. Pozornost však soustředil na vývoj a problematiku houslového prstokladu. Jak uvedl, v českých teoretických spisech byl jako ekvivalent k pojmu prstoklad používán termín aplikatura. Kohoutek rozumí pojmem aplikatura pohyb celé ruky po hmatníku, determinovaný vztahem prvního prstu, palce a rozsahem tónů, které dovoluje hrát: „(...) pro pohyb prstů v synchronní návaznosti s pohybem ruky, zápěstí, případně předloktí a celé paže (hra v polohách) používáme označení „aplikatura“.“ (Kohoutek 1983: s. 81) Polohovou hru dává Kohoutek do souvislosti s technickými, ale také výrazovými možnostmi. Tyto tóny získávají svou možnost být zahrány na různých strunách rozličnými prsty. Obohacují se tím o rozmanitou barevnost. Jako nejčastěji prováděné výměny poloh uvedl ty, které jsou realizované sklouznutím jedním a týmž prstem, sklouznutím jednoho prstu s následným dopadem druhého, pomocí zúženého či rozšířeného postavení prstů, jednoduchým posunutím prstů bez glissanda, ale s pomocí prázdné struny a nakonec pomocí prázdné struny a přirozeného flažoletu. Kohoutek vnímal možnost spojení elementárních provedení výměn se složitými komplexními pohyby, jejichž plynulé a souvislé provedení zajišťuje syntéza kinetické ekonomie pohybů. Také výměny poloh dal Kohoutek do spojení s hudebním obrazem. Např. u portamenta, tzn. pomalého glissanda uskutečněného v kantiléně, uvedl tři možnosti provedení: 1. uskuteční se prstem spojeným s počátečním tónem, ale bez přípravy se převezme vyšší tón (výsledným dojmem provedení má být „objektivní“ charakter tónu), 2. sklouznutí je spojené s posledním tónem, který se však nevezme najednou, ale postupně k němu prst sklouzává (tón zní podle Kohoutka subjektivně), 3. spojení dvou tónů se provede pomocí stejného prstu (výměna má získat osobitou výrazovost, blízkou portamentu lidského hlasu). Kohoutek dává toto provedení výměn také do souladu se smyčkovou stránkou: ad 1) změna smyku se uskuteční až po pomocném tónu, ad 2) pomocný tón se vezme až na nový smyk a případně na něj celý průběh sklouznutím, ad 3) sklouznutí připadne (jako v prvním případě) na smyk, který bere první tón. K výrazové stránce provedení výměn podotýká, že použitím akcentů pro zdůraznění portamenta může kantiléna získat deklamační charakter.

Za kritérium vhodnosti při výběru aplikatur Kohoutek považuje možnost jejich lehkého a relativně nenásilného provedení. Zdůrazňuje, že při něm jsou prstoklad a aplikatura záležitostmi celého hmatu, ne pouhého postavení prstů. Ten je determinován rychlostí pohybu a akcí zúčastněných somatických činitelů, ovlivňovaných povahou samotného pohybu. Kohoutek doporučuje řešit všechny úkoly racionálně, tzn. bez zbytečných energetických a časových ztrát. Za podstatný faktor při výběru hráčských způsobů Kohoutek považuje proporce paží, rukou a prstů.

Kohoutek se blíže nezabýval způsobem nácvičku vibrata. Rozlišuje vibrato provedené prsty, zápěstím nebo kombinované. Vždy ale u něj předpokládá uvolněnost patřičného svalstva a citlivé odměřování tlaku prstů. Vyžaduje však, aby technické provedení vibrata, tzn. široké,

úzké, drobné nebo rychlé, odpovídalo charakteru skladby. Způsob provedení vibrata dal do souvislosti s individualitou hráče. Uvedl, že vibrato souvisí s temperamentem člověka a ve své podstatě se proto nedá měnit. Cholerik tak např. bude mít rychlejší vibrato než flegmatik či melancholik.

Kohoutek řadí hudební sluch k podstatným složkám hudebního nadání a nejdůležitějším předpokladům úspěšnosti houslisty. Ve své práci předložil názory na hudební sluch a jeho klasifikaci podle Těplova, Révész, Hostinského, Garbuzova ad. Kromě obvyklé kategorizace hudebního sluchu upozorňuje na to, že absolutní i relativní sluch mají mnoho odstínů. Podle Kohoutka však ani absolutní sluch hudebníkoví nezaručí přesnou intonaci. Navíc upozornil ještě na různé sluchové výkyvy u stejné osoby. Za významný fakt považuje, že hudební sluch není neměnný, ale dá se kultivovat. Podmínkou pro to je podle Kohoutka včasná náprava sluchu, tzn. v dětství. Opravu všech intonačních chyb proto Kohoutek vyžaduje od počátku výuky, jinak hrozí nebezpečí, že žák neprohloubí svou intonační citlivost. Kohoutek navíc analyzuje i tzv. vnitřní sluch, který spadá do oblasti hudební psychologie. Vysvětluje, že ve vnitřním hudebním slyšení jsou sjednoceny akustické, vizuální a motorické prvky s emotivními a intelektovými. Vnitřní sluch tedy vidí jako souhrn sluchového a motoricko-kinestetického procesu, při jehož nedostatku je snížena či mizí intonační jistota. Kohoutek hovoří o anticipaci vnitřním sluchem, který je schopný spojovat jednotlivé tóny do vyššího řádu (motivy, fráze, melodické či harmonické komplexy ap.). Krátké pojednání věnuje Kohoutek vztahu aplikatury a intonace. Nepřesná a labilní intonace může být podle něj výsledkem tohoto vztahu, protože vzniká na základě nepohodlných, křečovitých či násilných hmatů i pohybů prstů bez pevného opěrného bodu na hmatníku. Další příčinu nepřesné intonace Kohoutek vidí v technických pasážích, které jsou v rozporu s přirozeným postavením prstů. Vypracování čisté intonace tedy podle něj ulehčuje rovněž výběr vhodné aplikatury. Kohoutek se domnívá, že houslista vyškolený především klasickým repertoárem s harmonickou určitostí, nemůže být dostatečně sluchově vybaven pro hru celotónových stupnicových řad, složitých dvojhmatových či akordických postupů ap. Při převládnutí harmonické struktury v hudbě (podle Kohoutka to znamená od doby klasicismu), se harmonické funkce podkládají i melodickým strukturám, ve kterých se disonující tóny přibližují ke konsonantním. Jako zásadní pro intonaci Kohoutek hodnotí zpětnovazební systém mezi prsty a sluchovým analyzátořem a sluchovým analyzátořem a mozkovou kůrou s příslušnými centry, které zafixované modely intonačních vztahů zadržují. Kohoutek se intonací zabýval v průběhu celé práce, např. v podkapitole *Levá ruka (3.1.2. s. 31)* cituje Fleschův názor o nemožnosti hrát na housle absolutně čistě. Dokumentuje to i jeho příkladem, ve kterém se uvádí, že pokud je špička prstu asi 10 mm, ale hmat půltónu  $a^2 - b^2$  na A struně s kmitočtovým rozdílem mezi tóny 60 Hz a prstovou distancí přibližně 2 mm (na jeden kmit připadá tedy vzdálenost 1/30), pak je přesná houslová intonace pouze iluzorní. Houslista nahmatá podle Flesche tón nepřesně, ale ihned ho opraví. Intonaci v houslové hře tedy Kohoutek po fyzikální stránce chápe jako neustálý kompromis. Z psychologického hlediska pak jako lineární či horizontální (melodické) i vertikální (harmonické) srovnávání tónových výšek.

Z psychických aspektů hry na housle se Kohoutek zabýval nejdříve hudebním nadáním. Charakterizuje ho z pohledu hudební psychologie. Při zkoumání nadání žáka vychází ze základních hudebních aktivit, dle Kohoutka, tzn. recepce, reprodukce i produkce. Teprve pak doporučuje zjistit hloubku hudebního talentu porovnáním jednotlivých schopností, tvořících

strukturu nadání. V diferenciaci talentu postupuje ještě dál, když uvádí zvláštní předpoklady pro sólovou, komorní nebo orchestrální hru. Specifikuje také schopnosti pro funkci koncertního hráče, a to jako kombinaci předpokladů k sólové i orchestrální hře spolu s určitými pedagogickými schopnostmi a uměním jednat s lidmi. Dále Kohoutek rozlišuje talent k psychickému nebo technickému zvládnutí skladby. Psychickým zvládnutím je zde myšlena schopnost formální i obsahové analýzy hudebních skladeb, estetické prožívání a hodnocení hudby, u interpretů navíc ztvárnění interpretovaných skladeb. Talent k technickému zvládnutí hudby je charakterizován jako schopnost vytváření motorické dovednosti hudební interpretace. Míru nadání Kohoutek člení do pěti stupňů: netaalentovaný, podprůměrný, průměrný, nadprůměrný, geniální. Jako netaalentovaný je ohodnocen ten, kterému chybí všechny základní hudební schopnosti (tonální citění, hudební sluch, smysl pro rytmus). Podprůměrně nadaný postrádá buď některou z nich, anebo ji má slabě vyvinutou, případně se některá z nich vyvíjí opožděně či pomaleji. Průměrně talentovaný má sice vyvinuty všechny hudební schopnosti, ty ale odpovídají věkovému průměru. U nadprůměrně talentovaného jedince mají všechny hudební schopnosti, rozvinuté již v jeho útlém věku, vysokou úroveň. Takto talentovaný jedinec je schopen si rychle osvojit hudební vědomosti, jeho poslech a zpěv je na vysoké úrovni. Hudební zážitky, stejně jako prožitek hudby a chápání formy a obsahu hudby jsou u něho neobyčejně hluboké. Nadprůměrně nadaný jedinec je schopný rychlého pokroku v interpretaci, s kvalitativně vysokou úrovní. Geniálně talentovaný jedinec se podle Kohoutka nedá spolehlivě identifikovat. Cituje zde stať V. Kurze *O záračných dětech* (1925), ve které je uvedeno, že tyto děti projevují nadání velmi brzy, ve hře na nástroj dělají velmi rychlé pokroky, jsou důkladné, s bystrým postřehem, neomylnou pamětí, neobyčejnou ctížádostí ap. Somaticky jsou zcela uvolněné, s poddajností svalstva a všech pohybů. Za příklad geniality Kohoutkovi slouží Paganini, který se naučil hrát zcela novým způsobem.

Hra z paměti, další z psychologických aspektů, je uvedena paralelou mezi hudební a obecně chápanou pamětí. Kohoutek vymezil tři základní fáze zapamatování, které se prolínají a na sebe navazují: vštípení (zapamatování) – podržení (uchování) – vybavení (jako znovupoznání nebo reprodukce). Zmiňuje se také o neurofyzilogické teorii paměti, která rozeznává paměť krátkodobou, mizící po několika vteřinách až hodinách a trvalou, která odolává všem rušivým vlivům. Kohoutek pak připomíná pamětní typy starší psychologie: vizuální, auditivní, motorickou a citovou. Citovou paměť pojímá jako zvlášť významnou pro uměleckou činnost (pro její vnímání, chápání) a jako bohatý inspirační zdroj. U hudebníků zdůrazňuje rovněž velký význam auditivní paměti, která je u interpreta nutně spojená s pamětí motorickou. Pro zvládnutí skladby z paměti Kohoutek hledá efektivní metodu a tou je podle něj mentální fixace hudebního textu. Spočívá v co nejplastičtěji vypracované primární představě studované skladby. Spadá sem jak představa o hudebním obsahu, tak i výrazově technická orientace všech složitějších otázek dané skladby. Kohoutek připomíná, že se jedná o výcvik hudební a motorické paměti, již jsou podporou co nejživěji vytvářené kinetické obrazy. Výcvik spočívá v dokonale zvládnutém notovém textu, ve kterém je skladba detailně promyšlená ještě před samotným studiem. Je zřejmé, že tento způsob práce je možný pouze u vyspělejších žáků, kteří jsou schopni skladbu promyslet a vytvořit si vzájemné spojení sluchových, vizuálních a pohybově-motorických představ, jimž se dokonale naučí z paměti. Kohoutek dále tento jev analyzuje. Hovoří o psychickém mechanismu anticipace, který představuje cílovou představu (notami zafixovaný hudební text) detailně determinovanou kinetickým obrazem realizace

skladby. Při vlastní reprodukci se však zpětně aktivuje již jen zpětná aferentace. Podle Kohoutka to neznamená pouhé opakování asociovaných představ, ale aktivní intelektovou činnost. Při ní se analyzují skladební prvky skladby, logika rozvržení jejích částí ap. Kohoutek vidí hlavní vklad této metody v intenzivním rozvíjení vnitřního sluchu, jako méně podstatnou pak možnost studia kdekoli a kdykoli. Je logické, že aktivní hru tento způsob nemůže nahradit, protože cvičení je nutné pro uchování a zdokonalování psychofyziologických mechanismů hracího aparátu hráče, k čemuž v tomto případě nedochází.

V rámci komplexu frustrační zátěže při hře se Kohoutek zabýval problémem trémy. Označil ji jako emocionální napětí a stav situačního strachu, který ohrožuje úspěch prováděné činnosti. Uvedl její dva symptomy: vegetativní (pocení, celkový tremor, svalové napětí atd.) a psychické (úzkost, nejistota, zhoršení koncentrace pozornosti, obavy, strach atd.). V práci připomíná slovenského psychologa O. Kondáše (*Discentná psychoterapia*, Bratislava 1969), který trému pojal jako naučený sociální strach, na jehož vzniku se podílela generalizace zážitků strachu z prvních situací, kdy se u jedince objevil strach z očekávání neznámého. Přirozenou úzkost a napětí před výkonem pak může ještě zhoršit negativně působící hodnocení, které celý stav zafixuje. Zvýšený strach nejen snižuje výkon interpreta, ale může vést až k selhání s charakterem psychotraumatu, posilujícího vznik trémy. Kohoutek radí s trémou bojovat (pokud nemá patologický rozměr) pomocí farmakologických a psychoterapeutických metod. Současně však varuje před hypnotickou složkou léků, které mohou zapříčinit utlum interpreta. Jako účinnější způsob eliminace trémy představuje psychoterapeutické metody, časově sice náročné, ale s dlouhotrvajícím účinkem. V rámci psychoterapeutických metod připomíná systematickou desenzitizaci (snížení citlivosti) J. Wolpeho, relaxační metodu Jacobsonovu a autogenní trénink Schultzův. Kohoutek se zamýšlí také nad působením učitele a jeho vlivem na stav trémy žáka. Jako příklad uvádí negativní působení vyučujícího, který připomíná žákovi obtížná místa skladby před vystoupením, zadává mu skladbu mimo jeho schopnosti, případně posílá žáka hrát na koncertě dosud nezvládnutou skladbu. Stejně tak ale bere do úvahy, že pedagog může žáka povzbudit a vsugerovat mu pocit sebedůvěry, klidu a uvolněnosti. Proto je podle Kohoutka učitel odpovědný i za lidský osud žáka. Jako první příčinu nejistoty při hře Kohoutek připomíná nedostatečnou přípravu. Naopak svědomitou přípravu na vystoupení bez stresu v přípravě chápe jako nejlepší prevenci proti trémě.

Kohoutek se ve své publikaci průběžně věnuje také vztahu učitel – žák. Připomíná, že učitel má v počátcích výuky nejen korekční význam, ale nesmírně závažné je také jeho motivační jednání. V něm také vidí pedagogické mistrovství mnohých učitelů. Pokud podle Kohoutka učitel žáka nedovede nadchnout a povzbudit, tak ho může brzy ztratit. Kohoutek považuje za podstatné, aby učitel užíval při výuce pedagogický takt a znal různé typy lidských povah, zvlášť je to důležité při ztrátě sebedůvěry žáka a jeho pochybnostech o vlastní hře.

Kohoutkova práce není zjednodušujícím „návodem“ ke hře. Je zhodnocením dosavadního vývoje hry na housle, vycházejícím z nejnovějších poznatků zapojených vědních oborů. Kohoutek vyšel jednak z vlastní pedagogické praxe, tak i z průzkumů sekce smyčcových nástrojů na konzervatoři. Analyzoval v nich využití psychologických poznatků, získaných během studia a vystoupení studentů. V této souvislosti je obzvlášť přínosné pojednání o frustrační zátěži houslové hry. Kladem práce je seznámení s rozdílnými názory na technické prvky houslové hry různých pedagogů (Auer, Jampolskij, Flesch ad.). Nově seznamuje s metodou psychické fixace hudebního textu. Kohoutkova publikace rovněž plně docenila význam motivace na

lidskou činnost. Neméně významné a přínosné jsou i Kohoutkova pojednání o souhybnosti pohybů ve spojení s kinesiologií, řízení pohybové koordinace z pohledu fyziologických mechanismů či spojení vědomých a podvědomých automatismů.

## ***VIOLIN PLAYING IN THE LIGHT OF CURRENT SCIENCE OF FRANTIŠEK KOHOUTEK***

### *Summary*

The monograph of František Kohoutek ranks among the few works focused on methodology that were published in our country in the second half of the 20<sup>th</sup> century. Its objective is to make a reference to the possibility of effective and conscious use of psychological regularities and cybernetic approaches to the studies of violin playing. It is not a simplifying “instruction” for playing, but a scientific evaluation of the development of violin playing up to now, based on the latest knowledge of related scientific disciplines. The positive feature of the work is the information about various opinions on technical elements of violin playing of various pedagogues (Auer, Jampolskij, Flesch, etc.). It also informs about the method of psychical fixation of musical text. Moreover, Kohoutek’s publication fully appreciated the real value of motivation for human activities. Kohoutek’s thoughts about movements in relation to kinesiology or the connection of conscious and subconscious automatisms is no less important and benefiting.



## K PROMĚNÁM KOMPARATIVNÍ HUDEBNÍ PEDAGOGIKY

*Jiří Luska, Miroslav Hlavačka*

Prvky srovnání a srovnávací postřehy hudebně pedagogického charakteru se objevovaly již v dřívější minulosti. U nás jsou asi nejtrადovanější a často v adorujících odkazech na českou hudebnost připomínané pasáže z hudebního cestopisu anglického hudebního historika Ch. Burneyho, který při druhé evropské cestě roku 1772 po Německu, Holandsku a Rakousku navštívil také Čechy. Jeho známé pozitivní hodnocení stavu hudebnosti a překvapení z pěveckých i instrumentálních dovedností českých žáčků mohlo snad pramenit z jeho apriorního lehce přezíravého mínění o úrovni středoevropské chudé země. Spíše se však k němu dopracoval díky zkušenostem získaných studiem po mnoha evropských knihovnách, záznamům osobních setkání s významnými osobnostmi, návštěvám koncertů, poznáním dobového hudebního života a hudebně pedagogických realit. Burney získal v navštívených zemích dostatek podnětů a pramenů pro racionální komparaci různých forem a typů hudebního života, ale dokázal je vidět také v hospodářském, politickém, kulturním a společenském kontextu. V tom byly jeho reference cenné a zůstávají inspirující i po téměř dvou a půl stoletích.<sup>1</sup>

Na Ch. Burneyho navázal L. Mason, průkopník americké hudební pedagogiky, který navštívil Evropu v roce 1837. Jeho záměrem bylo získat materiály a poznatky k výuce hudby a zpěvu, které mu měly pomoci při tvorbě vlastního kurikula na Bostonské hudební škole. Angličtí hudební pedagogové J. S. Curwen a J. Hullah zkoumali na přelomu 19. a 20. století výuku zpěvu na různých zahraničních školách. Cílem jejich výzkumů bylo zjistit, jakým způsobem probíhá výuka zpěvu a zdali se učitelé hudební výchovy potýkají se stejnými problémy jako jejich kolegové v Anglii. Výsledky svých bádání publikovali ve dvou závěrečných zprávách, které byly zveřejněny pod názvem *School Music Abroad*.<sup>2</sup> V roce 1930 navštívil G. Wilson, anglický pedagog žijící v Londýně, čtyřicet měst v USA, kde pozoroval výuku hudební výchovy na různých typech škol. Ve své rozsáhlé studii<sup>3</sup> se zaměřil zejména na charakteristiku instrumentálních a vokálních souborů tak typických pro severoamerický typ hudební výchovy.

Nástup nové kvality světové srovnávací hudební pedagogiky je spjat s Mezinárodní společností pro hudební výchovu (International Society for Music Education – ISME), která byla založena v roce 1953 v Bruselu na zasedání UNESCO pod patronací International Music Council. Jejím hlavním cílem bylo „prosadit hudební výchovu na celém světě jako nedílnou sou-

<sup>1</sup> BURNEY, Ch. *Hudební cestopis 18. věku*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966. Srov. také GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha : Supraphon, 1973, s. 16–17.

<sup>2</sup> CURWEN, J., HULLAH, J. *School Music Abroad*. Clifden : Boethius Press, 1985.

<sup>3</sup> WILSON, G. *Reflections on American School Music*. New York : Holt, 1964.

*část všeobecného vzdělávání*<sup>4</sup>. Každá z členských zemí usilovala o propagaci vlastních tradic ve výuce hudební výchovy a proto je prezentovala v kontextu svého systému hudebního vzdělávání. S. Abel-Struthová hodnotí přínos tohoto období spíše v oblasti informativně politické než vědecko metodologické. Nicméně prostřednictvím mezinárodní organizace spojující hudebně výchovné tradice mnoha zemí umožnilo konfrontaci, výměnu názorů a zkušeností hudebních pedagogů z řady zemí a vytvořila podhoubí pro další rozvoj komparativní hudební pedagogiky v celosvětovém měřítku.

Ve svém prohlášení o programu mezinárodní konference ISME již v roce 1957 uvedl generální sekretář ISME E. Kraus záměr připravit vícejazyčnou komparativní studii o hudební výchově ve vzdělávacích systémech různých zemí. Na konferenci v Kodani v roce 1958 opětovně objasnil E. Kraus význam komparativního výzkumu jako jednoho z aktuálních úkolů ISME. Ve svém úvodním projevu sdělil: „*Určité zásadní problémy jsou rozhodující pro nás všechny a náš cíl je společný: ukázat veřejnosti cestu k lepšímu oceňování hudby a k jejímu porozumění.*“<sup>5</sup> Na kodaňském kongresu vystoupil také L. Kestenberg, který se zde v pozdravném projevu, vycházejícím ze svých životních zkušeností, velmi emotivně vyjádřil k úloze hudby a hudební výchovy a její sjednocovací roli ve stále rozděleném světovém uspořádání. Záměr E. Krause se podařilo uskutečnit a výsledky zpřístupnit širší odborné veřejnosti v roce 1960 ve sborníku mezinárodních komparativních studií<sup>6</sup> především z kodaňské konference ISME podávajících přehled o aktuálním stavu hudební výchovy ve světě. Projekt vznikl za finanční podpory UNESCO a jednou z jeho vůdčích osobností byl, jako pak ještě vícekrát v budoucnu, americký hudební pedagog E. A. Cykler.

Paralelně s prezentačními aktivitami<sup>7</sup> bylo možno v šedesátých letech zaznamenat také vzrůstající zájem o zevrubnější komparaci národních systémů hudebního vzdělávání. Na vídeňské konferenci ISME v roce 1962 se objevily studie srovnávající skupinové formy vyučování v nástrojové hře (S. Berger<sup>8</sup>) nebo v oblasti elementární hudební výchovy (T. Reich, R. Schoch<sup>9</sup>). Se snahou o překlenutí politických bariér byly uskutečněny srovnávací studie C. Dahlause a G. Oržonikidze o hudební kultuře ve Spolkové republice Německo a v Sovětském svazu.<sup>10</sup> Dalším příspěvkem nemotivovaným ani tak politicky jako spíše teoreticky bylo systematické srovnání hudebně pedagogických systémů Spolkové republiky Německo a Spojených států W. Gieselera.<sup>11</sup> Těžiště jeho práce leží v rovině synchronního srovnávání didaktických strategií rozdílných myšlenkových tradic školní hudební výchovy v obou kulturně vyspělých zemích, a v závěru, že poznání vyplývající ze srovnání by mělo vyústit do pochopení

<sup>4</sup> SMETÁČKOVÁ, M. ISME – International Society for Music Education, Mezinárodní společnost pro hudební výchovu. In *Musica viva in schola*. Brno : Masarykova Univerzita, 2001, s. 15.

<sup>5</sup> KRAUS, E. *Introduction*. ISME International Conference, Copenhagen 1958, s. 6.

<sup>6</sup> KRAUS, E. *The Present State of Music Education in the World*. Washington DC: ISME, 1960.

<sup>7</sup> KRAUS, E. *Comparative Music Education*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1962.

<sup>8</sup> BERGER, S. *Group Tuition in Instrumental Music. A comparative Study*. In E. KRAUS (ed.) *Comparative Music Education*. Mainz: 1962, s. 123 an.

<sup>9</sup> REICH, T. *Elementary Music Education in USSR, Hungary, Czechoslovakia, Poland and Yugoslavia. A Comparative study*. In E. KRAUS (ed.) *Comparative Music Education*. Mainz: 1962, s. 81 an. SCHOCH, R. *Comparative Studies in Elementary Music Education*. In E. KRAUS (ed.) *Comparative Music Education*. Mainz: 1962, s. 89 an.

<sup>10</sup> DAHLHAUS, C., ORDSCHONIKIDSE, G. (Eds.) *Beiträge zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland*. Hamburg 1982.

<sup>11</sup> GIESELER, W. *Musikerziehung in den USA im Vergleich mit deutschen Verhältnissen*. Stuttgart : Klett, 1969.

vlastního i cizího hudebně výchovného systému. Součástí rozmachu komparativní hudební pedagogiky těchto let byl také zájem o hudbu a hudební výchovu zemí Orientu, jak to dokládá téma konference UNESCO uspořádané v Teheránu v roce 1967.<sup>12</sup> Nicméně, jak konstatuje S. Abel-Struthová, charakter tohoto období mezinárodní srovnávací hudební pedagogiky spočívá spíše v oblasti informativní a společensko-politické, než v oblasti vědecko- metodologické.<sup>13</sup>

Určitý kvalitativní posun směrem ke zvýšení vědecké úrovně hudebně pedagogické srovnávací práce je možno zaznamenat v 70. letech. E. A. Cykler<sup>14</sup> kupříkladu systematicky zkategorizoval a srovnal hudebně výchovné postupy, aplikované v hudební výchově na primárním a sekundárním vzdělávacím stupni. Mezi většinou hudebně výchovných složek neshledal zásadní rozdíly. Pokud ano, týkaly se rytmického výcviku a hudebně pohybové výchovy. R. S. Moore zase sledoval vztah vyučovacích postupů, postojů a didaktických dovedností učitelů,<sup>15</sup> R. Klinghammer a R. Mayer<sup>16</sup> podrobili srovnávací analýze hudební vzdělávání učitelů hudby ve Spolkové republice Německo.

S obdobným záměrem jako W. Gieseler v 60. letech srovnal E. Halmos ucelenou maďarskou hudebně výchovnou koncepci Z. Kodálye<sup>17</sup> s německou hudební výchovou, přihlížející ke kurikulárním diskusím a hudebně pedagogické literatuře let padesátých. Jeho závěry směřovaly k myšlenkovým východiskům obou srovnávaných systémů. Z. Kodály koncipoval podle E. Halmose svůj systém z pozice umělce a znalce hudební kultury svého národa a jeho vzdělávacích tradic. Německá východiska jsou zase založena spíše na tradičních vědeckých muzikologických a pedagogických základech.

V 80. letech je také patrný zájem o hudebně výchovné praktiky afrických kmenových společenstev. Jak konstatuje O. Elschek, základní hudebně výchovné tendence v mimoevropských zemích (afrických, orientálních, asijských) jsou založeny na demonstraci a principu imitace, v Evropě převládají spíše teoretičtější přístupy na úkor praktických hudebních činností.<sup>18</sup>

V roce 1982 se věnoval problematice synchronní komparace také jeden ze seminářů pracovní komise pro hudební pedagogiku ve Spolkové republice Německo. Jak konstatuje S. Abel-Struthová, na semináři stále ještě přetrvávala při prezentacích národních hudebně pedagogických systémů akcentace společensko – politického ovzduší v zemích referentů (W. Peschl – Rakousko, E. Rieger – NDR, E. Halmos – Maďarsko).<sup>19</sup>

Výrazným počinem v činnosti ISME v 80. letech bylo založení odborného časopisu *International Journal of Music Education (IJME)* v roce 1983, v němž nalezlo místo také mnoho studií jak analytického, tak i komparačního charakteru. Od 90. let zde mají převahu monotematicky

<sup>12</sup> Srov. GARNHAM, M. (ed.) *Music Education in the Countries of the Orient*. Teheran-Berlin: 1967.

<sup>13</sup> ABEL-STRUTH, S. *Grundriß der Musikpädagogik*. Mainz: Schott, 1985, s. 511.

<sup>14</sup> CYKLER, E. A. *A Study in Comparative Music Education. An Evaluation of Techniques Employed in Elementary and Secondary Schools in Selected Foreign Countries*. H. E. W. Grant project Nr. 8-1-074. 1971.

<sup>15</sup> MOORE, R. S. Effect of Differential Teaching Techniques on Achievement Attitude, and Teaching Skills. *Journal of Research in Music Education*. 1976, 3, s. 129.

<sup>16</sup> KLINGHAMMER, R., WEYER, R. Musiklehrerausbildung in der Bundesrepublik Deutschland im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Kunst. In GIESELER, W., HOPF, H. (eds.) *Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft*. Regensburg: Bd. 2, 1977.

<sup>17</sup> HALMOS, E. Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodály's im Vergleich mit modernen curricularen Theorien. Ein Beitrag zur komparativen Musikpädagogik. In Hopf, H., Rauhe, H. (eds.) *Schriften zur Musikpädagogik*. Wolfenbüttel: Bd. 4, 1977.

<sup>18</sup> ELSCHKE, O. *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava : Veda, 1984, s. 324.

<sup>19</sup> Srovnej s ABEL-STRUTH, S. *Grundriß der Musikpädagogik*. Mainz : Schott, 1985, s. 511.

zaměřené práce, které se zamýšlejí nad otázkami multikulturní výchovy a zařazení hudby asijských a afrických národů do osnov národního kurikula (R. Kwami<sup>20</sup>). Obdobně tématicky orientovaná je práce P. S. Campbellové zkoumající způsoby, jakými se rodilí američtí Indiáni učí hudbě a osvojují si písně.<sup>21</sup> Změnami politického klimatu na konci 80. let je inspirována Lephherdova studie zabývající se charakteristikou systému hudebního vzdělávání v bývalém Sovětském svazu před rokem 1989.<sup>22</sup> Na hranici srovnávací hudební pedagogiky a psychologie hudební kreativity leží zájem o srovnání průběhu kompozičních postupů studentů skladby ve dvou odlišných typech kompozičního studia<sup>23</sup> nebo zastoupení hudebně kreativního obsahu v univerzitních kurikulích, kde je „creative music-making“ již zdomácnělé<sup>24</sup> či je teprve ve stadiu integrace.<sup>25</sup> V tomto ohledu je zajímavá sonda J. Stephense, využívající jako hudební materiál v kreativních metamorfózách českou hudbu.<sup>26</sup>

Autentický komparativní charakter má studie H. Stowasserové, která srovnává osnovy hudební výchovy na jednotlivých stupních hudebního vzdělání (základní, sekundární, terciární a postgraduální) ve Velké Británii, Austrálii a Severní Americe. Komparace přináší řadu informací a postřehů o praktických i teoretických aspektech a trendech hudební edukace ve světě a také potvrzuje, že americké hudební vzdělávání je příznačně svým zaměřením na rozvoj instrumentálních dovedností, zatímco britský systém zdůrazňuje kreativní rozvoj žáků v kompozičních a improvizčních činnostech.<sup>27</sup> Hlubší myšlenkový záběr vykazuje komparativní studie T. Miyoshiho,<sup>28</sup> srovnávající systémy hudebního vzdělávání v USA a Japonsku, neboť se jí daří proniknout hlouběji k filozofickým kořenům evropského a asijského způsobu vnímání a chápání hudby. Pro internacionální komparativní hudební pedagogiku této dekády lze považovat za nejpřínosnější dva projekty. Sborník *Music Education in International Perspective*<sup>29</sup> z roku 1995 editovaný L. Lephherdem a publikaci E. Comta *Music Education: International Viewpoints*, vydanou v témže roce při příležitosti 75. narozenin šira F. Callawaye, nestora australské i světové hudební pedagogiky. Lephherdem redigovaný sborník obsahuje podrobné analýzy devíti hudebně vzdělávacích systémů provedených podle identických kritérií (např. cílů a filozofie, kurikula, struktury systémů, vzdělání učitelů apod.). Za nesporný metodologický

<sup>20</sup> KWAMI, R. Music Education in Britain: A Point of View. *International Journal of Music Education*, 1993, 11, s. 25–39.

<sup>21</sup> CAMPBELL, P. S. Music Learning and Song Acquisition among Native American Indians. *International Journal of Music Education*, 1996, 14, 24–31.

<sup>22</sup> LEPHERD, L. Music Education in the Soviet Union Prior to 1991. *International Journal of Music Education*, 2000, 18, s. 3–16.

<sup>23</sup> KENNEDY, M. A. *Where does the music come from? A comparison case-study of the compositional processes of a high school and a collegiate composer.* BJME, 1999, 16, s. 157–177.

<sup>24</sup> JONSTONE, A. *Techniques of Composition in the British and Irish University Curriculum.* BJME, 1995, 12, s. 247–272.

<sup>25</sup> KOIZUMI, KYOKO *Creative Music Education in Japan the 1920's: The Case of the Elementary School Attached to Nara Women's Higher Teachers College.* BJME, 1994, 11, s. 157–162.

<sup>26</sup> STEPHENS, J. *Metamorphosis: Creative and Integrated Teaching Methods in European Music Education.* BJME, 1994, 11, s. 239–248.

<sup>27</sup> STOWASSER, H. Some Personal Observations of Music Education in Australia, North America and Great Britain. *International Journal of Music Education*. 1993, 22, s. 14–28.

<sup>28</sup> MIYOSHI, T. Music Education a Comparison between East (Japan) and West. *International Journal of Music Education*. 1997, 29, s. 59–65.

<sup>29</sup> LEPHERD, L. (ed.). *Music Education in International Perspective: National Systems, England, Namibia, Argentina, Russia, Hungary, Portugal, Singapore, Sweden, the United States of America. Toowoomba, Australia : USQ Press in association with Faculty of Arts, University of Southern Queensland, 1995.*

klad sborníku je možno považovat shodnou strukturu všech příspěvků a tudíž i snadné komparační využití bohatého shromážděného materiálu. Obdobně koncipovaná je i Comtova publikace, prezentující kromě vzpomínkového curricula vitae na F. Callawaye také charakteristiky šestnácti hudebně pedagogických systémů, s odkazem na jejich proměny, silné a slabé stránky i očekávané vývojové perspektivy.<sup>30</sup>

Nicméně stále četné jsou i studie typu „single“ přinášející více či méně expresivně podbarvené hudebně pedagogické informace z pobytů v „cizí“ zemi<sup>31</sup> nebo studie, které referují o kurikulárních změnách v dané zemi a různých typech zkušeností, které z nich vyplývají.<sup>32</sup>

Na přelomu milénia se objevila kolektivní práce *Musical Development and Learning: the International Perspective*,<sup>33</sup> na níž se podíleli autoři patnácti zemí (např. J. Hargreaves, A. C. North, A. Oliveir, Ch. Yeh, M. Gulin, J. Tafuri aj.), kteří charakterizovali své národní systémy hudební edukace s důrazem na doposud ne tak často reflektované psychologické a sociologické aspekty výchovného procesu s navazující závěrečnou resumující komparací.

Specifická témata a příležitost ke srovnávacím hudebně pedagogickým výzkumům také poskytlo navrácení Hongkongu pod čínskou správu. Studie inspirované tímto politickým podnětem se pokoušejí zaznamenat proměny, které se odehrály nejen v celospolečenském kontextu, ale i v oblasti hudebního vzdělávání.<sup>34</sup> Obdobně koncipována je srovnávací studie H. Wai-Chunga z Baptistické univerzity v Hong-kongu, která srovnává hudebně vzdělávací, kulturní i politické aspekty promítající se do hudební edukace na primárním a sekundárním stupni v Šanghaji (Čína) a Taipei (Taiwan).<sup>35</sup>

Na stránkách IJME lze v tomto období zaznamenat i staronová témata, reflektovaná již v 60. a 70. letech. Kupříkladu srovnání německé a severoamerické hudební didaktiky nově zpracovává A. Kertz-Welzel.<sup>36</sup> Pokračuje také tendence zájmu o alternativní a etnomuzikologické aplikace v hudební výchově zahájená v 60. letech<sup>37</sup> a o otázky populární hudby ve školním kurikulu zemí, v nichž se střetává domácí a západní populární hudební kultura.<sup>38</sup> Škálu otázek zpracovávaných v tomto období je možno ještě doplnit o srovnání soukromých hudebních vzdělávacích resortů v Číně a Spojených státech, tématu které je pro nás zatím

<sup>30</sup> COMTE, M. (ed.) *Music Education: International Wiewpoints*. Nedlands, Australia : Australian Society for Music Education., 1995, 255 s. Viz také recenzi Ch. PLUMERIDGEY v BJME, 1995, 12, s. 77–78.

<sup>31</sup> Například SCHAFER, R. M. *Argentinian Soundscapes*. BJME, 1995, 12, s. 91–101.

<sup>32</sup> HEWITT, A. A *Review of the Role of Activity-based Learning Experiences in the Music Curriculum, and their Current Implementation in the Standard Grade Music Course in Scotland*. BJME, 1995, 12, 203–214.

<sup>33</sup> HARGREAVES, J., NORTH, A. (eds.). *Musical Development and Learning: the International Perspective*. London : Continuum, 2001.

<sup>34</sup> MANNY BRAND, WAI-CHUNG HO *China Recaptures Hong Kong: a Study of Change for Music Education*. BJME, 1999, 16, s. 227–236.

<sup>35</sup> WAI-CHUNG. H. *A Comparative Study of Music Education in Shanghai and Taipei: Westernization and Nationalization*. Compare, 2004, 34, s. 231–249.

<sup>36</sup> KERTZ-WELZEL, A. *Didactic of Music: a German Concept and its Comparison to American Music Pedagogy*. IJME, 2004, 22, s. 277–286.

<sup>37</sup> O' flynn, J. *Re-appraising ideas of Musicality in Intercultural Contexts of Music Education*. IJME, 2005, 23, s. 191–303 nebo EVELEIN, F. *Pop and World Music in Dutch Music Education: Two Cases of Authentic Learning in Music Teacher Education and Secondary Music Education*. IJME, 2006, 24, 178–187.

<sup>38</sup> SHAH, M. S. *Popular Music in Malaysia: Education from the Outside*. IJME, 2006, 24, s. 132–139 nebo WAI-CHUNG, H. *A Cross-cultural Study of Preferences for Popular Music Among Hong Kong and Thailand Youths*. Journal of Intercultural Communication, 2004, issue 7.

vzhledem k našemu charakteru specializovaného hudebního školství téměř neznámé.<sup>39</sup> Výjimečnou příležitostí připomenout poslání ISME na poli komparativní hudební pedagogiky bylo 50. výročí jeho založení, které zúročila ve své studii M. Mc. Carthy.<sup>40</sup>

Komparativní hudební pedagogika se logicky etablovala také ve studijní nabídce řady evropských (německých a anglických) severoamerických a australských univerzit, jež uskutečňují jak pregraduální, tak i doktorské studijní programy.<sup>41</sup> Vesměs se jedná o domovská pracoviště přispěvatelů periodik IJME, BJME, Compare ad.

Ve Velké Británii je pěstován komparativní výzkum dlouhodobě na Institute of Education University of London. (P. Maryprasith,<sup>42</sup> P. Tate<sup>43</sup>, Y. Ch. Cheng<sup>44</sup> či S. S. Huang<sup>45</sup>). Ve Spojených státech je patrný rozvoj komparativní hudební pedagogiky na University of North Texas, School of Music Indiana University,<sup>46</sup> College of Arts and Sciences a mnoha dalších. V Itálii byl v roce 1970 založen Interkulturní institut srovnávacího studia hudby (Istituto interculturelle di studi musicali comparati), který se po necelém desetiletí své existence začal věnovat také hudebně pedagogickým interpretačním seminářům, výzkumu a pořádání konferencí se zaměřením na tureckou, arabskou a zejména indickou hudbu a tanec. Multikulturní hudební zaměření má také organizace May Day Group, která v současnosti kooperuje své aktivity také s ISME, pořádá konference a vydává svůj vlastní internetový časopis Action, Criticism, and Theory for Music Education.

Systematičtější a cílenější předstupy skutečně komparativního hudebně pedagogického bádání v českých podmínkách lze nejprve spatřovat v internacionalizačních snahách ve třicátých letech 20. století, které korespondovaly s celkovou orientací meziválečného Československa na mezinárodní politickou, hospodářskou i kulturní integraci země. Na poli hudebně pedagogickém sehrála klíčovou roli v tomto procesu *Společnost pro hudební výchovu* (SHV), založená v roce 1934. Jejím posláním bylo „zlepšit a zmodernizovat hudební výchovu ve školách a povýšit ji na integrální součást všeobecného školského vzdělání.“<sup>47</sup> Jejím vzniku předcházely všeobecný rozmach mezinárodních aktivit jak v oblasti pedagogické a psychologické, tak i v hu-

<sup>39</sup> FUNG, C. V. *Comparison of Teacher and Student Behaviors in Private Lessons in China and the United States*. IJME, 2005, 23, s. 63–72.

<sup>40</sup> McCARTHY, M. *Toward a Global Community: The International Society of Music Education 1953–2003*. Perth, WA : International Society for Music Education, 2004.

<sup>41</sup> Kupříkladu ve studijním programu University of North Texas je zastoupen srovnávací aspekt ve výuce klavírní respektive hlasové pedagogiky (kurzy jsou označeny Comparative Piano Pedagogy and Repertoire a **Comparative Pedagogy of Singing**), tak v publikacích pro učitele – PHILPOTT, CH. PLUMMERIDGE, CH. (Eds.) 2001 *Issues in Music Teaching*. Taylor and Francis, Part Three: Professional Issues 1. Teachers and Teacher Education 2. Some Comparative Perspectives 3. Research and Development in Music Education.

<sup>42</sup> MARYPRASITH, P. (1999). *The Effects of Globalization on the Status of Music in Thai Society*. Unpublished PhD Thesis. London : Institute of Education, University of London.

<sup>43</sup> TATE, P. *A Comparative Study of School Music between Central New Jersey U.S.A. and South East England*. London : University of London Institute of Education, 2000.

<sup>44</sup> CHENG, Y.Ch. *A Comparison of Primary Music Education in England and Taiwan*. University of London: Institute of Education, 2001.

<sup>45</sup> HUANG, S. S. *The National Music Curricula of China and England: some comparative observations*. University of London : Institute of Education, 2004.

<sup>46</sup> DONATHAN, D. M. *A Comparative Study of Doctoral Degree Programs in Music Education*. Ph.D. disertace, Indiana University: 1982.

<sup>47</sup> SMETÁČKOVÁ, M. ISME – International Society for Music Education. In *Musica viva in schola XVII*. Brno : MU, 2001, s. 16.

debně kulturním životě. Již ve dvacátých letech se v Listech Hudební matice, Hudebních rozhledech, Auftaktu aj. objevily články a studie, které přinášely do Čech informace o hudebním životě z evropských států a hudebních center (B. Martinů – Paříž, A. Hába – Rakousko, Německo, L. Kundera – Paříž, V. Polívka – USA, J. Ježek – Paříž).<sup>48</sup> Obdobně v oblasti pedagogické byly významné podněty kupříkladu reformně pedagogické či pedopsychologické ze Spojených států amerických (V. Příhoda). Koncem 20. let i v letech 30. je možno zaznamenat již také několik hudebně pedagogických referencí J. Čeňka, J. Branbergera, B. Joksimoviče, Ch. Dobriho a L. Kundery o hudební výchově v cizině.<sup>49</sup>

Díky mezinárodním kontaktům a častým návštěvám předních českých pedagogů i hudebních umělců v zahraničí, ale i osvíceným postojům oficiálních státních i vládních orgánů zorganizovalo vedení Společnosti pro hudební výchovu *I. mezinárodní kongres pro hudební výchovu*, který se konal v dubnu roku 1936 v Praze. Konference se zúčastnilo 687 delegátů z 21 zemí světa. Program byl sestaven významnými českými hudebními odborníky i zahraničními kolegy působícími v té době v Praze (např. L. Kestenberg). Posláním kongresu bylo zprostředkovat výměnu zkušeností s výukou HV předních světových pedagogů a prezentovat systémy hudebního vzdělávání na hudebních i nehupebních školách ve světě. Z kongresového jednání se dochovala řada dokumentů, které přinášejí informace o stavu hudební výchovy mnoha evropských i mimoevropských zemí v předválečné době (např. Jugoslávie, Rumunsko, Švýcarsko, Holandsko, Anglie, Dánsko, USA a Brazílie).<sup>50</sup>

Vysoká úroveň konference a pozitivní ohlas u zúčastněných delegátů vedl k rozhodnutí založit *Mezinárodní centrálu pro hudební výchovu* se sídlem v Praze, která si stanovila mimo jiné za úkol shromažďovat údaje o aktuálním stavu hudební výchovy ve světě. Tento grandiózní projekt byl uskutečňován s pomocí zastupitelských úřadů Ministerstva zahraničních věcí tehdejší CSR, jejichž prostřednictvím byla do států zúčastněných na projektu zaslán anketový dotazník s cílem získat přesné informace o charakteru hudební výchovy, jejich formách, vzdělání učitelů hudební výchovy apod. Projekt trval dva roky (1937–1938) a účastnilo se ho celkem 36 států (např. Argentina, Austrálie, Čína, Indie, Kanada, USA). Výstupem projektu byla bohatá dokumentace o aktuálním stavu hudebního vzdělávání ve světě. Na podzim roku 1938 musela SHV z důvodů okupace Československa svou mezinárodní činnost ukončit. Následující šestileté období okupace, ale i další půl století, v němž bylo nastoleno konfrontační politické ovzduší, redukovalo a někdy i zcela omezilo prostor pro tak slibně zahájené aktivity spjaté s mezinárodní spoluprací na poli hudebně pedagogickém a mezinárodně srovnávacím. Jistý náznak oživení přineslo až ve druhé polovině 50. let mezinárodní setkání hudebních pedagogů při příležitosti konání Pražského jara v roce 1958, na němž byly vysloveny myšlenky o otevření se zahraničním kontaktům také na poli hudebně pedagogickém.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Srov. *Dějiny české hudební kultury*. 2, 1918–1945. Praha: Academia, 1981, s. 139 nebo BEK, J. Mezinárodní styky české hudby (1923–1938). *Hudební věda* 1968, č. 1, s. 36–39.

<sup>49</sup> Srov. přehled těchto článků v HELFERT, V. *Základy hudební výchovy na nehupebních školách*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1956, s. 58. GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973, s. 92.

<sup>50</sup> Viz GREGOR, V. *Československá společnost pro hudební výchovu (1934–1938) a mezinárodní dosah její činnosti*. Praha: 1974, s. 41.

<sup>51</sup> Srov. GREGOR, V., SEDLICKÝ, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1973, s. 118 a také vzpomínkovou stať L. Zenkla Z prehistorie ČSSHV. In Dostal, J., Poledňák, I. *Hudební výchova – 67. Ročenka ČSSHV*. Praha: ČSHV, s. 68–70.

Na počátku šedesátých let se česká hudební pedagogika skutečně částečně otevřela vnějším vlivům a podněty pramenící ze srovnání s vnější hudebně výchovnou realitou i pedagogickou teorií zužitkovala do řady projektů tvůrčí hudebně pedagogické povahy (Hurníkova a Ebenova adaptace Orffova Schulwerku a jeho další metodické rozpracování,<sup>52</sup> Složilova aplikace Kodályova systému, syntéza českých a evropských hudebně výchovných tradic v Danielově olomouckém hudebně výchovném modelu) i počínů organizačního charakteru (obnovení kolektivního členství v ISME ad.) Okouzlení z výchovných koncertů L. Bernsteina se alespoň částečně přeneslo z televizních obrazovek do publikace *Hudbou k radosti*.<sup>53</sup>

V roce 1967 také obnovila svou činnost téměř po třiceti letech SHV pod názvem *Československá společnost pro hudební výchovu*. Mezinárodní centrum pro hudební výchovu v duchu předválečných idejí se však již nepodařilo vzkřísit.

V atmosféře relativního uvolnění bylo také publikováno několik titulů srovnávacího charakteru. Tak v roce 1968 vydalo nakladatelství Supraphon v edici Comenium musicum publikaci *Konfrontace*, ve kterém I. Poledňák a V. Poš<sup>54</sup> editorsky zpracovali příspěvky z mezinárodních konferencí ISME z let 1961–1966. Sborník obsahuje informace o systémech hudebního vzdělávání mnoha evropských i mimoevropských zemí (například Maďarska, Jugoslávie, NSR, Rakouska, Anglie, USA, Austrálie ad.). Většinou se jedná o studie typu „single“, výjimku představuje studie E. A. Cyklera<sup>55</sup> o vzdělávání učitelů hudby v Rakousku, NSR a USA. Obdobné kratší studie se objevily také v Ročenkách ČSSHV.

Spíše než komparační charakter měla většina hudebně pedagogické literatury v dalších letech pouze informativní ráz. Platí to i o zprávách o všeobecné hudební výchově v zahraničí, které byly prezentovány na konferencích *Musica viva in schola* pořádaných Katedrou hudební výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně (D. Florenská-Majewská<sup>56</sup>, J. Luska<sup>57</sup>, E. Lawrence<sup>58</sup> či A. Scott<sup>59</sup>) nebo v odborných hudebně pedagogických periodikách (I. Poledňák,<sup>60</sup> V. Poš<sup>61</sup>). Byl také publikován sborník zkušeností pedagogů socialistických zemí o klavírním vyučování.<sup>62</sup> Z pramenů komparativní povahy vyšla směrem k panevropskému integrativnímu řešení hudebně pedagogických otázek I. Medňanská.<sup>63</sup>

<sup>52</sup> POŠ, V. (ed.) *Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově*. Praha-Bratislava : Supraphon, 1969.

<sup>53</sup> BERNSTEIN, L. *Hudbou k radosti*. Praha-Bratislava : Supraphon, 1969

<sup>54</sup> POLEDŇÁK, I., POŠ, V. *Konfrontace*. Materiály z mezinárodních konferencí o hudební výchově v letech 1961–1966. Praha: Supraphon, 1968.

<sup>55</sup> CYKLER, A. Vzdělání učitelů hudby v Rakousku, NSR a USA. In *Konfrontace*. Materiály z mezinárodních konferencí o hudební výchově v letech 1961–1966. Praha : Supraphon, 1968.

<sup>56</sup> FLOREŇSKÁ-MAJEVSKÁ, D. Nové tendence v hudební výchově na základních školách v PLR. In *Musica viva in schola II*. Brno: UJEP, 1975, s. 55–63.

<sup>57</sup> LUSKA, J. Podíl hudby a hudební výchovy na procesu socializace studentů na folk high school v dánském Vestbirku. In *Musica viva in schola XI*. Brno: Masarykova univerzita, 1991, s. 45–49.

<sup>58</sup> LAWRENCE, E. Music Education in the USA. In *Musica viva in schola X*. Brno: Masarykova univerzita, 1989, s. 108–119.

<sup>59</sup> SCOTT, A. The Development of Music Education in Scotland. In *Musica viva in schola XVII*. Brno: Masarykova Univerzita, 2001. s. 41–57.

<sup>60</sup> POLEDŇÁK, I. Několik poznámek o hudební pedagogice v zahraničí. *Opus musicum*, 1980, 12, č. 8, s. 228–232.

<sup>61</sup> POŠ, V. Hudební výchova a školství v Rakousku. *Hudební výchova*, 2003, 11, č. 1, s. 1–3.

<sup>62</sup> DOSTAL, J. (ed.) *Dítě u klavíru*. Praha : Supraphon, 1997; VOPELKA, J. Výuka klavírní hry ve studiu učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů. In *Teoretické základy hudební pedagogiky*. Praha : Univerzita Karlova, s. 124–125.

<sup>63</sup> MEDŇANSKÁ, I. Existuje európska hudobná pedagogika? Kultúrna politika EÚ-zakotvenie v Maastrichtskej zmluve, In *Hudební pedagogika a výchova – minulost, přítomnost, budoucnost*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004, s. 36–45.



Příležitostí nejen pro připomenutí 60. výročí založení Společnosti pro hudební výchovu, ale i ke konfrontaci s hudebně pedagogickými podněty zahraničních kolegů byla konference Kreativita a integrativní pedagogika v evropské hudební výchově konaná v dubnu 1994 v Praze.<sup>64</sup> Obdobné zacílení měla konference Evropské asociace hudby v roce 2005 v Praze a jednodenní seminář pořádaný Ministerstvem zahraničí v roce 2006 připomínající podíl této instituce na uskutečnění I. mezinárodního kongresu pro hudební výchovu v roce 1936.

Česká srovnávací hudební pedagogika, jak je patrné z našeho nástupu hudebně pedagogického komparačního dění v zahraničí i u nás, se stále nachází i přes slibné počátky z období let třicátých minulého století spíše v raném stádiu svého vývoje. Perspektivně se jí však otevírá prostor nejen v nových tématech, jež přináší současnost, ale i v podstatně příznivější situaci při zajišťování pobytů studentů i pedagogů na zahraničních univerzitách, kde je již reálná možnost srovnávací hudebně pedagogické práce. V kontextu začlenění České republiky do evropských vzdělávacích struktur se také rýsuje významná perspektivní role srovnávací hudební pedagogiky při stanovení hlavních objektivních zásad, pravidel, strategií a taktiky při vzdělávání hudebních pedagogů a tvorbě standardů pro hodnocení úrovně a výsledků ve vzdělání.<sup>65</sup>

## DEVELOPMENT OF COMPARATIVE MUSIC EDUCATION

### *Summary*

The paper describes both an early historical background and the development of comparative music education in the past fifty years in Europe, United States, and Australia. It focuses on the role of International Society for Music Education at the general progress of world music education, and support of research in comparative music education. In the second part it deals with the Czech comparative music education in the past and the present time.

---

<sup>64</sup> Kde zazněl mj. poprvé referát J. Stephense *Metamorphosis: Creative and Integrated Teaching Methods in European Music Education* později zveřejněný v *IJME*.

<sup>65</sup> HOLAS, M. *Hudební pedagogika*. Praha: Nakladatelství AMU, 2004, s. 34.



## VYBRANÉ METODOLOGICKÉ OTÁZKY SROVNÁVACÍ HUDEBNÍ PEDAGOGIKY

*Jiří Luska*

Globalizace a prolínání světových kultur představují realitu, jejíž důsledky a dosahy se postupně promítají do všech oblastí společnosti včetně hudebního vzdělávání. V kontextu těchto procesů se rozšířil prostor pro tematiku související s poznáváním a porovnáváním hudebně pedagogických realit. Srovnávacím studiem procesu hudební edukace uskutečňované v odlišných geografických, národních, etnografických, politických, kulturních a ekonomických podmínkách se tak nabízejí srovnávací hudební pedagogice následující úkoly a cíle:

- nalézat specifické rysy jednotlivých pojetí a systémů hudebního vzdělávání a výchovy,
- chápat okolnosti a činitele, za nichž se jednotlivá pojetí a systémy hudebního vzdělávání a výchovy vykrystalizovaly,
- stanovovat kritéria hodnocení a posuzování jednotlivých hudebně vzdělávacích a výchovných pojetí,
- hodnotit pozitivní a problematické rysy jednotlivých pojetí a systémů,
- nalézat inspirace pro integraci „cizích“ hudebně vzdělávacích a výchovných prvků do vlastního pojetí či systému,
- posilovat smysl pro pluralitu v obecném hudebně pedagogickém myšlení,
- chápat příčiny průniků obecnějších globalizačních tendencí do oblasti hudební kultury,
- nalézat různá národní a etnografická specifika ve funkci hudebně kulturních kánonů a hudebně vzdělávacích a výchovných inspiračních zdrojů,
- prostřednictvím komparace procesů hudební edukace v prostředích s různým stupněm společenského vývoje vysledovat další perspektivy jejich směřování v budoucnosti,
- nacházet a pojmenovávat nové hudebně pedagogické otázky a propracovávat nová hudebně pedagogická metodologická řešení.

Naznačené cíle směřují jak do oblasti hudebně pedagogické teorie, tak do hudebně edukační praxe. Jejich dosažení vyžaduje přirozeně také propracování otázek metodologických. V našem příspěvku se zaměříme právě na některé pracovní okruhy tohoto typu. Budeme se postupně zabývat vymezením předmětu a místa srovnávací hudební pedagogiky v kontextu hudební pedagogiky, označením disciplíny a používanými výzkumnými metodami. Srovnávací hudební pedagogika má již také svou historickou dimenzi i košatou současnost. Na tyto oblasti je zaměřena jiná naše studie v tomto sborníku.

Literatura z oblasti srovnávací pedagogiky dokládá, že systematictější zájem o odlišné národní vzdělávací systémy vzrostl v období, kdy jednotlivé národy začaly rozvíjet své národní

vzdělávací systémy.<sup>1</sup> Také termín *srovnávací pedagogika* se poprvé podle A. Váňové objevil již počátkem 19. století, ale přesto doposud není zcela zformulována jeho všeobecně přijímaná definice. Nicméně se lze opřít o vymezení, v němž je srovnávací pedagogika považována za „... jednu z pedagogických věd, a to vědu multidisciplinární, která ze synchronního nebo diachronního pohledu zkoumá pedagogické jevy a fakta v jejich politických, sociálně ekonomických a kulturních souvislostech a srovnává jejich shody a rozdíly ve dvou nebo několika zemích, oblastech, kontinentech nebo celosvětově. To vše za účelem lepšího pochopení jedinečnosti každého jevu v jeho vlastním vzdělávacím systému i nalezení platného zobecnění s cílem zlepšit vzdělání.“<sup>2</sup> Současný americký srovnávací pedagog W. W. Brickman definoval srovnávací pedagogiku obdobně. „Srovnávací pedagogika je analýza vzdělávacích systémů a problémů ve dvou či více zemích, a to v kontextu jejich historických, socioekonomických, politických, kulturních, náboženských a jiných významných faktorů. Srovnávací pedagogika je interdisciplinární oblast výzkumu, která čerpá ze sociologie a ekonomie vzdělávacích procesů, z poznatků o jejich historickém vývoji a o současné vzdělávací politice.“<sup>3</sup>

V hudebně pedagogickém významu definují A. Kemp a L. Lepherd srovnávací hudební pedagogiku stručněji: „Komparativní hudební pedagogika se zabývá popisem a srovnáním odlišných národních (také regionálních a kulturních) systémů hudební edukace. Podoba studií komparativní hudební pedagogiky může být různá, ale nejčastější typy takových studií jsou práce zkoumající jeden (single) systém nebo srovnávají dva či více systémů hudebního vzdělávání, jejich cíle a kurikula.“<sup>4</sup> Podle M. Holase „srovnávací (komparativní) hudební pedagogika reprezentuje interdisciplinární oblast hudební výchovy čerpající poznatky ze sociologie a z ekonomiky vzdělávacích procesů, jakož i z poznatků o jejich historickém vývoji a současné vzdělávací politice (mj. ekonomická sféra školství, využití srovnávací pedagogiky pro politiku školství a vzdělávání, vlastnosti a výsledky fungování vzdělávacích systémů, vypracování konkrétních standardů, podle nichž lze hodnotit úroveň a výsledky vzdělání).“<sup>5</sup>

Studovanými oblastmi srovnávacích přístupů v pedagogice mohou být podle Váňové<sup>6</sup> školská politika a legislativa, řízení a financování školství, struktura školských systémů, mohou to být samozřejmě vzdělávací cíle a obsah, didaktické metody, učebnice nebo různé podoby organizace vyučování.

V české muzikologické literatuře vymezuje I. Poledňák<sup>7</sup> srovnávací hudební pedagogice dvě předmětné oblasti: 1. Dějiny hudebně výchovných typů a systémů (diachronních souvis-

<sup>1</sup> Srov. BEREDAY, G. Z. F. *Comparative method in Education*. New York : Holt, Rinehart & Winston, 1964. FRASER, S. E., BRICKMAN, W. W. *A History of International and Comparative Education. Ninetenth century documents*. Glenview, Ill.: Scott, Foresman, 1968.

<sup>2</sup> VÁŇOVÁ, M. Srovnávací pedagogika, její předmět, struktura a funkce. In PROKOP, J. (ed.) *K otázkám srovnávací pedagogiky*. Sborník z mezinárodní konference. Praha: Karolinum, 2003, s. 11–12.

<sup>3</sup> Srov. PRŮCHA, J. *Vzdělávání a školství ve světě: základy mezinárodní komparace vzdělávacích systémů*. Praha : Portál, 1999, s. 29.

<sup>4</sup> KEMP, A., LEPHERD, L. Research Methods in International and Comparative Music Education. In Colwell, R. (ed.) *Handbook for Research in Music Teaching and Learning*. New York : Schirmer, 1992, s. 776.

<sup>5</sup> HOLAS, M. *Hudební pedagogika*. Praha : AMU, 2004, s. 34.

<sup>6</sup> VÁŇOVÁ, M. Srovnávací pedagogika, její předmět, struktura a funkce. In PROKOP, J. (ed.) *K otázkám srovnávací pedagogiky*. Sborník z mezinárodní konference. Praha : Karolinum, 2003, s. 13.

<sup>7</sup> POLEDŇÁK, I. Hudební pedagogika. In Lébl, V. – Poledňák, I. (eds.) *Hudební věda II*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 543.

lostí mezi nimi) a 2. Srovnávací analýzu soudobých, respektive synchronně se uplatňujících hudebně výchovných typů a systémů.

V Burlasově pojetí<sup>8</sup> je předmětem srovnávací hudební pedagogiky organizace vyučování, komparace metod, vyučovacích osnov, učebnic a pomůcek, konfrontace různých hudebně pedagogických koncepcí, zkoumání forem přípravy učitelů hudby, systémy odborného hudebního školství a hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách v různých zemích atd.

Komplexně vymezil předmět srovnávací hudební pedagogiky americký hudební pedagog s dlouholetými zkušenostmi v oboru E. A. Cykler, který jej ztotožňuje se třemi oblastmi hudebně pedagogického srovnávacího výzkumu: 1. Srovnání jednotlivých hudebně vzdělávacích předmětů, 2. Studium zahraničních hudebně pedagogických systémů a 3. Hodnocení dokumentačních audio a video záznamů hudebního vyučování z různých zemí. Cykler vidí smysl srovnávací hudební pedagogiky nejen ve shromažďování informací o hudebně výchovné praxi a didaktikách, ale také ve srovnávání jejích historických, pedagogických, psychologických a estetických základů.<sup>9</sup>

Předmětné oblasti a metoda aplikovaná ve srovnávací hudební pedagogice se odrážejí také v jejím pojmenování. V české literatuře i v této studii je používáno sousloví *srovnávací hudební nebo komparativní hudební pedagogika*. S označením *comparative music education* se můžeme setkat v anglicky psaných studiích L. Lephherda,<sup>10</sup> P. A. Tata,<sup>11</sup> R. Phelpse<sup>12</sup> aj., názvech univerzitních studijních programů a kupříkladu také v tematickém členění studií v časopise *British Journal of Music Education* (BJME).<sup>13</sup>

Názvem *international and comparative music education studies* se označují práce či výzkumy, které se zabývají analýzou a srovnáním systémů hudebního vzdělávání a výuky hudební výchovy dvou či více zemí. Adjektivem *international* bývá výrazněji akcentována mezinárodní povaha předmětu, která se podle S. Abel-Struthové nalézá v předmětném zaměření prací srovnávacích současné mezinárodní systémy hudební výchovy od 60. let 20. století.<sup>14</sup> Ve studiích širšího kulturního, hudebně kulturního, hudebně pedagogického a kulturně sociologického zaměření je také užíván výraz *cross-national comparison* nebo *cross-cultural comparison*. V německé literatuře se shledáváme častěji se souslovím *vergleichende Musikpädagogik* či *vergleichende Musikerziehung* než *komparative Musikpädagogik*. Francouzština pracuje s názvem *education musicale comparée*.

Společným jmenovatelem uvedených označení je metoda *srovnávací analýzy* hudebně vzdělávacích jevů. Podle předmětu zkoumání a způsobů aplikace srovnávací analýzy lze komparační pedagogické výzkumné práce diferencovat na: 1. studie týkající se jednotlivých zemí, 2. soubory studií o více zemích neobsahující společná kritéria srovnávání, 3. průřezové studie

<sup>8</sup> BURLAS, L. Hudobná pedagogika v systéme hudobnej vedy. In Zenkl, L. (ed.) *Metodologické problémy hudební pedagogiky*. Praha : Československá společnost pro hudební výchovu, 1969, s. 14.

<sup>9</sup> CYKLER, E. A. Comparative Music Education. In Kraus, E. (ed.) *Vergleichende Musikerziehung*. Mainz : 1962, s. 47.

<sup>10</sup> LEPHERD, L. Comparative research. In Kemp, A. E. (ed.). *Some Approaches to Research in Music Education*. Reading : International Society for Music Education ISME International Office, 1992, s. 33–55.

<sup>11</sup> TATE, P. A. *Comparative Study of School Music between Central New Jersey U.S.A. and South East England*. London : University of London Institute of Education, 2000, s. 30–37.

<sup>12</sup> PHELPS, R. *A guide to research in music education*. 5. vyd. Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2005. s. 45–57.

<sup>13</sup> Srov. BJME Indexed abstracts Volumes 6–10, 1989–1993.

<sup>14</sup> ABEL-STRUTH, S. *Grundriß der Musikpädagogik*. Mainz : Schott, 1985, s. 510–511.

založené na společných kritériích, 4. mezinárodní studie založené na předem vymezených společných kategoriích, 5. nadnárodní studie, které pojmají národní rozdíly jako varianty jevů globálních<sup>15</sup>. Tyto znaky platné v obecné pedagogice jsou dobře aplikovatelné i v hudebně pedagogické oblasti, jak to potvrzuje L. Lephherd v rozsáhlé komparativní práci *Music Education in International Perspective*,<sup>16</sup> v níž vychází z koncepce anglických srovnávacích pedagogů G. Z. F. Bereday<sup>17</sup> a B. Holmese.<sup>18</sup>

Ve shodě s L. Lephherdem můžeme konstatovat, že latentní komparativní hudebně pedagogický přístup je přítomen i ve studiích typu „single“, které popisují, eventuelně analyzují jeden systém hudebního vzdělávání. Explicitní komparace zde může následovat spíše jako možný důsledek racionální recepce v závislosti na studijním záměru a odborné erudici čtenáře. Pokud jsou studie tohoto typu metodologicky dobře zpracované, mohou podnitit skutečnou autentickou komparativní výzkumnou aktivitu podpořenou konzistentním vědeckým metodologickým zázemím. Nicméně i práce tohoto typu jsou svým vzhledem za hranice omezených hudebně pedagogických teritorií zpravidla velmi atraktivní a inspirující i pro širší mimooborově orientovanou čtenářskou obec.

Komparaci v kontextu historicko – srovnávacím připomínají L. Melkus<sup>19</sup> a I. Poledňák<sup>20</sup> jako základní vědeckovýzkumnou metodu v oblasti hudební pedagogiky (vedle metody deskriptivní a experimentální), přičemž současně resumují aplikovatelnost historicko-srovnávací metody v hudebně pedagogickém výzkumu.

J. Fukač a J. Verěš<sup>21</sup> vidí metodu komparace a *komparativní hudební pedagogiku* v trojje-  
diném sepětí se *všeobecnou hudební pedagogikou*, jako metodologickou zárukou systematické celistvosti výkladu hudebně pedagogických jevů a *historickou hudební pedagogikou*, zaměřenou na studium historických dimenzí hudební výchovy. Jak bude dále patrné, míra uplatnění synchronní komparační analýzy a historicko srovnávací metody představují pro badatele jednu z podstatných metodologických otázek a také jedno z možných třídících kritérií hudebně pedagogické srovnávací produkce. M. Holas zdůrazňuje ve shodě s předchozími autory význam *objektivní analýzy* ve výzkumu kontextu historických, socioekonomických a kulturních faktorů.<sup>22</sup>

McCarthy<sup>23</sup> charakterizuje srovnávací hudebně pedagogický výzkum jako „*shromažďování údajů o systémech hudebního vzdělávání ve světě a jejich srovnání*“. L. Lephherd zdůrazňuje celostní pojetí komparativní hudební pedagogiky, která podle něj umožňuje vnímat hudební

<sup>15</sup> WALTEROVÁ, E. Srovnávací a mezinárodní pedagogické výzkumy: Zahraniční trendy a naše situace. In: Průcha, J. (ed.) *Proměny vzdělávání v mezinárodním kontextu*. Praha : Karolinum , 1992, s. 21–33.

<sup>16</sup> LEPHERD, L. (ed.). *Music Education in International Perspective: National Systems, England, Namibia, Argentina, Russia, Hungary, Portugal, Singapore, Sweden, the United States of America*. Toowoomba, Australia : USQ Press in association with Faculty of Arts, University of Southern Queensland, 1995.

<sup>17</sup> BEREDAY, G. Z. F. *Comparative method in education*. New York : Holt, Rinehart & Winston, 1964.

<sup>18</sup> HOLMES, B. *Problems in Education: Comparative approach*. London : Routledge & Kegan Paul, 1965.

<sup>19</sup> MELKUS, L. Metody hudebně pedagogického výzkumu. In Zenkl, L. (ed.) *Metodologické problémy hudební pedagogiky*. Praha : Československá společnost pro hudební výchovu, 1969, s. 50.

<sup>20</sup> POLEDŇÁK, I. Hudební pedagogika. In Lébl, V., Poledňák, I. (eds.) *Hudební věda II*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 545.

<sup>21</sup> FUKAČ, J., VEREŠ, J. *Hudobná pedagogika*. Nitra : Pedagogická fakulta v Nitre, 1988, s. 26–27.

<sup>22</sup> HOLAS, M. *Hudební pedagogika*. Praha : Nakladatelství AMU, 2004, s. 34.

<sup>23</sup> MCCARTHY, M. *Toward a Global Community: The International Society of Music Education 1953–2003*. Reading : International Society for Music Education ISME International Office, 1992, s. 40. OVERIT VROCENI

výchovu globálně. Jednotlivé tradiční či alternativní trendy hudebního vzdělávání přirovnává ke stromům, které neexistují odděleně, ale jsou součástí „lesa“, tj. internacionální hudební výchovy: „*Internacionální hudební výchovu si můžeme představit jako les, který je tvořen různými stromy národních hudebně výchovných tradic. Identifikace klíčových otázek, problémů a trendů národních systémů hudební výchovy nám umožňuje získat nový pohled na hudební výchovu a pomáhá nám obohatit naše hudební vnímání a chápání hudební pedagogiky.*“<sup>24</sup> Metaforičnost jeho zobrazení nepostrádá na plastičnosti a vystihuje podstatu současného globalizujícího pojetí hudebního vzdělávání i srovnávacího výzkumu.

V kontextu pedagogických věd je srovnávací pedagogika považována již za samostatnou vědní disciplínu nejen z epistemologických důvodů, ale také proto, že disponuje sociálně profesním zakotvením, tj. má své docenty a profesory, specializované instituce, monografie, akademickou profesní přípravu a vědecké, výzkumné a pedagogické pracovníky, semináře, kongresy apod.<sup>25</sup> V zahraniční (anglické, severoamerické, australské a německé) hudební srovnávací pedagogice jsou tyto atributy již natolik rozvinuté, že její autonomnost ve smyslu vědeckosti již nebývá zpochybňována.

V české hudební srovnávací pedagogice je stav odlišný. Prozatím není, pokud je nám známo, odborně vyprofilován žádný český hudební pedagog natolik, aby o něm bylo možno konstatovat, že je specialistou na srovnávací hudební pedagogiku. To souvisí i s oblastí hudebně pedagogických habilitačních či profesorských řízení, kde zatím srovnávací hudební pedagogika nefiguruje na rozdíl od již legitimních specializací na historiografii, sbormistrovství, hudební psychologii apod.

Co však chybí zatím nejvíce, jsou komparační práce přinášející novost pohledu na sledovanou problematiku včetně eventuálních metodologických inovací. Nicméně některé metodologické aspekty srovnávacího charakteru již byly promyšleny. Jednou z nich je stanovení místa srovnávací hudební pedagogiky v systematické hudební pedagogice. L. Burlas v příspěvku předneseném na semináři, který uspořádala v prosinci 1968 komise pro hudebně pedagogickou teorii a výzkum ČSSHV v Olomouci, umístil srovnávací hudební pedagogiku do komplexu disciplín vědecké hudební pedagogiky (společně s filozofií hudební výchovy, hudební didaktikou a metodikou, hudební pedopsychologií, hudební pedosociologií a dějinami hudební výchovy). Srovnávací hudební pedagogika spolu s filozofií hudební výchovy a hudební didaktikou a metodikou tvoří jádro teorie hudební pedagogiky.<sup>26</sup>

Burlas nalézá oporu pro vědecké pojetí srovnávací hudební pedagogiky v analogii s hudební vědou, kde se srovnávací metoda uplatnila jako převládající způsob v přístupu k vědeckým poznatkům ve srovnávací hudební vědě, figurující dnes v mnoha muzikologických systematickách spíše jako etnomuzikologie. Díky ní a rozšířením pozornosti k mimoevropským hudebním kulturám se hudební věda, a potažmo i hudební pedagogika, jak konstatuje Burlas, zbavily europocentrismu retardujícího vývoj evropského muzikologického myšlení. Obdobné stanovisko sdílí O. Elschek, když konstatuje, že srovnávacími projekty a pochopením pro-

<sup>24</sup> LEPHERD, L. Viewing the Forest as well as the Trees. *International Journal of Music Education*. 1985, č. 6, s. 47.

<sup>25</sup> VÁŇOVÁ, M. Srovnávací pedagogika, její předmět, struktura a funkce. In PROKOP, J. (ed.) *K otázkám srovnávací pedagogiky*. Sborník z mezinárodní konference. Praha : Karolinum, 2003, s. 12.

<sup>26</sup> BURLAS, L. Hudobná pedagogika v systéme hudobnej vedy. In Zenkl, L. (ed.) *Metodologické problémy hudební pedagogiky*. Praha : Československá společnost pro hudební výchovu, 1969, s. 15.

blémů jednotlivých hudebních kultur v jejich vzájemné vazbě opustila hudební pedagogika europocentrický univerzalizmus, který v ní, obdobně jako v hudební teorii a hudební nauce, zaujímá silné pozice.<sup>27</sup>

Místo srovnávací hudební pedagogiky v systematicce oboru *hudební pedagogika* také vymezili J. Fukač s J. Verešem. Jejich koncepcce srovnávací hudební pedagogiky jako součásti systémového a historického pojetí *hudební pedagogiky*, jež bylo výše naznačeno, dokresluje nejen výčtem hudebně pedagogických specializací, k nimž se váže, ale pokouší se odhadnout i míru těsnosti, respektive intenzitu této vazebnosti. Nejbližší vztah spatřují ke *všeobecné hudební pedagogice* coby komplexní teorii hudební výchovy. Méně těsnější vztah má k *všeobecné teorii hudební pedagogiky jako hudebně pedagogické metateorii* a k *všeobecné hudební didaktice*. Volnější vazby se týkají *teorií a didaktik jednotlivých typů hudební výchovy* a doplňkový charakter má vůči *aplikačnímu vyústění hudební pedagogiky do sféry hudebně výchovné praxe*.<sup>28</sup>

S odkazem na předchozí text můžeme v závěru přistoupit k nastínění naší syntetizující charakteristiky srovnávací hudební pedagogiky:

*Srovnávací respektive komparativní hudební pedagogika představuje jeden ze specializovaných oborů hudební pedagogiky. Je zaměřena na intencionální i funkcionální hudební výchovu, tedy proces, v němž probíhá socializace respektive enkulturace jedince, sociálních skupin, národnostních či etnografických celků v oblasti hudební kultury. Podstatou srovnávací hudební pedagogiky je systematická činnost gnoseologické povahy na základě synchronní a diachronní aplikace srovnávací analýzy identických hudebně pedagogických jevů jak elementárních, tak i v různé míře jejich komplexnosti a nalézání relativně nových poznatků i dílčích zobecnění. Komparační analýza může probíhat v různých konstelacích na ose časové, oborově systémové, geografické, politické, etnografické ad. Součástí srovnávacího postupu a jeho předstupněm může být quasi komparace s uplatněním metod deskripce a analýzy. Výsledky srovnávací hudební pedagogiky směřují podle své předmětné povahy a vnějších okolností do všech oblastí hudební pedagogiky i příbuzných hudebně vědných, pedagogických, sociologických i dalších oborů. Stejně tak i opačně může hudební pedagogika využívat tyto obory ke svému rozvoji.*

## SOME ISSUES OF THE METHODICS OF COMPARATIVE MUSIC EDUCATION

### Summary

The paper deals with selected issues of comparative music education. It focuses on its objectives, definitions, object, and analytical and comparative research methods. It seeks a position of comparative music education in systematics of music education.

<sup>27</sup> ELSCHKE, O. *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava : Veda, 1984, s. 331.

<sup>28</sup> FUKAČ, J., VEREŠ, J. *Hudobná pedagogika*. Nitra : Pedagogická fakulta v Nitre, 1988, s. 28–29.



## METODICKÉ POZNÁMKY K TVORBĚ PENTATONICKÝCH PÍSNÍ VE WALDORFSKÉ ŠKOLE

*Lena Pulchertová*

V kruzích waldorfských pedagogů je pentatonika velmi často vyslovovaným pojmem. Zatímco v tradiční škole je tento útvar používán spíš okrajově, hlavně v elementární nástrojové improvizaci, ve waldorfské škole je povýšen na hlavní formativní prostředek hudební výchovy v 1. a 2. třídě. Pro středoevropský vzdělávací systém je již tento útvar zastaralý, antroposofie<sup>1</sup> však zastává názor, že dítě prochází dřívějšími stupni vývoje lidstva. Navazuje tak na Haeckelovu teorii, považující ontogenezi za rekapitulaci, opakování fylogeneze. V pentatonice údajně dítě žije až do „Rubikonu“, tedy období kolem devíti let. Teprve potom je dítě schopné vnímat tonální systém.

Pokud bychom vycházeli z výše uvedených předpokladů, nutno podotknout, že by se mělo jednat o původní, pravou pentatoniku, tedy pentatoniku čínského nebo japonského typu jakožto předstupně pozdější heptatoniky, pentatoniku bez latentní harmonie. Pak bychom ovšem za pentatoniku nemohli považovat ani české písně Halí, belí, Zlatá brána aj.

V tomto se liší pojetí pentatoniky na waldorfské škole od pentatoniky prezentované Českou Orffovou školou I. Hurníka a P. Ebena. Sám C. Orff nevycházel při tvorbě pentatoniky z přesvědčení, že tonální citění dítěte se vyvíjí od pentatoniky k diatonice, nýbrž proto, že je ideálním stavebním materiálem pro improvizaci, souborovou hru a sborový zpěv. Orffova škola nabízí řadu pentatonických módů, z nichž převažuje řada utvořená z durové stupnice vynecháním 4. a 7. stupně (pentatonika *do*). Na waldorfských školách se preferuje odlišný princip tvorby pentatoniky a sice od středového *a1* kvintovými kroky nahoru i dolů, v důsledku čehož vznikne řada *d, e, g, a, h, d*.

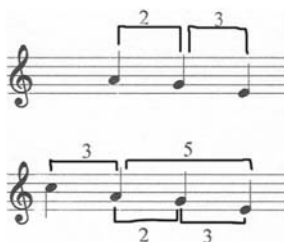
V praxi se ukazuje, že je velmi obtížné dodržet výše uvedená pravidla. Učitelé často pentatonické písně harmonizují a tím do nich vnášejí tonální jádro. Snad už jsme natolik srostlí s dur-mollovým citěním, že je problematické vrátit se k původní pentatonické struktuře.

Uveďme nyní další důvody, proč je pentatonika vhodná pro první dvě třídy a proč je považována za léčivou. Děti se pohybují v jakési snové krajině, pentatonika jejich stav umocňuje. Unáší děti do zasněné nálady, připomíná jim stav před narozením. Utěšuje a léčí jejich duši. Děti ještě nechtějí být organizovány, jsou stále spojeny s okolním světem a s pohádkovými bytostmi. Proto se antroposofové domnívají, že by rozvoj tonálního citění s jasným základním tónem vedl k narušení přirozeného vývoje dítěte, k předčasné emancipaci od vnějšího světa.

<sup>1</sup> Antroposofie (duchovní věda) – ideový systém iniciovaný R. Steinerem, základ waldorfské pedagogiky.

Zmínili jsme již, že pentatoniku nelze chápat jako durovou stupnici s vynechaným 4. a 7. stupněm, dnešním pohledem však v konečné fázi přece jen pozorujeme absenci těchto dvou funkčně významných tónů v pentatonické stupnici. Pentatonika má tedy harmonicky monofunkční ráz. Právě tato monofunkčnost vede k uklidnění lidské psychiky. A. Linka píše „...*přítomnost bytí i jen dílčích... pentatonických úseků, buněk, enkláv, ostrůvků vtiskuje charakteristický lahodný, utěšený i útěšný, ba někdy až blažený ráz.*“<sup>2</sup> V každém případě pentatonika, která není harmonicky funkčně diferencována, působí svým způsobem terapeuticky.

Uvedme ještě jeden důvod, proč duchovní věda považuje pentatoniku za zdravou. Pentatonika je schopna zprostředkovat určité zákonitosti utváření makrokosmu i mikrokosmu, tedy okolního světa i člověka samotného. Je to především pravidlo zlatého řezu, poměru,<sup>3</sup> který nacházíme nejen v malířství, ale také například ve stavbě lidského těla. Pentatonika může evokovat poměrem vzdáleností mezi tóny (pokud vezmeme za základní jednotku měření půltón) princip zlatého řezu:



Jsou to ale podle nás spekulace, které jen obtížně můžeme v pedagogické praxi ověřit a dokázat.

Mohli bychom namítnout, že kvůli pentatonice děti nebudou schopné hrát později diatonické písně, že je příliš vzdálená našemu tonálnímu hudebnímu myšlení. Na straně druhé však může pentatonika jakožto systém, ze kterého se vyvíjely diatonické řady včetně starých církevních tónin, lépe zprostředkovat žákům porozumění staré hudbě.

Pentatonika může být také zpochybňována jako anachronismus, který děti odděluje nejen od současného hudebního systému, ale také vytrhuje ze širších sociálních vazeb a kontaktů.<sup>4</sup> Ani dítě z waldorfské školy nemůže být dostatečně chráněno před vlivem masově prezentované hudby sdělovacími prostředky, před invazí akustického smogu. Nabízí se tedy závažná otázka, zda má dítě schopnost uchovat si hodnoty získané ve waldorfské škole a kultivovat je potom v běžném životě, zda není příliš hýčkané pro dnešní životní styl. To se ovšem netýká pouze hudby, ale i ostatních předmětů.

Vraťme se nyní k metodickým otázkám vyučování pentatoniky. Uvedli jsme již, že středem pentatoniky je *a1*. S pentatonikou se ale většinou začíná tónem *d1* a postupně se přidávají tóny další. Vezmeme například říkadlo nebo báseň a začínáme je rozhoupávat na dvou tó-

<sup>2</sup> LINKA, A. *Kapitoly z muzikoterapie*. Rosice u Brna : Gloria, 1997, s. 64.

<sup>3</sup> Zlatý řez (iracionální číslo 1,618, které označuje poměr mezi dvěma nestejnými veličinami) dělí úsečku o dvou nestejných částech tak, že větší část k menší je ve stejném poměru jako celá úsečka k části větší. V takovém poměru vzniká proporce, která je od antiky, přes renesanční umění po formalistickou estetiku považována za ideální, vzbuzující harmonii.

<sup>4</sup> MICHEL, P. Některé problémy hudebně psychologického bádání v NDR. *Estetická výchova* 1965/66.

nech. Postupně přidáváme další tóny, vzniká tím obraz vlny, kterou je dítě uklébáváno, zklidňováno.



Tímto způsobem se dítě pomalu uvádí do pentatonické nálady.

K podpoření pentatoniky jsou vhodnými nástroji např. pentatonická kantela nebo lyra. Často se používají pentatonické flétny, jejichž zvuk je ale příliš konkrétní. Mnohem lépe pomohou navodit zasněnou náladu pentatoniky strunné nástroje.

S pentatonikou je úzce spjat rytmus a metrum, lépe řečeno jejich absence. Děti se v tomto věku nemají nutit k dodržování přesného rytmu ani metra, neboť to odporuje jejich přirozenosti. Nemají totiž ještě upravený poměr mezi dechem a tepem, ke srovnání tohoto poměru dochází až kolem devátého roku života dítěte. Pentatonika má korespondovat s volným dechem dítěte, nikoliv s rytmickým tepem. Proto jsou pentatonické písně vesměs zapisovány bez metroritmického uspořádání. V pentatonické písni také nemá dominovat centrální tón, skladba by měla působit neukončeně, jako zavěšená v prostoru.

Dalším problémem při tvorbě pentatonických písní je rým. Rým působí podobně jako durová tónina, příliš dítě organizuje a nastoluje řád. Proto je potřeba opatrně volit text ke zhudebnění. Říkadla, která se rytmicky rýmuji, nejsou příliš doporučována.

Při výběru vhodných textů ke zhudebnění je třeba přihlížet také ke srozumitelnosti a jisté dětské poetičnosti. Nejsou zcela optimální básně, které si pouze abstraktně pohrávají se slovem a jsou příliš odtržené od života. Dětem je nutné předkládat vhodné obrazy, které jsou schopny vnímat a spojovat se s nimi.

Uvedme nyní metodicky zaměřenou řadu pentatonických písní, v nichž zcela chybí taktová organizace a rytmické hodnoty not jsou pouze orientační. Písňe napsala učitelka hudební výchovy na waldorfské škole v Pardubicích L. Mildeová na texty obecně známých říkadel.

### *Vosy*



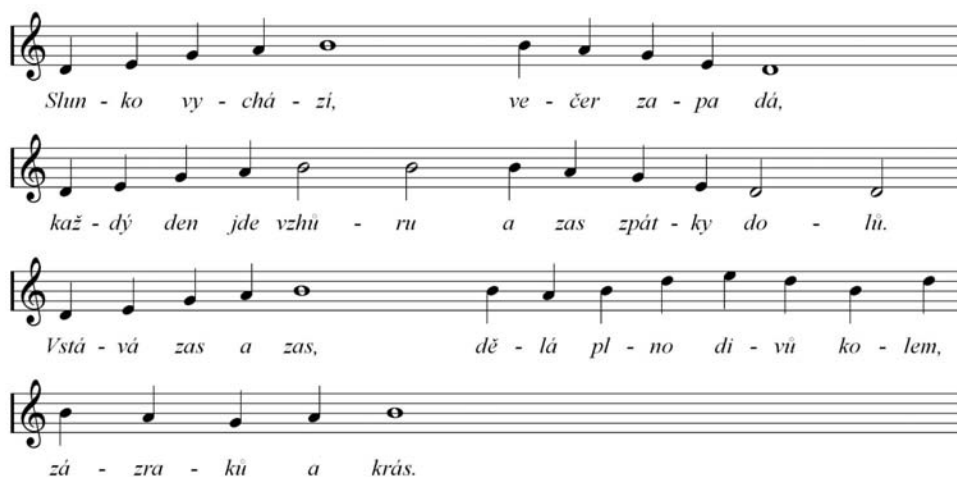
Vo - sy, vo - sy, zla - té vo - sy do hmíz - da si slun - ce no - si To je vos,  
to je vos, Vaš - ku ne - chod' v le - se bos.

### *Šel Janeček na kopeček*



Šel Ja - ne - ček na ko - pe - ček hnal před se - bou pět o - ve - ček a šes - té - ho  
be - ra - na se zla - tý - ma ro - ha - ma.

### *Slunce*



Slun - ko vy - chá - zí, ve - čer za - pa - dá,  
kaž - dý den jde vzhů - ru a zas zpát - ky do - lů.  
Vstá - vá zas a zas, dě - lá pl - no di - vů ko - lem,  
zá - zra - kū a krás.

Písň v nás přímo evokují potřebu pohybu. Písň *Slunce* je hudebním vyjádřením pohybu slunce po obloze a zároveň přispívá ke vnímání pohybu melodie nahoru a dolů, rozvíjí smysl pro rozšiřování a zužování tónového prostoru. Paralelu v životě člověka můžeme vidět ve výdechu a nádechu. Pohybové ztvárnění umocňuje citový prožitek, ale pomáhá také k lepší fixaci písň, k rozvoji paměti a k propojení obou mozkových hemisfér. Pohybová složka patří neodmyslitelně k hudební výchově, zvlášť v souvislosti s pentatonikou můžeme vymýšlet nejrůznější pohybové variace. Pohyb ovšem nemá být samoučelný, musí vycházet z charakteru a obsahu písň. Ani příliš složitý pohyb není vhodný, neboť odvádí pozornost od písň samotné. Optimální je jednoduchý přirozený pohyb rukou, nohou a hlavy, otočky, sklony, eventuálně dřepy.

Pokud jde o repertoár pentatonických písň, najdeme je sice také v českých zpěvnících nebo ve zmíněné České Orffově škole, nicméně pro potřeby waldorfské školy je nejvhodnějším řešením, pokud si je učitel hudební výchovy komponuje sám. Může tak využít aktuální pedagogickou situaci, roční období, zohlednit probírané učivo v jiných předmětech, pracovat s momentálním naladěním třídy. Učitel si většinou také sám vybírá vhodné texty ke zhudebnění nebo si texty píše sám. Může vhodně aktivovat žáky, využívat texty, které si žáci napsali např. v hodině českého jazyka. Tvořivý učitel dokáže využít pentatonickou řadu k hudebnímu podmalování pohádek, k napodobování pohybů zvířat či ke zvukomalebným efektům. Komponování pentatonických písň dává příležitost a prostor pro vzájemný tvůrčí proces učitele a žáků. Probouzí kreativitu, ale zároveň vzbuzuje zájem o věc a zintenzivňuje vnímání.

Učitel hudební výchovy by měl mít ovšem dostatečné znalosti o tvorbě pentatonických písň a také samozřejmě invenci. V tom právě vidíme určitý problém, neboť waldorfské školy se často potýkají právě s nedostatkem kvalifikovaných učitelů hudební výchovy. Pak ovšem ani veškeré teoretické požadavky a metodické návody nemohou zaručit předpokládanou úroveň hudební výchovy na waldorfských školách.

V pentatonické náladě žije dítě první dva roky školní docházky. V pedagogické praxi se ovšem toto pravidlo nedodržuje tak rigidně. Učitelé jsou si mnohdy vědomi toho, že tradice naší lidové písň je velmi silná, proto zařazují do výuky také české a moravské lidové písň. Pentatonika však stále zůstává základním pilířem hudební výchovy v 1. a ve 2. třídě waldorfské školy.

## **METHODICAL COMENTS TO THE SETTING OF SONGS IN GAPPED SCALE IN THE WALDORF SCHOOL**

### *Summary*

The songs in gapped scale belong to the basic pillar of music education in the first school years at the primary Waldorf School. In this paper are reminded the main reasons, why the gapped scale is preferred to tonal organized scale. You can read than too the elementary methodical instructions to how work with gapped scale with, than its utilization would be useful and would agree with pedagogical requirement of the Waldorf School.



**VARIA**  
**(ODBORNÁ SDĚLENÍ, INFORMACE A RECENZE)**





## NÁVRH SCÉNICKÉHO PROVEDENÍ OPERY *ALCINA* G. F. HÄNDELA

*Tomáš Hanzlík*

### **Celková koncepce:**

Naše pojetí opery Alcina vychází z předpokladu, že nejúčinněji (nejkomunikativněji) působí barokní opery v autentické interpretaci. To se týká rovnocenně vokálních technik a užití nástrojů, jako dobově stylizovaného hereckého projevu, kostýmů a dekorací. Celkový divadelní efekt by měl být pestrou a zábavnou podívanou, která podle nás nevylučuje poslání či katarzi. Sám námět slavného renesančního básníka *Ludovica Ariosta* (1474–1533) *Orlando furioso* je příkladem vrcholně estetizovaného eposu pro kultivovanou zábavu vzdělaného dvora knížete Este ve Ferrare. A za takový kroužek posluchačů, chceme považovat i dnešního diváka. Gestika a celkový herecký projev postav bude vypracována podle teoretické práce jezuitského autora Francisca Langa – *Dissertatio de actione scenica* (1727, Mnichov), který byl autoritou v daném období zvláště ve Střední Evropě.

Kostýmy jsou variacemi na dobový módní společenský oděv s antikizujícími prvky. Odstupňováním velikosti siluet, se naznačuje mocenská (společenská) hierarchie jednajících postav. Podstatnou část výpravy tvoří i fantaskní kostýmy lidí zakletých do zvířat a neživých věcí.

Scénografie je navržena barokním telariovým způsobem s iluzivní perspektivou při zkráceném prostoru. Zdroje nasvícení jsou umístěny ve fantaskních hlavách na hraně scény. Pokud nebude možné použít čisté svíčkové osvětlení, mělo by ho elektrické alespoň úspěšně imitovat.



### Postavy a jejich charakteristiky

**Alcina** (soprán) – orientální čarodějka (v podstatě aristokratka zneužívající svou moc). Barevná stuha má drátěnou konstrukci, aby bylo možné simulovat v každé scéně jiné zkamenělé vanutí, čímž se zdůrazní sošný projev.



**Ruggiero** (mezzosoprán) – mladý rytíř (krásný ale příliš důvěřivý až prostoduchý, očarovat ho nedalo zase tolik práce)



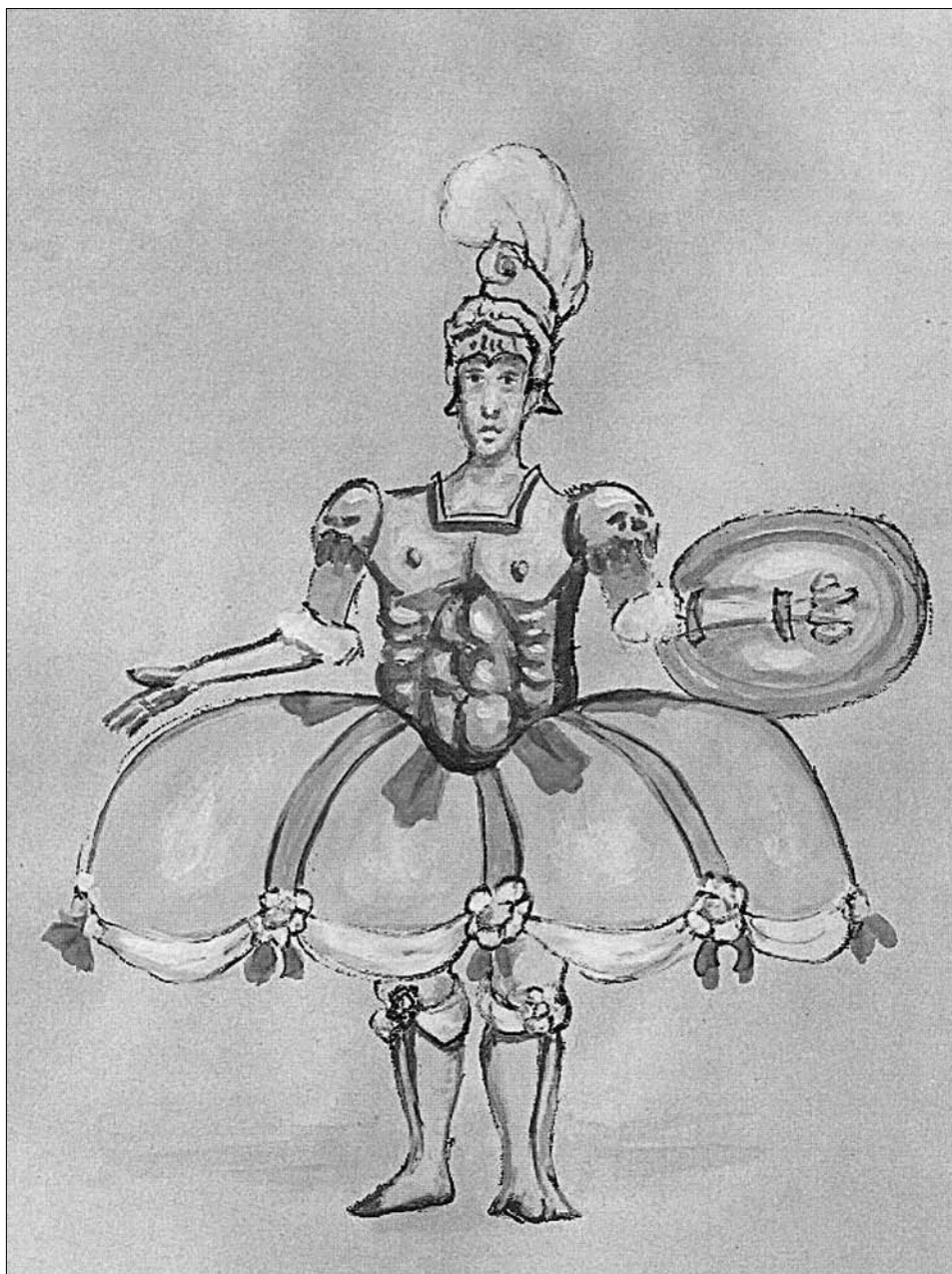
**Morgana** (soprán) – sestra Alciny (je úplně stejná jako Alcina, má stejnou moc a proto je jediná, která vlastně Alcinu může porazit a zároveň sama prohrát)



**Bradamante** (alt) - Ruggierova snoubenka (nejčistší a nejkrásnější ze všech postav, morální a silná mladá aristokratka)



Bradamante v převleku za Ricciarda



**Oronte** (tenor) – důstojník Alciny (osobní strážce)



**Melisso** (bas) – doprovod Bradamanty (rychlý a spolehlivý)





Melisso v převleku Atlanta



**Oberto** - (soprán) syn Paladina Astolfa (ten, který se plete do děje)



## Děj opery:

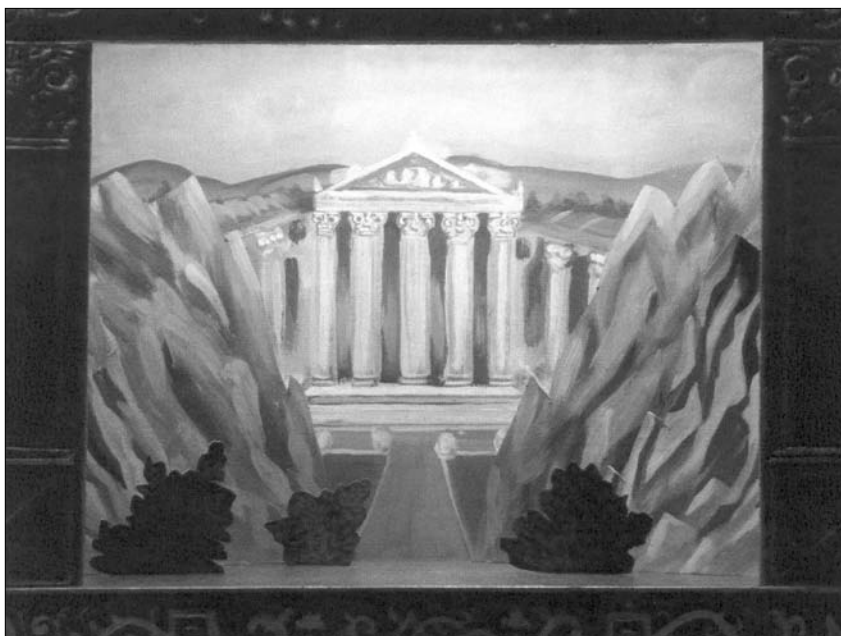
### 1. dějství

Již během ouvertury se otevírá scéna s výhledem na *skalnatou pustinu*, ve které se pohybuje množství podivných zvířat, ale i zdánlivě neživých věcí (keře, prameny, skalky).



Bradamanta se v úvodu za pomoci svého sluhy Melissa převléká za rytíře. Společně s ním hledá svého milého Ruggiera, který zmizel. Mezi skalami (které se v nestřeženém okamžiku stále přemísťují, stejně jako keře a za nimi číhající monstra) potkají Morganu, o které zatím netuší, že je sestrou kouzelnice Alciny. Doví se však od ní, že tento arkádský ostrov patří mocné Alcině. Během svého vyprávění se Morgana do mladého rytíře s nezvykle jemnou tváří (Bradamanty) na první pohled zamiluje.

Po záblesku a zahřmění se skalnaté pohoří rozestoupí. Objeví se *čarokrásný palác*.



Alcina sedí u Ruggiera. Pážata (Amoreti upevnění na létajících strojích) přinášejí šatstvo, šperky a pohoštění. Všichni blaženě zpívají: *Zde je vrchol všech rozkoší...* Následuje pastorální balet – pantomima.



Rozhněvaná Bradamanta a Melisso se blíží k dvojici povznesených milenců a ceremoniálně se představí. Alcina je vlídně uvítá a zpívá o lásce svého milého.

V následující scéně vypravuje přístupující Oberto smutně, že hledá svého otce, Paladina Astolfa. Oba zbloudili po ztroskotání lodi při bouři a dostali se na tento ostrov. Alcina je sice přijala přátelsky, ale Astolfo byl mezitím začarován ve zvíře.

Také Ruggiero rozkošnický Bradamantě a Melissovi ukazuje idylický život v čarodějně říši. Během prohlídky se Bradamante ptá svého Ruggiera, zda ji nezná. Z tohoto rozhovoru vyplývá, že si Ruggiero sice poznává Ricciarda, nikoliv však svou snoubenku Bradamantu. Díky kouzlům Alciny rytíř totiž zapomněl na svůj původ a výchovu a své povinnosti a tudíž i svou snoubenku Bradamantu. Na vyčítavou Melissovou otázku, proč je Ruggiero bez meče a štítu, odvětlí, že to nepovažuje za nebezpečné, jelikož – on – služebník Amora – chodí neozbrojený a nahý. Vyčítavé otázky Bradamanty Ruggiera obtěžují a znovu ji ujišťuje o své lásce a věrnosti k Alcině.

Oronte je velitelem stráže Alciny a tudíž hlídačem ostrova. S nevolí přijímá Morganinu vášeň vůči cizímu mladíkovi Ricciardovi (Bradamantě). Oronte Morganu zbožňuje, ale ta jím opovrhne. Bradamanta odhaluje u sebe i u Oronta žárlivost.

Ruggerio přemýšlí o své lásce k Alcině. Oronte jej vyhledá a pokouší se ho přesvědčit, že Alcina miluje mladého rytíře Ricciarda (Bradamantu). Ruggiero mu věří jen ztěžlí.

Oronte ponechá zoufalého Ruggeria o samotě. Když se zjeví Alcina, zahrne ji Ruggerio výčitkami o její krutosti a nevěře. Alcina mu rovněž vyčítá s obavami – možná že není pro něj již dost krásná.

Alcina odchází s hořkostí. Přichází Bradamanta plná smutku, výčitek a nejistot. Ruggiero Bradamantu ještě pořád nepoznává. Ruggerio si myslí, že Ricciardo je jeho úspěšnější sok. Přichází Melisso. Ruggiero začíná pochybovat, zda Ricciardo přece jen není ženou anebo – přinejmenším – zda jeho vyprávění o věrné Bradamantě neodpovídá pravdě.

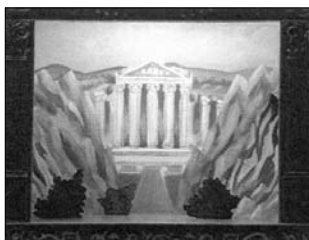
Meliso se obává nebezpečí. Proto nabádá oba ke spěchu, dříve než se znovu objeví Alcina. Ta věří, že Ruggiero je slepý žárlivostí, ale touží po jeho lásce a nabízí mu, aby se vrátil do její náruče.

## 2. dějství



V bohatě zdobeném sále čarodějného paláce Ruggiero začíná pochybovat o pravdivosti svého vztahu k Alcine.

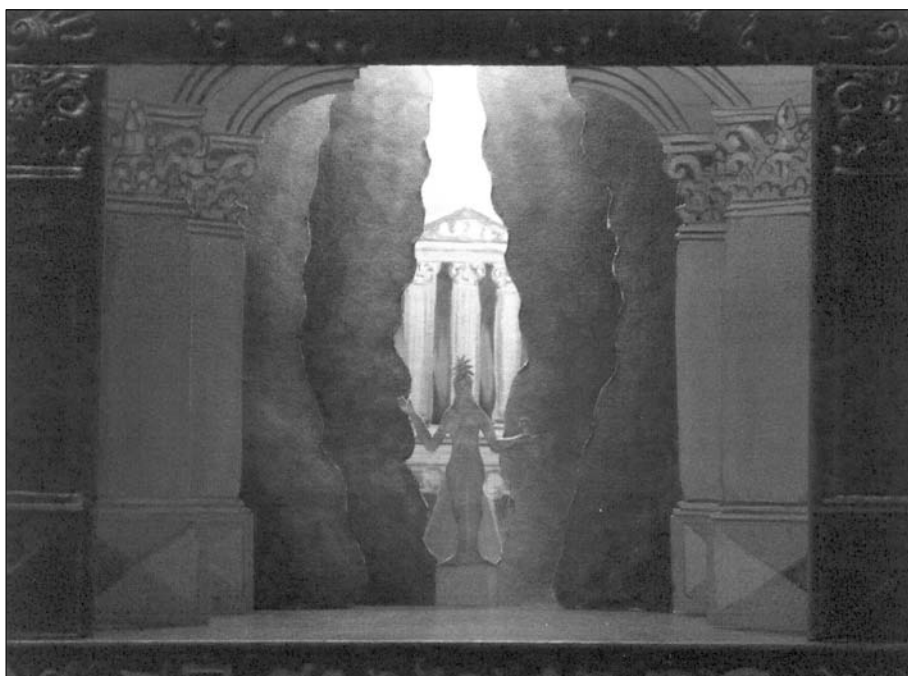
Melisso vstupuje v převlečení Atlanta, dřívějšího vychovatele Ruggiera. Snaží se, aby se Ruggiero upamatoval na svoji minulost. Když se mu to nepodaří, vytáhne svůj poslední triumf: nasadí Ruggierovi prsten, který kdysi patřil čarodějce Angelice. Sál se promění v *hroznou divočinu* (Postupně se na otevřené scéně vymění výhled se zámek a ten obstoupí úvodní skalnaté pohoří),



Melissovi odkládá převlek a Ruggiero začíná rozeznávat a vzpomínat na svou minulost.

Nakonec Meliso nutí Ruggiera, aby si vzal svou dávnou zbraň, ale Alcině vše zamlčel a předstíral k ní stejnou lásku jako dřív. Mezi Bradamantou, která se objeví, a Ruggierem, který začíná pozvolna chápat, se rozvíjí rozhovor, plný líčení, srovnávání, zvažování a odpuštění. Bradamanta však chystá pomstu.

Ruggiero nalézá novou touhu po Bradamantě, zároveň se však bojí Alcininy moci.



*V zahradě*, v jejímž středu stojí socha Circe (čarodějnice, která proměňuje lidi ve zvířata), přemýšlí Alcina o způsobu, jak by zbavila Ruggiera podezíravosti, že Ricciardo je jejím novým milencem.

Alcina zapřisahá zlé duchy, chce tak odsoudit mladého rytíře (aniž by věděla, že jde o Bradamantu), aby „nosil zvířecí kůži“. Morgana však toto prokletí zruší. Alcina ujišťuje Ruggiera, že si nepřeje nic jiného, než jeho lásku. Ruggiero se s tímto důkazem naoko spokojí.

Alcina však postrádá u svého milého jeho dřívější veselí. On ji prosí, aby souhlasila s tím, že si vezme svoje zbraně, aby se potěšil lovem.

Alcina netuší nic zlého. Ráda mu splní prosbu. Ruggiero ji ujišťuje o své oddanosti dvoj-  
smyslnou výpovědí.

Poté Ruggiero odchází a vchází Oberto. Ten prosím Alcinu, aby mu ukázala stopu jeho otce Astolfa. Alcina prolhaně slibuje, že svého otce brzy uvidí. Oberto je přešťastný, ačkoli zůstává v pochybnostech.

Během odchodu Oberta se objevuje Oronte a tvrdí, že ji Ruggiero chce zradit a společně s cizincem (Ricciardo/Bradamante) utéci. Alcina zprvu pochybuje, poté ale pochopí, že Oronte mluví pravdu. Pochopí také, proč si Ruggiero vzal svoji zbraň. (*Ah! mio cor!*)

Oronte se obrátí k Morganě, a hanlivě mluví o mladém rytíři, do kterého se Morgana vášnivě zamilovala. Morgana nechce věřit.

O chvíli později se setká Ruggiero a Bradamanta. On padne na kolena a prosí ji o odpuštění. Bradamante naléhá, aby si pospíšili k útěku. Morgana tuto scénu pozorovala a pochopila, že Ricciardo je ženou, Ruggierovou ženou. Ruggiero ještě chvíli váhá s útekem z milované země.

Během pokusu o útěk Ruggiera a Bradamanty je Alcina sama ve své *podzemní čarovné jeskyni*.



Nemůže pochopit krutost zrady. Přivolává duchy mořských břehů, posly pomsty, kruté lítice – furie a slepé dcery noci. Tito ji mají pomoci zabránit Ruggierovi útěku z ostrova. Ale duchové ji neposlechnout. Jejich magická síla je zlomena. To je konec čarodějné říše:

Objeví se zlí, ale i dobří duchové. Bojují spolu v divoké baletní scéně.

### 3. dějství

Oronte se setká s Moranou u vchodu Alcinina paláce. Oronte ujišťuje Morganu, že jeho čest je ztracená a jeho vůle a mysl se upíná jen k lásce (k Morganě) a k nenávisti (k Alcíně). Morgana ho ujišťuje, že nikdy mladého cizince nemilovala a tím dá Orontovi naději.

Krátce poté se setká Ruggiero a Alcina. Probíhá rozloučení. Alcina Ruggiera ujišťuje, že ho stále miluje a že mu dává znovu šanci zůstat.

K osamělému Ruggierovi se přidá Meliso a Bradamanta. *Mezi skalami* je pronásledují různě znetvořené bytosti (zvířata s lidskými znaky). Probíhá boj, ale uprchlíci se rozdělí a odděleně rozprchnou.

Oronte vypráví Alcíně o Ruggierově vítězství. Alcina nazývá Ruggiera zrádcem, označuje ho za nebezpečného pro celý ostrov.

Vstup do paláce umožňuje nyní pohled do vnitřních prostor Alciny *kouzelné jeskyně*.



Lze spatřit zvířata, stromy, sochy, skály z úvodní scény. V ohradě pobíhá divoká zvěř. Uprostřed stojí kouzelná schránka Alciny, která obsahuje veškerou její čarovnou moc.



Oberto prosí Alcinu o otce. Oberto ví, že nyní přijde moment shledání s otcem. Alcina mu dává do ruky oštěp, kterým musí usmrtit nejdříve hlídající lvy. Oberto se tomu brání, náhle věří, že poznává ve lvovi svého otce Astolfa. Dříve než dojde k rozhodnutí, že probodne mečem hruď Alcininy, skočí mezi ně Bradamanta a Ruggiero.

Ruggiero vytáhne svůj meč, pronikne k urně a rozbije ji. Alcina a Morgana usoudí, že jsou ztracené a uprchnou pryč.

Palác zmizí a odhalí *výhled na širé moře*.



Zířata a skály se promění v lidi. Mezi nimi i Alstolfo, který obejmě šťastně svého syna Oberta.

Všichni zpívají o nově nabyté svobodě. Následuje balet – pantomima.

## THE SUGGESTION OF THE SCENIC ACCOMPLISHMENT OF THE OPERA *ALCINA* BY G. F. HÄNDEL

### *Summary*

The author files his proposal about general production and the artistic conception of the opera by G. F. Händel "*Alcina*". He appears from the authentic stage-practice of the baroque music theater, which belongs to the long-term running similar oriented projects at the department of music at the Pedagogy Faculty at the University Palacký (i.g. Ensemble Damian, Theatrum Schrattenbach).



## **ORATORIUM SMÍRU JIŘÍHO PAVLICI**

*Pavel Režný*

Pojem oratorium původně označoval určitý posvěcený prostor, modlitebnu. Teprve později, někdy kolem roku 1640 (P. della Valle), se objevuje jako označení hudební formy zhudebnující duchovní nebo světský text. Protože oratorium bylo původně provozováno pouze v modlitebnách, je logické, že takto bylo také označováno. V Itálii mělo dvojí podobu:

Italské oratorium volgare s italským textem vzniklo z ranní modlitby a duchovního madrigalu.

Latinské oratorium latino pochází z liturgického dialogu. Obě formy se sice navzájem ovlivňovaly, ale vyvíjely se samostatně. Latinské oratorium si bere náměty ze starého i Nového zákona. Texty obsahují vložky v poezii nebo próze. Nositelem děje bývá vypravěč – historicus. Oratorium se pak z Itálie šíří i jinde – Francie, Vídeň. Po roce 1700 vzniklo podle italského vzoru německé oratorium (protestantská církev). Biblický text je přebásněn a doplněn dalšími básněmi a chorály – např. J. S. Bach (Vánoční oratorium). Mezi slavné skladatele oratorií patří G. F. Händel (Mesiáš 1742), J. Haydn (Stvoření 1798), W. A. Mozart, A. Salieri. Rozšiřuje se také okruh námětů o apokalyptické a historické náměty – F. Mendelssohn-Bartholdy (Elias 1846), pohádkové náměty – R. Schumann (Ráj a Peri 1843). V kompozici oratorií vyniká i F. Liszt, který k vokálním částem připojuje orchestrální na způsob symfonické básně (Kristus 1872). Francouzská oratoria – mystère a drame sacré – psali i H. Berlioz (Kristovo dětství 1854) nebo Ch. Gounod (Vánoční oratorium 1881). České oratorium bylo pod italským vlivem – J. D. Zelenka, J. Mysliveček. Originální české oratorium vytvořil A. Dvořák (Svatá Ludmila). Ve 20. století je další vývoj toho žánru velmi rozmanitý a liší se u každého jednotlivého autora: A. Honneger (Jana z Arcu na hranici 1938), I. Stravinskij (Oidipus Rex 1927). Ze současných českých autorů tuto hudební formu zkomponovali např. P. Eben, S. Bodorová (Mesiáš) a V. Franz.

Pavlicova nejnovější skladba z oblasti vážné hudby – *Oratorium smíru* – měla světovou premiéru v přímém televizním přenosu na koncertě, který se konal v kostele U sv. Salvátora v Praze 1. ledna 2005. Zazněla v rámci novoroční ekumenické bohoslužby. Specifikem premiérového provedení byly vstupy mezi jednotlivými částmi oratoria, v nichž promlouvali nejvyšší představitelé církví, které u nás působí, společně se zástupci věřících, rovněž z různých náboženských kongregací.

Ke vzniku díla sám autor řekl:

*„Myslím, že hudba má dar oslovovat a je v jistém smyslu jazykem univerzálním, který přesahuje hranice národů, různých hierarchií i náboženských konfesí. ...Celý svět je dnes netolerantní. Pro zlepšení tohoto stavu může každý z nás něco udělat a hned začít u sebe. Já jsem začal tím, že jsem napsal oratorium, které zazní v různých jazycích. Všemi těmi jazyky je sdělováno biblické poselství, které je v podstatě o toleranci a lásce.“<sup>1</sup>*

Jak vyplývá z názvu – Oratorium smíru – jde o smíření mezi církvemi, o smíření mezi lidmi a také o smíření člověka s tím, co je nad námi.<sup>2</sup> Při komponování využil autor celé řady pramenů. Rovněž, vzhledem ke specifčnosti problematiky různých církevních obřadů, bylo nutné konzultovat s odborníky v oblasti duchovní i jazykové. Pavlica je jako vždy originální. Dokáže do sebe „nasát“ všechna pravidla a zákonitosti určitého typu hudby a napsat v tomto duchu skladbu, která je původní, ale přitom obsahuje všechny prvky typické pro daný druh. Žalm Halelu Él je v tónové řadě odpovídající starému židovskému modu, v části Pater noster vychází ze zákonitostí gregoriánského chorálu, i když ho přímo necituje... Hudba je pravdivá, působí naprosto přirozeně přesvědčivě, ale přitom si zachovává nenapodobitelný autorský rukopis.<sup>3</sup> Charisma autora je obsaženo v jeho hudbě, která se vyznačuje svou vnitřní jednotou. Přestože oratorium je postavené na biblických textech, není zkomponováno jako hudba k liturgii, ale jako svébytný celek. Vychází z historických křesťanských proudů a akcentuje lásku coby nejvyšší kvalitu lidské existence.

Partitura ještě nebyla vydána. Při premiérovém provedení byly autorem učiněny dílčí změny, škrtky a doplnění. Je pravděpodobné, že konečná bude až verze, která má být natočena podle objednávky Českého rozhlasu, tzn. ještě malé korekce mohou přijít. Stejně tomu tak bylo i ve všech předchozích případech – definitivní je až studiově natočená verze.

První část *„Kdybych lásku neměl“* je podle textu apoštola Pavla z 1. listu Korintským. Jde o prolog, který předznamenává vše další.

<sup>1</sup> Ekumenická novoroční slavnost. Česká televize, Praha 1. 1. 2005.

<sup>2</sup> „Tímto oratoriem chci připomenout, že pokud se lidé nedomluví, pak naše existence na této planetě postrádá smysl.“ Adámková, J.: Povinnosti člověka je na sobě pracovat do posledního dechu života. Časopis *Talent*, prosinec 2004.

<sup>3</sup> „V Pater noster sice necituji gregoriánský chorál, ale vycházím z jeho zákonitostí. V jeho české části jsem vytvořil lidový Otčenáš právě jako kontrast k latinské části ovlivněné gregoriánským chorálem. V Proglasu jde o svobodnou imaginaci, v případě Slava Teb je se hodně držím melodičnosti východní, zejména řecké liturgie.“ Adámková, J.: Povinnosti člověka je na sobě pracovat do posledního dechu života. Časopis *Talent*, prosinec 2004.

*I. Kdybych lásku neměl...*

Fl.

Ob.

B♭ Clar.

Fag.

Timp.

Camp.

71 *mf*

S.

A.

T.

B.

71 *mf*

Vi. I.

Vi. II.

Vla.

Vcl.

Cb.

*mf*

Kdy-bych mlu - vil ja-zy-ky li-dský-mí i an-děl - ský - mí, a-le lá-sku bych neměl, a-le

Kdy-bych mlu - vil ja-zy-ky li-dský-mí i an-děl - ský - mí, a-le lá-sku bych neměl, a-le

Kdy-bych mlu - vil ja-zy-ky li-dský-mí i an-děl - ský - mí, a-le lá-sku bych neměl, a-le

Kdy-bych mlu - vil ja-zy-ky li-dský-mí i an-děl - ský - mí, a-le lá-sku bych neměl, a-le

Druhá část se jmenuje *Halelu El*, jde o 150. žalm „Chvalte Hospodina“, který tu jako jediný starozákonní text v oratoriu představuje východisko křesťanství. Zpívá se hebrejsky a česky.

Velmi podrobný výklad obsahu tohoto žalmu najdeme v jednom z vystoupení Jana Pavla II.<sup>4</sup>

## II. Halelu Él

7

Fl.

Ob.

3♭ Cl.

Fag.

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vi. I.

Vi. II.

Via.

Vcl.

Cb.

A - le - lu - ja A - le - lu - ja A - le - lu - ja A - le - lu - ja

A - le - lu - ja A - le - lu - ja A - le - lu - ja A - le - lu - ja

A - le - lu - ja A - le - lu - ja A - le - lu - ja A - le - lu - ja

A - le - lu - ja A - le - lu - ja A - le - lu - ja A - le - lu - ja

73

mf

ff

mp

<sup>4</sup> Žalm 150: Všechno, co má dech, ať chválí Hospodina! Generální audience 26. února 2003.

Třetí část *Pater noster* je v latině a češtině – má to být hudební obraz prvotní církve.

### III. *Pater noster*

The musical score is for the third part of the *Pater noster*. It features several parts: a vocal line (T.), a Cornet part (Camp.), a B♭ Clarinet part (B♭ Clar.), a Viola part (Vla.), and another vocal line (T.). The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It includes tempo markings such as *Tempo rubato* and *mp* (mezzo-piano). The lyrics are in Latin and Czech. The score is divided into measures, with measure numbers 23, 26, 31, and 37 indicated. The lyrics are: "Pa-ter nos-ter, qui es in cae - lis San-cti-fi cé - tur no-men tu - um A-dvé-ni-at reg-num tu - um", "Fi-at vo-lún-tas tu - a, si-cut in cae - lo, et in ter - ra", and "Pa-nem nos-trum quo-ti - di - á-num da no-bis hó - di - e Et di-mit-te no-bis dé-bi-ta nos-tra,".

Za jednu z hudebně nejlepších a nejpůsobivějších melodií celého oratoria můžeme považovat zhudebněný Otčenáš, který je součástí tohoto dílu. Jeho instrumentace je provedena v duchu způsobu *colle parte*, který je typický např. pro barokní skladatele. Rytmizace je důsledně podřízena struktuře textu. Zajímavé jsou měnící se taktové předpisy (4/4, 13/4, 15/4, 12/4 ...), které si však při provedení posluchač vůbec neuvědomí. Hudba prochází zcela plynule.

# Otčenáš

**E** Tempo rubato ♩ = 142

120

*mf*

S. O-tče náš, jenž jsi na ne-be - sích. Po-svět' se jmé - no Tvé. Přijď krá - lov - ství Tvé.

A. O-tče náš, jenž jsi na ne-be - sích. Po-svět' se jmé - no Tvé. Přijď krá - lov - ství Tvé.

T. O-tče náš, jenž jsi na ne-be - sích. Po-svět' se jmé - no Tvé. Přijď krá - lov - ství Tvé.

B. O-tče náš, jenž jsi na ne-be - sích. Po-svět' se jmé - no Tvé. Přijď krá - lov - ství Tvé.

120

*loco mp*

VI. I. *loco mp*

VI. II. *loco mp*

Vla. *loco mp*

Vcl. *loco mp*

123

S. Bud' vů - le Tvá ja - ko v ne - bí tak i na ze - mí. Chléb náš ve - zde - jší dej nám dnes.

A. Bud' vů - le Tvá ja - ko v ne - bí tak i na ze - mí. Chléb náš ve - zde - jší dej nám dnes.

T. Bud' vů - le Tvá ja - ko v ne - bí tak i na ze - mí. Chléb náš ve - zde - jší dej nám dnes.

B. Bud' vů - le Tvá ja - ko v ne - bí tak i na ze - mí. Chléb náš ve - zde - jší dej nám dnes.

123

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vcl.

Cb.



Pavlica do oratoria zařadil také část, kterou sám označuje za tzv. regionální vklad – vybral si několik myšlenek z cyrilometodějského *Proglasu*, které zaznívají ve staroslověnině a poté v recitaci česky.

#### IV. Proglas sventajego evangelija

The musical score is for a piece titled "IV. Proglas sventajego evangelija". It is written for a choir and instruments. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Tenor Soprano (T.s.), Bass Soprano (B.s.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The second system includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The lyrics are in Church Slavonic and Czech. The tempo is marked "mf" (mezzo-forte) and the dynamics are "p" (piano) and "mf". The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and slurs.

**System 1:**

- T.s.:** sven-ta - je - go e - van - ge - li - ja | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- B.s.:** sven-ta - je - go e - van - ge - li - ja | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- S.:** | | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- A.:** | | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- T.:** | | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- B.:** | | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- Vcl.:** | | p |
- Cb.:** | | p |

**System 2:**

- S.:** | | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- A.:** | | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- T.:** | | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- B.:** | | Pro - glas pro - glas | pro - glas je - st\* e - van - ge - li - ja
- Vcl.:** | | p |
- Cb.:** | | p |

Další část *Sláva Tebe* má pravoslavný základ, i když u nás nemá pravoslaví tak velký vliv jako v oblastech na východ od našich zemí, z historického hlediska sem patří. Zpívá se tu řecky a v takzvané církevní slovanštině, která připomíná ruštinu.

### V. Sláva Tebe

9

Camp.

T.s.

S.

A.

T.

B.

Slá - va Tě-bjé, Bó-že náš. Slá - va Tě-bjé, Bó-že náš. Slá - va, va,

Slá - va Tě-bjé, Bó-že náš. Slá - va Tě-bjé, Bó-že náš. Slá - va, va,

Slá - va Tě-bjé, Bó-že náš. Slá - va Tě-bjé, Bó-že náš. Slá - va, va,

Slá - va Tě-bjé, Bó-že náš. Slá - va Tě-bjé, Bó-že náš. Slá - va, va,

Dó - xa sí, o The-ós i - món.

15

S.s.

T.s.

S.

A.

T.

B.

Dó - xa sí, o The-ós i món. Dó - xa sí, o The-ós i món.

Dó - xa sí, o The-ós i món.

slá - va, Bó-že náš, Slá - va Tě-bjé, slá - va, Bó-že náš.

slá - va, Bó-že náš, Slá - va Tě-bjé, slá - va, Bó-že náš.

slá - va, Bó-že náš, Slá - va Tě-bjé, slá - va, Bó-že náš.

slá - va, Bó-že náš, Slá - va Tě-bjé, slá - va, Bó-že náš.

*Credo* s akcentem na recitaci je věnováno protestantství. Je prakticky celé převzato z autory Missy Brevis Pastoralis. Změna je ve střední části, kdy místo vstupu sólistů je vřazena recitace.

## VI. Credo

51

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

B♭ Clar. *p* *mf*

Fag. *p* *mf*

S. *p* *mf*  
Vě - řim vě - řim v jed-no-ho Bo - ha v Ot - ce Bo - ha vše-mo -

A. *p* *mf*  
Vě - řim vě - řim v jed-no-ho Bo - ha v Ot - ce Bo - ha vše-mo -

T. *p* *mf*  
Vě - řim vě - řim v jed-no-ho Bo - ha v Ot - ce Bo - ha vše-mo -

B. *p* *mf*  
Vě - řim vě - řim v jed-no-ho Bo - ha v Ot - ce Bo - ha vše-mo -

51

Vi. I. *mf*

Vi. II. *mf*

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

Poslední část je znovu z listu apoštola Pavla Korintským. Tím se uzavírá kruh, který začíná a končí poselstvím o lásce, která představuje to nejlepší, nejvyšší, co v životě existuje a pojímá vše.

*VII. ...který působí všechno ve všech*

51

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

B♭ Clar. *p* *mf*

Fag. *p* *mf*

S. *p* *mf*  
Vě - řím vě - řím v jed-no-ho Bo - ha v Ot - ce Bo - ha vše-mo -

A. *p* *mf*  
Vě - řím vě - řím v jed-no-ho Bo - ha v Ot - ce Bo - ha vše-mo -

T. *p* *mf*  
Vě - řím vě - řím v jed-no-ho Bo - ha v Ot - ce Bo - ha vše-mo -

B. *p* *mf*  
Vě - řím vě - řím v jed-no-ho Bo - ha v Ot - ce Bo - ha vše-mo -

51

VI. I. *mf*

VI. II. *mf*

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

Tímto všelidským poselstvím, které je vlastně mottem celého díla, *Oratorium smíru* končí.

Tato velká hudební forma vyžaduje také rozsáhlý provozovací aparát. Ve vokální složce to je exponovaný kvartet sólistů: soprán, alt, tenor a bas. Je třeba, aby všichni sólisté se pohybovali kvalitativně na přibližně stejné úrovni. Pohlídat se také musí „pojitelnost“ jednotlivých hlasů k sobě. Při premiéře byla využita dvojice recitátorů – muž a žena. Opět se ukazuje, že i tady je důležité pohlídat nejen jejich kvalitu, ale i hlasový tón. Protože i oni recitují v různých jazycích, jeví se nezbytnou jejich příprava s alespoň konzultací jazykového specialisty. Orchestrální party vyžadují dobré profesionální hudebníky. Jsou náročné na techniku, výraz i ladění a souhru. Sborová složka je určena jednoznačně pro velký sbor. Má-li být naplněna zvuková představa obsažená v partituru, kde najdeme např. šestihlasý mužský sbor, musí tvořit sborové těleso alespoň 80 zpěváků. Ještě větší počet pěvců nabízí vylepšení zvukových možností a barev při provádění díla. Jak vyplývá z výše uvedeného, *Oratorium smíru* je kompozice náročná i rozsahem a počtem interpretů potřebných pro zdárné provedení díla. Je tedy nutné při provedení oratoria, aby nejlépe spojilo své síly několik těles dohromady. Logicky i vyšší nároky tím vyvstávají na organizační, technické a finanční zabezpečení. Tyto aspekty dílo předurčují k provádění ne při běžných koncertech, ale spíše při určitých významných příležitostech a událostech – např. festivalech nebo výročních slavnostech.

## JIŘÍ PAVLICA'S *ORATORIO OF RECONCILIATION*

### *Summary*

As its title – *Oratorio of Reconciliation* – suggests, the composition is about reconciliation among different churches, different people, and, last but not least, about reconciliation with “the existence above us”.

While composing the piece, its author used many different and consulted a number of experts on language and spirituality, as the area of various church services is a very specific one. As always, Pavlica has been very original. He is able to “absorb” all features and rules of a certain type of music and then compose a piece of the same image, a new original composition which demonstrates all characteristic qualities of the given sort of music. The Psalm *Halelu El* is written in the tone line typical for old Jewish mode, whereas the part called *Pater Noster* follows the rules of Gregorian Choral, without directly copying it... The music is absolutely truthful and persuasive, while showing unique “brushwork” of its author.

The music reflects its author's charisma – there is perfect internal integrity. In spite of being based on biblical texts, the oratorio has not been composed as liturgical music but rather as an independent original composition. It draws on historical Christian streams and stresses love as the highest quality of human existence.



## BEDŘICH JANÁČEK - ČESKÝ MUZIKANT NA EVROPSKÉM SEVERU<sup>1</sup>

*Jiří Pořízka, Petr Pořízka*

Bedřich Janáček, dodnes u nás málo známý český varhaník a skladatel, působící od roku 1948 v emigraci, se narodil 18. května roku 1922 v Praze, podle jeho vlastních slov „v ne zrovna chudobné rodině“. Jeho předkové pocházejí ze Starého Ranska v okrese Chotěboř na úpatí Železných hor, kde jeho praděd založil továrnu na cukrovarské stroje. Janáčkův otec firmu opustil v roce 1933, aby se nadále věnoval Dubrovnické akciové společnosti v Praze, jíž byl ředitelem. Ta vlastnila lázně Kupari, jižně od Dubrovníka, které po válce znarodnil jugoslávský stát. K dovršení smůly (s čímž se ovšem dalo počítat) byl rodině v roce 1951 zabaven i majetek v Praze a Bedřichův otec byl poslán na převýchovu do pracovního tábora.

Ke kostelním varhanám se jako „dítě bez vyznání“ dostal náhodou. V roce 1927 se při pobytu v sanatoriu ve Smokovci na Slovensku potuloval kolem tamějšího dřevěného kostelíka a zevnitř uslyšel hudbu. Bylo to harmonium, jemu však tvrdili, že jde o varhany. Skutečný zvuk majestátního kostelního nástroje však uslyšel až o tři roky později v kostele sv. Václava na Smíchově. Sám na to dodnes vzpomíná s notnou dávkou entuziasmu: „*Někdo tam řádl na varhany a já jsem z toho byl paf!*“ Toho dne ho zvuk varhan chytil za srdce a už nepustil. Otec mu koupil harmonium a začal s ním chodit na koncerty. Obvykle do Emaus, kde hrál Bedřich

<sup>1</sup> Tento text vznikl na základě rozhovorů Bedřicha Janáčka s Jiřím Pořízkou, jedním z autorů této stati a především mnohaletým Janáčkovým přítelem. Když se Jiří Pořízka dostal jako jeden z posrpnových emigrantů v roce 1968 do Švédska a po jednoročním kurzu švédštiny se zapsal na Slovanský institut Lundské univerzity v naději, že si znalosti tohoto jazyka prohloubí natolik, aby mohl na univerzitě zůstat, dostal se do společnosti starých a nových emigrantů, které ve svém bytě shromažďovala Marie Rádlová-Jensen, toho času lektorka institutu a znamenitá překladatelka ze skandinávských jazyků do češtiny. Jedním z nejváženějších návštěvníků „salónu“ Marie Rádlové-Jensen byl vysoký a statný muž prof. Bedřich Janáček, varhaník Lundského dómu. „*Bedřich byl kreativní člověk zběhlý v literatuře, historii a byl vždy plný humoru. Velkoryse mi nabídl tykání, přestože nás dělila jedna generace. Postupem času jsme se sprátelili natolik, že jsem býval častým návštěvníkem jeho koncertů a občasně i hostem jeho domácnosti. Svým rozhledem, houževnatostí, pílí a nezdolným optimismem se stal pro nás, nováčky v cizí zemi, světlym bodem a příkladem hodným následování. Nyní, když už jsme oba v penzi a poměry v naší vlasti se od základu změnily, bych mu chtěl tímto životopisným medailonem poděkovat jak za sebe, tak i za ostatní krajany z roku 1968,*“ vyznává se Jiří Pořízka. Jeho syn Petr (druhý spoluautor této stati), absolvent hudební výchovy na PdF UP, který zde v r. 2000 vykonal rigorózní zkoušku z hudební teorie a pedagogiky, pak zpracoval materiál do textové podoby. Měl přitom možnost pracovat s prameny jak z archivu svého otce, tak i archivu Bedřicha Janáčka. Tato stať je dosud jediným „medailonkem“ tohoto dnes šestaosmdesátiletého českého hudebníka žijícího ve Švédsku. Je také výpovědí o osobnosti, která se během politické emigrace význačně profilovala, přímo vyvěrajíc z faktu mnohaletého osobního a intenzivního přátelství dvou mužů: je nejen autentickou výpovědí Janáčka samotného, ale i výpovědí Jiřího Pořízky o Janáčkovi, muzikantovi i člověku-příteli, stejně tak výpovědí o době.

Wiedermann,<sup>2</sup> a na matiné ve Smetanově síni. Dítě „bez víry“ pak už nevynechalo u sv. Václava jedinou bohoslužbu a hudba J. S. Bacha mu zalévala srdce potoky purpuru. Janáčková hra na harmonium a na klavír prý nebyla nic mimořádného, protože podle sebe „nebyl moc nadané dítě“. Až v neskutečném a patetickém světě puberty se zapálil pro Rachmaninovo slavné *Preludium cis-moll*. Teprve potom nastalo pilné cvičení na klaviatuře a vysedávání u rádia, snaže se přitom zachytit varhanní koncerty po všemožných rozhlasových stanicích.

V 15 letech se v doprovodu otce v přestávce koncertu ve Smetanově síni znovu setkal s profesorem Bedřichem Wiedermannem. Ten slíbil, že bude Janáčka vyučovat, a na první dvě hodiny k nim přišel do bytu, aby ho naučil hrát na harmoniu legato. Další vyučování probíhalo na soukromých varhanách, které měl ve svém bytě varhaník v Loretě. Janáček na to vzpomíná takto: „*V sextě, bylo mi šestnáct let, mi Wiedermann uložil nacvičit ze třech preludií a fug od Mendelssohna třetí preludium d-moll. Začíná akordy, pak běhy, pak opět akordy a běhy a tak dále, než přijde fugato. Já to vzal, jak jsem to cítil, akordy šíře, ale rytmicky přesně, a ty běhy trochu rubato. Opravil mne a musel jsem znovu jako podle metronomu. Nebylo to samozřejmě jeho pojetí hry, ale držel mně na uzdě co se týče rytmu. Prostě žádné úlety. Disciplína musela být zachována. V květnu 1937 jsem poprvé veřejně vystoupil v Unitarii v Karlově ulici s Toccadou a fugou d-moll od J. S. Bacha. Po maturitě v červnu 1939 jsem se chtěl dát zapsat na varhanní oddělení konzervatoře, což mi prof. Wiedermann rozmlouval s tím, že to nepotřebuji. Mylně se totiž domníval, že jsme boháči, a že se nebudu muset živit hudbou jako varhaník.*“

Nad republikou se smrákalo. V srpnu roku 1939 odcestovala část rodiny, Bedřich s matkou a sestrou, do jugoslávských lázní Kupari a l. září téhož roku překročila německá vojska bez vypovězení války polské hranice. „*Vyčkávali jsme v Jugoslávii až do března 1941, kdy se čekal německý vpád, a pak jsme se všichni vrátili do Protektorátu. Začal jsem na konzervatoři a varhanní oddělení jsem absolvoval v roce 1942. Můj zvukový průnik do éteru se konal na podzim roku 1942 a od té doby jsem měl angažmá v nedělních varhanních půlhodinách. Od Wiedermanna jsem se mnohému naučil, například ekonomické prstoklady – různá ulehčení s použitím palce v těžkých pasážích. A dodnes si pamatuji jeho slova: „Každý žák, není-li pitomý, vidí, jaký je rozdíl mezi prstokladem na klavíru a na varhanách.“ Někdy mi ukázal agogické finesy v hudbě, např. rubato u Liszta, ale nikdy mi nepředehrával; kompenzoval jsem to tím, že jsem při většině jeho koncertů asistoval.*“

Po osvobození byla opět otevřena Mistrovská škola pro varhany,<sup>3</sup> na níž Bedřich Janáček ukončil své vzdělání diplomovým koncertem v červnu 1946 v Husově sboru na Vinohradech. V říjnu téhož roku se konal konkurs na místo učitele varhan na pražské konzervatoři, k němuž se přihlásili Jiří Reinberger, Josef Kuhn, Ulrich, Fajtl a Miroslav Kampelsheimer. V porotě

<sup>2</sup> Bedřich Antonín Wiedermann byl od roku 1920 řádným profesorem varhanní hry na pražské konzervatoři, od roku 1945 profesorem její mistrovské školy a nově zřízené Akademie múzických umění. Jako nejlepší Kličkův žák sám za téměř 30 let pedagogické práce vychoval množství znamenitých varhaníků: kromě Bedřicha Janáčka také Jiřího Reinbergera, Josefa Černockého, Milana Šlechtu, Jiřího Ropka a další. Bedřich Janáček publikoval vzpomínky na svého učitele v časopisu *Varhaník*, č. 3 z roku 2005.

<sup>3</sup> Josef Klička, Wiedermannův předchůdce, při svém penzionování ve dvacátých letech 20. století prý doporučil, aby se místo profesora mistrovské školy varhan už neobsazovalo. To bylo příčinou hněvu a častých protestů prof. Wiedermanna. Za okupace a války byly pak všechny české vysoké školy uzavřeny, tudíž i tehdy nebylo možno mistrovskou třídu pro varhany znovu založit. Po osvobození se ovšem přání prof. Wiedermanna splnilo. Učil v Mistrovské třídě dva roky, i když paralelně fungovala Akademie múzických umění, založená r. 1945. B. Janáček byl v roce 1946 jeho jediným absolventem, v roce 1947 pak přibyli ještě tři další. Poté byly Mistrovské třídy pražské konzervatoře se statutem vysoké školy nahrazeny Akademií múzických umění.



seděl prof. Wiedermann, Krajs a Michálek. Byl přijat Bedřich Janáček a Miroslav Kampelsheimer. Jakožto učitel varhan na státní konzervatoři v Praze mu ani v roce 1948 žádné větší nebezpečí nehrozilo, aspoň prozatím ne. Vývoj po Únoru se tehdy ještě nedal dost dobře posoudit. Bedřich Janáček z proletářské rodiny nepocházel a už v tom bylo nebezpečí.

*„Komunistická rétorika mne začala rušit! Vyučoval jsem tehdy v budově Rudolfiny, byl jsem mladý, život byl krásný a napínavý. Příležitost k hlubšímu zamyšlení mi dalo náhodné setkání na chodbě ústavu, když jsem pozdravil starší profesorku hry na harfu Marii Zunovou slovy „Dobrý den, milostpaní!“ Zastavila se, zdvihla brvy a s důrazem mne opravila: „Dobrý den, soudružno!“ A v té chvíli ve mně začaly hledat pochybnosti. Můj kádrový profil byl mizerný a oklikou jsem se dověděl, že místní Akční výbor si u mého jména udělal otazník. Proto jsem se rozhodl opustit Československo při první nejlepší příležitosti. Začal jsem hledat cestu, jak se dostat za hranice. V roce 1947 jsem byl naštěstí dvakrát na koncertním zájezdu ve Skandinávii a podařilo se mi získat tam angažmá pro počátek podzimu 1948. Narodil od těch, kteří se stejným záměrem museli utíkat přes hranice a často i riskovat život, jsem mohl vycestovat legálně. Mé první vystoupení mělo být 31. srpna v norském rozhlase, další koncert mne čekal ve Švédsku. Vzrůstal ve mně nepokoj, ale výjezdní doložku jsem dostal. Velkým štěstím pro mne byla také skutečnost, že Rafael Kubelik, který tehdy dirigoval na Edinburském festivalu, oznámil svůj záměr nevrátit se do republiky až po mém odletu. O mém plánu zůstat venku věděla jen má rodina a dva nejbližší přátelé, a tak jsem 11. srpna 1948 nasedl na letadlo do Kodaně. Bylo nás tam jen pět Čechů a napětí, zda se výjezd podaří, či nikoli, trvalo do poslední chvíle. Ještě i u schůdek do letadla nás naposledy kontroloval kapitán SNB,“ vzpomíná na dramatické období svého života Bedřich Janáček.*

Když Janáček dorazil do Švédska, dozvěděl se, že koncert v Göteborgu se bude konat dva dny po jeho vystoupení v Norsku. K dovršení radosti dostal z pražského ministerstva informací dopis, v němž sdělovali, že mu byl zařízen koncert i ve Finsku, v rádiu Helsinky. Aby kontaktoval švédské úřady se žádostí o azyl, na to už nebyl čas. Na obzoru vyvstal problém. Když totiž ve Stockholmu žádal o zpáteční vízum do Švédska, bylo mu doporučeno, aby se do Prahy vrátil z Helsinek. Nezbylo tedy nic jiného, než „kápnout božskou“! Požádal tedy o azyl, ale nějakého ujištění, že ho dostane, nebylo. Janáčkovu štěstí však pokračovalo zásluhou švédské hraběnky Amelie Posseové,<sup>4</sup> která za něj intervenovala. Najednou bylo nejen zpáteční vízum do Švédska, jak si přál, ale i povolení k pobytu. Když mu švédské úřady nechtěly vydat cizinecký pas, dokud nevyprší platnost československého v květnu 1949 (což by mu způsobilo velké existenční potíže), zasáhla hraběnka znovu. Obdržel cizinecký pas a kromě toho cestovní dokument, platný vždy dva roky. Nyní se mohl vracet bez víza. Po odehrání koncertů, pro které jej z ČSR pustili, zorganizoval turné po švédských městech. Nijak na tom nezbohatl, ale k životu to stačilo. Naštěstí bylo „cestujících varhaníků“ mezi Švédy málo, protože byli vázáni chrámovou službou. Konkuroval jen jednomu, dómskému varhaníkovi Hermanu Lindqvistovi z Västeråsu, který byl v penzi a cestovat mohl. Švédští kolegové se k Janáčkovu chovali vždy

<sup>4</sup> Hraběnka Amelie Posse (1884–1957), vnučka hraběte Arvida Posseho, předsedy švédské vlády v letech 1880–1883, byla jednou z významných kulturních osobností Švédska. Před první světovou válkou i po ní se výrazně angažovala v českých záležitostech. Motivována byla bezesporu manželstvím s českým malířem Oskarem Brázdou, uzavřeném v Římě 1915. V roce 1925 koupila zámek v Ličkově (jihovýchodně od Žatce), kde se s manželem usadili. Dobře se znala se všemi představiteli naší prvorepublikové vlády a její práce pro náš stát ještě nebyla ani zhodnocena ani oceněna. I když se v roce 1938 s manželem rozvedla, její přízeň všemu českému trvala i nadále. Pro české emigranty po druhé světové válce se doslova stala strážným andělem.

korektně a laskavě. Tak kromě účinkování v rozhlasu mohl ještě během roku 1949 odehrát 66 koncertů ve Švédsku a 10 v Norsku.

Když Bedřich Janáček v nové zemi „zdomácněl“, kontaktoval české muzikanty, kteří už na Západě byli. Byl to především Rafael Kubelík v Anglii a Karel Boleslav Jirák v americkém Chicagu. Oba mu na jeho psaní ihned odpověděli a přáli mnoho zdaru, ale nejen to. Od Kubelíka mu na Štědrý večer roku 1948 přišel dárek. Kubelíkův holandský impresárió měl pro Janáčka v rádiu Hilversum koncert za velice slušný honorář. Tuto radost ovšem kalila zostřená politická situace. *„Na můj vkus byli Sověti Švédsku příliš blízko. Začal jsem uvažovat o tom, že bych přesídlil do Spojených států. Pomoc mi nabídl i profesor Jirák, dříve šéf hudebního oddělení pražského rozhlasu, tehdy působící jako profesor skladby na univerzitě v Chicagu. Mezitím se však mezinárodní situace uklidnila. Ve Švédsku jsem se cítil dobře a na svém místě, a tak jsem další stěhování pustil z hlavy. Přítel Kubelík mne také nenechal na holičkách a pomohl mi sehnat práci po Evropě. Pod jeho taktovkou jsem si zahrál mimo jiné i v Janáčkově Glagolské mši pro Deutsche Grammofongesellschaft,“* vzpomíná Janáček.

Janáčkovy začátky v emigraci tedy nebyly nikterak růžové a získat ve Švédsku stálou práci pro něj nebylo ani po sedmi letech pobytu, kdy dostal švédské občanství, lehké. Varhanická místa při větších chrámech byla státní službou a vyžadovala absolutorium švédské vysoké školy, a to nejen z církevně-hudebních předmětů, ale i z pedagogiky. Byla totiž spojena i s povinností vyučovat na místních středních školách. Složil proto na Vysoké hudební škole ve Stockholmu jako privatista tzv. kantorskou zkoušku (zpěv a řízení sboru). Ani tím ovšem nenabyl úplné kompetence pro církevní službu, získal ale jako zastupující varhaník lepší platové zařazení. České diplomy mu příliš nepomohly, Švédi vyžadovali svá vlastní osvědčení. V roce 1962 se při Lundské katedrále uvolnilo varhanické místo a Janáčkově tenkrát nabídli vikariát do doby, než seženou nějakého Švéda s domácím vzděláním a zásluhami o církevní hudbu. Pobyl v úřadu 14 měsíců a poté mu bylo nabídnuto, aby přešel na místo zástupce. Dalo by se to pochopitelně chápat jako diskriminace, ale pro Janáčka to mělo velkou přednost: nebyl pevně vázán k místu, a mohl se vždy uvolnit ke koncertním zájezdům, což mu nakonec vyhovovalo ještě více. Jezdil hrát jak po Evropě, tak po Spojených státech a zůstal na místě zástupce varhaníka Lundského dómu až do penze.

O komponování Janáček v mládí vůbec nepřemýšlel. Byl toho názoru, že pokud nemůže přijít s něčím naprosto novým, jako např. Messiaen ve Francii, nemá cenu se do toho dávat. Názor změnil až po roce 1957, kdy potřeba zkomponovat skladby pro varhany a sbor jaksi vyplynula z povinnosti jeho zaměstnání. Dostavil se i úspěch a zájem nakladatelů. Po sametové revoluci časem i v Čechách. Pražský rozhlas Janáčka v roce 2000 požádal o interview a o zapůjčení nahrávek jeho vlastních skladeb, což jej, dle jeho komentáře, poněkud zaskočilo. Ty, jež má k dispozici, jsou nahrány dřívější technikou na gramofonových deskách a pro potřeby dneška by je bylo třeba převést na modernější média s patřičným remasteringem. Na CD má k dispozici jen jedinou skladbu – *Fantasii na svatováclavský chorál pro žestový kvartet a varhany*, kterou realizoval kolega Karel Paukert z Clevelandu.

Oficiálního uznání se Bedřichu Janáčkoví dostalo od švédského krále Karla XVI. Gustava již v roce 1993 udělením zlaté medaile Litteris et Artibus, jež je jednou z nejprestižnějších švédských vyznamenání, udělovaná za zásluhy literární a umělecké činnosti. A že Bedřich Janáček není ve své vlasti příliš znám – i když je v *Československém hudebním slovníku osob a in-*

stitucí<sup>5</sup> vedle slavnějšího Leoše –, je patrně proto, že většinu svého života strávil na Severu, oddělen nadto toho času železnou oponou.

Dejme na závěr slovo Bedřichu Janáčkoví: „*Dožívám nyní ve švédském Lundu a očekávám svou budoucnost s důvěrou a klidem. Můj rod pokračuje v Praze mým synem Bedřichem. Kvůli své švédské matce podržel švédskou analogii jména Bedřich, tj. Fredrik, a oženil se s Češkou. Doufám, že i on a jeho děti budou našemu národu prospěšní.*“

## BEDŘICH JANÁČEK – A CZECH MUSICIAN IN THE EUROPEAN NORTH

### *Summary*

The submitted article presents a biographical profile about the organist and composer Bedřich Janáček, a first profile of this kind in Czech scientific literature. It is based upon the discussions between B. Janáček and J. Pořízka, Czech emigrants living in Sweden, bound together by their long-time friendship. With regard to its extent the text cannot be a detailed profile, but it endeavours to record those moments, events or contemporary (and political) circumstances that played a key or even fateful role in the life of Bedřich Janáček: studies by prof. B. Wiedermann during the second world war, the consequences of Janáček's "bourgeois" origin which in 1948, after the political putsch in Czechoslovakia and accession of communists to power, led in emigration to Scandinavian Sweden, the first career years in emigration.

Translation © Božena Bednaříková, 2006

---

<sup>5</sup> *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1 (eds.: Černušák, G. – Štědroň, B. – Nováček, Z.). Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 556–557. Do Českého hudebního slovníku osob a institucí – <http://www.ceskyhudebnislovník.cz> – napsal heslo Bedřich Janáček Petr Ch. Kalina. V tomto hesle je uveden (až na poslední skladbu věnovanou J. Pořízkovi *Preludio marziale pro varhany*) úplný seznam Janáčkových skladeb.



Bedřich Janáček u varhan

Xerokopie prvních tří stran amerického vydání varhanní kompozice věnované J. Pořízkovi

*To my friend Jiří Pořízka de Jestřebí*

Dur: 4:15

## PRELUDIO MARZIALE

FOR ORGAN

Bedřich Janáček

Moderato  $\text{♩} = 84$

Organ

*mf* *portato*

*mf*

*Pedal sempre legato*

7

*cresc.* *poco f*

12

16

3

3

3

3

Copyright © 2006 ALLIANCE PUBLICATIONS, INC. All rights reserved. ASCAP  
9171 Spring Road, Fish Creek, WI 54212-6919 USA  
Unauthorized photocopying is illegal and punishable by law.

AP-5036

19

23

23

*portato*

29

29

*mf*

35

35

*cresc.* *f*

39

39

*legato*

43

47

*mf*

51

This musical score is for a piano piece, spanning measures 39 to 51. It is written for three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 39-42) begins with a 'legato' marking. The second system (measures 43-46) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 47-50) includes a 'mf' (mezzo-forte) marking. The fourth system (measures 51-54) concludes the excerpt. The notation features a variety of chords, including triads and dyads, and melodic lines with slurs and ties. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.





## PŘÍSPĚVEK K VÝUCE NONARTIFICIÁLNÍ HUDBY

*Marie Horáková*

V souladu se současným vývojem hudební kultury, kdy nonartificiální hudba (NAH) dosáhla masivního rozšíření s velkým dopadem a významem pro posluchače, je nezbytné věnovat této hudební sféře mnohem větší pozornost. Není možné ani ignorovat fakt, že některé naše rozhlasové stanice šíří pouze tento hudební okruh. Protože jeho přijímání, hodnocení a rozšiřování záleží především na posluchačích, ukazuje se jako nezbytné jejich vzdělávání a vedení ke kritickému hodnocení. Z tohoto hlediska je začlenění NAH do výuky, a to na všech stupních škol, logické a její další odůvodňování se jeví jako zbytečné. Mimo to daly již mnohokrát kladnou odpověď nejrůznější průzkumy a dotazníky. Předpokladem kvalitní výuky je ovšem dostatečná orientace učitelů v této hudební oblasti. U dětí a mládeže je poslech NAH výrazně dominantní, proto je potřebné vedení a usměrnění (nikoli vnucování) již od elementárního stupně ZŠ. Naskytá se otázka, jaké jsou znalosti a vztah budoucích učitelů 1. stupně k oblasti NAH, potažmo k hudbě vůbec, tzn. rovněž i artificiální (AH). Předmět hudební výchova je pro studenty studijního oboru učitelství pro 1. stupeň ZŠ tzv. povinný. V podstatě to znamená, že se pro něj dobrovolně nerozhodli, můžeme pouze doufat, že by tak (alespoň ve své většině) udělali. Je však nepochybné, že vztah k hudbě je činitelem ovlivňujícím kvalitu její výuky. Jako vyučující hudební výchovy studentů pro 1. stupeň jsem si proto v této souvislosti položila otázky, které nesměřovaly k nezbytnosti výuky NAH, ani k výběru učiva (díleč oblasti a žánry NAH jsou víceméně dány a ujasněny), ale zajímal především vztah studentů k NAH, preference jejich žánrů i úroveň znalostí této sféry hudby. Protože obě hudební oblasti, tzn. NAH i AH od sebe striktně oddělit nelze, navíc se všeobecně tvrdí, že obliba AH u mládeže klesá, zahrnula jsem proto do svého „mini“ výzkumu i postoj studentů k AH. Pokud se jedná o AH, povinná výuka je schopna povětšinou zajistit potřebnou znalost její teorie i dějin. NAH však jako výukový předmět povinný není (pokud je vůbec na VŠ vyučována). Poznání kvality vztahu studentů a jejich znalostí z oblasti NAH tak mohou napomoci k vhodnému zaměření či akcentování pozornosti vyučujícího žádoícím směrem a výuku tak zefektivnit. Položila jsem proto 94 studentům druhých a třetích ročníků pro 1. stupeň ZŠ a speciální pedagogiky téhož stupně tři otázky: 1. *Jaký je váš vztah k AH?*, 2. *Jaký je váš vztah k NAH?* a 3. *Jaké okruhy (žánry, styly) NAH posloucháte?* Otázky byly vybrány a formulovány tak, aby poskytl možnost svobodného a plného vyjádření. Jak z odpovědí vyplynulo, vedly i k sebereflexi studentů. Mnozí studenti si této okolnosti byli vědomi a spontánně kladně tento fakt ocenili. To je pozitivní zjištění, protože nepřímě napomáhá k formování budoucího pedagogického působení studentů.

Předpoklad byl, že určitá skupina studentů bude více či méně odmítat AH, jako je málo oslovující. Další domněnka se týkala výrazné preference rockové hudby, částečně i tzv. popu (středního proudu). U malé části studentů se očekávala hlubší informovanost některých žánru NAH, jejich preferenci a příkré odmítání ostatních.

Odpovědi studentů na předkládané otázky byly následující:

**1. Jaký je váš vztah k AH?** 59 studentů (62,7 %) odpovědělo, že kladný až velmi kladný, 31 studentů (26,8 %) jako spíše kladný, 8 studentů (8,5 %) chápe AH jako pro ně méně atraktivní, ale nevadí jim, pouze 2 studenti (2 %) napsali, že ji neposlouchá. Ani jeden z nich však neuvedl negativní hodnocení AH. Je pozitivní, že se tak výrazně kladně se projevil vztah k AH právě u studentů pedagogického zaměření. Dále z vlastní iniciativy 7 (7,4 %) studentů uvedlo, že kladný vztah k AH získali na střední škole, 3 studenti dokonce až na VŠ (z toho 1 při poslechu povinných skladeb pro zápočtový test). Naznačuje to, že výběr skladeb na VŠ musí být proveden velmi citlivě, s ohledem na studenty s malou posluchačskou zkušeností. Zarážející je, že 3 studenti uvedli jako záporný vliv na vztah k AH necitlivý přístup učitelky na ZŠ. Studenti ale také poukazovali na kladný motivační stimul svých rodičů, prarodičů a učitelů ZUŠ, kteří je naopak k poslechu AH uměli přivést. Na upřesnění cituji z výpovědí studentů: *... na střední škole jsem si vytvořila určitý vztah k vážné hudbě, ... nikdy jsem vážnou hudbu neposlouchala, ale zde (na VŠ) se mi líbí..., ... cestu k vážné hudbě jsem našla až na VŠ ap.*

Část studentů spontánně sdělila, že v rámci výuky skladby oblasti AH sice přijímá, ale sami z vlastní iniciativy by si je nepustili. Vyskytl se i názor, že děti v podstatě tuto hudbu mají možnost poslouchat jen ve škole: *...je smutné, že jinde než ve škole děti s vážnou hudbou do kontaktu nepřijdou...* Zde se ukazuje, jak významné může být působení učitelů v této oblasti. Vhodné je i rozšíření poslechu skladeb na VŠ, např. formou nepovinného předmětu.

**2. Jaký je váš vztah k NAH?** Výsledná kladná odpověď 94 studentů (100 %) se dala předpokládat, mimo jiné i proto, že si tento předmět dobrovolně zvolili. Ojedinele se ale studenti přiznali k tomu, že netušili, co je v rámci předmětu NAH očekává. Spontánně (bez pobídky) se 36 studentů (38,2 %) rozepsalo o tom, že poslech NAH jim přináší především relaxaci, odreagování a citové naplnění.

**3. Jaké okruhy (žánry, styly) NAH posloucháte?** 36 (38,2 %) studentů uvedlo, že nejsou nijak vyhranění, velké procento upřednostňuje rock 31 (32,9 %), oblíbený je muzikál 25 studentů (26,5 %), rovněž tak folk 20 studentů (21,2 %), oblibu folklóru potvrdilo pouze 7 studentů (7,4 %), stejný počet 7 studentů (7,4 %) jmenovalo také křesťanské písně a 4 studenti (4,2 %) uvedli jazz. Spontánně uvedlo 10 studentů (10,6 %), že nesnášejí techno, 7 (7,4 %) dechovku a 5 hip hop (5,3 %). Pouze jeden student se zmínil o oblibě world music.

Z výpovědí studentů navíc vyplynulo, že za nevyhraněné se považují jak z důvodů tolerance či šířky zájmů, tak také menší znalosti různých žánrů. A právě seznámení s novými druhy v semináři NAH a získání pozitivního vztahu k nim spontánně ocenilo 37 studentů (39,3 %). Z tohoto počtu např. 8 studentů uvedlo, že díky semináři NAH si oblíbili šanson, 2 jazz. Dokládají to i výpovědi respondentů: *... slyšel jsem hudbu, kterou bych si sám od sebe nikdy neposlechl, ale přitom mi byla ihned blízká, ... seminář mne naučil poslouchat hudbu, kterou jsem jinak nevyhledávala ..., ... otevřel mi nové obzory v hudbě (šanson) ..., ... hlouběji jsem pronikla do žánrů, o kterých jsem dříve moc nevěděla ..., ... otevřel cestu do neznáma, k hudbě, která mi nebyla zcela známá ..., nikdy jsem neměla možnost poslechnout si tolik hudebních žánrů, jako v semináři NAH ..., ... rozšířila jsem si poznatky a získala nové informace o vývoji nonartifciální*

*hudby ..., ... okouzlili mne šansony a Luis Armstrong, u kterých bych nikdy nevěřila, že mě chytí za srdce ..., ... dostala jsem se k žánrům, o které bych normálně ani nezavadila, což bych opravdu vyzdvihla ... naučila jsem se poslouchat různé druhy hudby, dříve bych opovrhovala muzikály (...) změnila jsem názor ... atp. Tyto výpovědi jsou potěšitelné, protože čím větší rozhled a kvalitnější znalosti různých žánrů studenti mají, tím lepší může být i jejich budoucí výuka.*

Při vyhodnocení výsledků testu se potvrdilo, že nejvýraznější počet studentů poslouchá rockovou hudbu. Poslech tzv. popu je však omezen na velmi malou skupinu studentů. Minimální byl také počet studentů s hlubšími znalostmi konkrétních žánrů, ale také (což je naopak velmi potěšitelné) s netolerancí k jiným žánrům. Z výsledků dále jasně vyplynulo, že poměrně velká část studentů nezná, anebo je jen málo informovaná o různých žánrech NAH. Dokládá to, jak je pro formování budoucích učitelů předmět NAH nezbytný. Kromě toho výpovědi studentů prozrazovaly velmi hluboký vztah k hudbě, a artificiální i nonartificiální, jak dosvědčuje montáž. z některých vyjádření: *... pro mě je hudba vším (...) jako voda, vzduch nebo láska ... , ... hudba (i vážná) je pro mě doprovodem k mému životnímu libretu, melodií, která podmalovává všechny mé denní příběhy a prožitky ... , ... bez hudby bych absolutně nemohla existovat ... , ... bez hudby by svět nebyl světem, život životem ... , ... většinu mé sbírky tvoří alba artificiální hudby, již od dětství tíhnu spíš k této hudbě ... , ... hudba má v životě snad každého člověka výjimečné postavení, má schopnost příznivě působit na psychiku člověka ... atd.*

Výpovědi studentů však také prokázaly, že vyučující je schopný ovlivnit jejich vkus přiblížením různých hudebních žánrů i interpretů a naučit je posuzovat jejich kvalitu. Na druhou stranu jsem jako vyučující byla (do jisté míry) sama ovlivněna studenty. Především o poznání některých folkových a křesťanských skupin (i když především s regionální působností), žánru SKA, anebo nepřímou pobídkou k většímu zájmu k world music. Test mi tak mimo poznání pohledu studentů na sféru NAH a možnost jeho zkvalitnění přinesl i vlastní nové poznatky a upevnění kontaktu s mladými lidmi.

## A CONTRIBUTION TO TEACHING OF NON-ARTIFICIAL MUSIC

### *Summary*

In harmony with the current development of musical culture, it is necessary to pay greater attention to non-artificial music (NAM). Listening to NAM is significantly dominant in children and teenagers, therefore it is necessary to guide and direct them (but not force them) since the first year of primary school. In this context students of the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> years of the pedagogic faculty, prepared for teaching in the first year of primary school, responded to questions asking them how they know and accept that musical sphere and the sphere of artificial music. When evaluating the test results, it was confirmed that 100 % of the students accept positively any of NAM genres (with the 38.2 %-preference of rock music), 62.7 % of them confirmed a positive up to very positive attitude to artificial music, which reflects a positive perception of artificial music of future teachers. A relatively large part of the students is, however, informed very little on various NAM genres. It demonstrates that the education in NAM music is necessary for the formation of future teachers.



## K OTÁZKE MOŽNOSTI VYUŽITIA DETSKÉHO ĽUDOVÉHO INŠTRUMENTÁRA V HUDOBNO-VÝCHOVNOM PROCESSE

*Branislav Lariš*

V dnešnej dobe, plnej technických vymožeností a produktov, sa určite učitelia aj detský psychológovia zhodujú v názore, že motivovať, zaujať, upútať žiakov je stále obtiažnejšie. Tradičné detské hry v prírode sú často nahradené časom stráveným pri počítači, napr. hraním rôznych hier alebo pozeraním televíznych relácií typu reality show, akčných filmov apod., ktoré sú často neprimerané veku. Počítačové hry, podobne ako televízne programy, často plné agresie, násilia, vulgárnosti, ochudobňujú deti o kontakt s kolektívom, pohyb v prírode a utváranie si adekvátneho estetického vnímania, názoru, pocitu. Deti sa neustále sťažujú, že musia absolvovať nekonečné množstvo práce, ale ako odpoveď na otázku „váš denný režim?“ väčšinou počujeme: škola, krúžky a najmä počítač, pri ktorom by boli schopné, bez nejakých problémov a s najväčšou obľubou, stráviť väčšinu svojho voľného času.

V dnešnej dobe môžeme mať pocit, že krúžky ako mimoškolské aktivity majú za primárnu úlohu vyplniť voľný detský čas, bez akéhokoľvek záujmu o ten daný predmet, činnosť či aktivitu. S obdobným problémom, problémom motivácie a záujmu, sa môžeme stretnúť aj na ZŠ u výchovných predmetov.

Možno by sme sa mali zamyslieť a porozmýšľať, či nie sme práve my, teda naša prednáška, výklad alebo spôsob výuky, príčinou nezájmu poslucháča, žiaka, či nie je čiastočná vina aj na našej strane, či nepostupujeme v našich hodinách trochu „kostnate“, stereotypne, v nejakých hoci zaužívaných avšak niekedy neprimeraných osnovách, teda v detskej reči povedané – nudne. V tomto príspevku sa sústreďujeme na hudobnú výchovu na ZŠ i ZUŠ s cieľom nachádzať ďalšie motivačné možnosti.

V hudbe poznáme veľké množstvo hudobných žánrov. Položme si otázku, s akými hudobnými žánrami v škole pracujeme. Hudobní pedagógovia by sa nemali zameriavať len na jeden subjektívne najobľúbenejší, najzaujímavejší a najdôležitejší hudobný žáner, nesnažiť sa vnucovať a presadzovať svoje záujmy, predstavy, to čo oni pokládajú za najdôležitejšie, najzaujímavejšie.

Snáď by bolo niekedy vhodné sa vrátiť do vlastných detských čias, spomenúť si, čo nás zaujalo, zmysluplne upútalo na hodinách hudobnej výchovy.

V dnešnej dobe žiaci nie veľmi radi počúvajú o niečom *starom*, hlavne ak to v našom podaní znie ako nejaká „fantastická“, superlatívna a ničím nenahradiiteľná udalosť alebo osobnosť. Na takýto prístup často reagujú negatívne, ako na niečo nemódne a pre súčasnú spoločnosť nepotrebné. Situácia sa môže ešte skomplikovať, ak máme v triede alebo kolektíve nejakého

vodcovského buriča, rozvracača. Vtedy aj malé percento „loajálnych“ záujemcov o výklad a spoluprácu sa neprejavuje z dôvodu výsmechu rovesníkov, hanby, vyradenia z kolektívu.

S takýmito situáciami sa teda často stretávame pri opise hudobnej osobnosti alebo žánru staršej epochy. Nezriedka počujeme hodnotenia typu nuda, staré, nemoderné, smiešne... *Opera? strašné, o ničom! ...* Zmenu pozornosti a zvýšený záujem žiakov však môžeme zreteľne pociťovať napr. pri počúvaní nahravky Jesus Christ Superstar, kedy počas prehrávania poznamenáme, že znie opera, ale rocková. V tom momente registrujeme zmenu postoja k opere alebo iným žánrom artificiálnej hudby. Hudba, pred nejakým časom im nič nehovoriaca, postupne prestáva byť nudná, *o ničom*. Nesmieme zabudnúť na pripomienku, že podaktorí autori sú zároveň tvorcami aj iných hudobných žánrov, symfonickejšieho, klasickejšieho rázu. Takto môžeme dosahovať u našich poslucháčov o mnoho väčšiu šancu na zvýšenie pozornosti a priblíženie sa ku skladateľom starších epoch. Hodina sa stáva zaujímavejšia pre obe strany pedagogického procesu.

V našom príspevku poukazujeme na problematiku výučby ľudovej piesne a ľudovej kultúry vôbec.

Často sa dočítame o nezájme a nevedomosti našich žiakov o ľudovú pieseň. Opäť sa môžeme stretnúť s dôvodmi a názormi, na ktoré sme už poukazovali vyššie pri hudbe artificiálnej. Ale položme si opäť otázku, či je náš výklad dostatočne zaujímavý, či necitujeme iba nejaké fakta apod.

Predkladáme jednu z možností, ako zapojiť žiakov do procesu nielen hudobnej, ale i technickej výchovy. Približujeme možnosti výroby jednoduchých, primitívnych detských ľudových nástrojov a ich hudobného využitia. Ukazujeme, že výrobcom a hráčom sa môže stať skutočne každý z nás, i bez nejakého hudobne-praktického vzdelania.

Za ľudové hudobné nástroje považujeme intencionálne, dedinským ľudom samostatne a vlastnými prostriedkami vyrobené hudobné inštrumenty, ako aj upravené predmety umožňujúce reprodukovat' tónové a rytmické prejavy splňajúce hudobno-estetickú funkciu.

Detský ľudový hudobný inštrumentár delíme – obdobne ako detské ľudové piesne<sup>1</sup> – na dve skupiny, a to podľa náročnosti výroby jednotlivých inštrumentov. Aj v týchto súvislostiach môžeme hovoriť o miniaturizácii.

Prvá skupina poukazuje na nástroje vyrobené samostatne, iba deťmi bez pomoci dospelých, poniektoré už za niekoľko minút. Ide väčšinou o nástroje samoznejúce (idiofóny).

Druhú skupinu tvoria nástroje, ktoré sa ničím nelíšia od nástrojov dospelých. Deti pri svojich aktivitách používajú teda rovnaké nástroje ako dospelí, možno prispôbené detským rozmerom.

<sup>1</sup> Vznik a tradovanie detských piesní kategorizujeme do dvoch skupín (Elscheková, Elschek). **Prvú** skupinu, kde najrozšírenejšie sú vyčítanky (česky: rozpočítadla) a vyvolávanky, tvoria piesne, autormi ktorých sú jednoznačne deti školského veku. Často sa vyskytujú texty vytvorené zhľukovaním slabík, skomolením slov, onomatopoe, zvolania, prirovnania, zdobneliny, opakovania slov. Hudobná motivika je stručná a s malým tónovým rozsahom: recitacné, sekundotónálne a terctónálne útvary, ktoré sú základom detského myslenia. Do tejto skupiny zaraďujeme aj piesne pastierikov, pasáčok. Spievajú ich deti pri pasení dobytká, kôz, oviec a husí, aby si krátili čas na pasienkoch. Časté sú volania na druhú pasačku, ktorá pasie na blízkom pastvisku, motívy oslovenia zvieratá, kedy ho pobádať do pasenia, vyhrážajú sa, sľubujú. V týchto piesňach sa objavujú tonálne kostry s väčším tónovým rozsahom (terctónálne, kvartónálne, kvintonálne). V **druhej** skupine sa stretávame s výtvarmi dospelých, ktoré sa uchovávali už len v repertoári detí. K týmto prejavom patria rozličné obradné vinše, obradné hry kalendarného charakteru ako napr. zvyky spojené s príchodom jari, leta, chodievania a vinšovanie detí, koledníkov pod okná počas vianočného obdobia apod.

Aké sú teda znaky detského inštrumentára?

Nástroje musia byť v súlade s fyziologickými predpokladmi detí (veľkosť, hmotnosť, dychová náročnosť...). Ďalej musia reflektovať detskú psychiku (vizuálny vzhľad nástrojov, hmatové pocity pri hre apod.). Najmä idiofónické nástroje patria, ako sme už spomenuli, k detským hudobným nástrojom. Neraz sa v detskom nástrojovom svete objavujú aj zvukové imitácie zvierat, hlavne so zvukozábavným cieľom. V našom kontexte nerobíme zásadný rozdiel medzi detským inštrumentom a detskou hračkou, aj keď možno v širšom, obcenejšom pedagogicko-psychologickom zornom uhle ide o odlišné fenomény.

Ludové hudobné nástroje delíme, podobne ako „oficiálna“ organológia, do štyroch základných skupín:

- idiofónické (samoznejúce)
- membrafónické (blanozvučné)
- chordofónické (strunozvučné)
- aerofónické (vzduchozvučné)

Pri prezentácii doporučovaných detských nástrojov hľadáme inšpiráciu predovšetkým u slovanských národov. Chceme sa tak vyhnúť sériovo vyrobeným nástrojom väčšinou z umelých hmôt, ponúkaných na západnom trhu.

### *Idiofóny<sup>2</sup>*

Keďže ide o nástroje bez rezonátora, tón alebo zvuk vzniká kmitaním celej hmoty, z ktorej sú zhotovené. Splňali obradnú a signalizačnú funkciu, neskôr sa stali súčasťou detských hračiek. Svojou štruktúrou, stavbou a ľahkou výrobou patria k najjednoduchším z nástrojových typov. Tento typ (rod) nástrojov disponuje veľkým množstvom konkrétnych podôb, z ktorého vyberáme len malé množstvo využívané nie len u nás, ale aj u iných okolitých národov.<sup>3</sup>

#### *List stromu*

Pre hru na liste najlepšie vyhovujú listy lipové, čerešňové, hruškové a orgovánové. List stromu sa po dĺžke na oboch koncoch chytí medzi ukazovák a palec ľavej i pravej ruky. Napne sa a pritlačí na polootvorené pery hráča tak, aby výdychovému prúdu vzduchu z úst uzavieral cestu. Pri hre sa vzduchový prúd prediera z úst von a odchýli horný okraj listu. List sa v dôsledku napnutia snaží dostať do pôvodnej polohy. Opakovaním tohto deja vzniká periodický kmitavý proces voľnej plochy listu. Frekvencia je závislá od akustických vlastností

<sup>2</sup> Názov prvý krát použil a definoval C. Sachs v práci „Reallexicon der Musikinstrumente“ v roku 1913.

<sup>3</sup> **Pukačka** (chorvátsky: klepetec, poľsky: trzaskawka), **klopačka, klepáč, zvonce** (česky: zvonce, rusky: kolokolčiki, maďarsky: csengő, nemecky: Glocke, poľsky: dzwony, chorvátsky: kleпка, rumunsky: clopote, Historický názov: cymbal – Ján Amos Komenský, Orbis senzualium pictus, Levoča, 202.), **kulaga** (Kyjov: hrkavica), **hracia píla, bič, listy z obila, list z trávy, list zo stromu, harmonika**, (česky: harmonika, rusky: garmonika, maďarsky: gombos-harmonika, nemecky: Ziehharmonika, poľsky: harmonika, chorvátsky: harmonika), **drumbľa** (Hornácko-grmle, Moravské Valašsko-drmle, Čechy a Českomoravská Vysočina-brumajzla, brumla, brumle – Komenský, starý český názov: drndačka, rusky: vargan, maďarsky: doromb, nemecky: Maultrommel, poľsky: drumła, chorvátsky: drombulja, rumunsky: drimba), **rapkáč** (česky: řečtačka, Středné Čechy-křistačka, Morava-hrkavka alebo rapkáč, rusky: treščotka, maďarsky: kereplő, nemecky: Schnarre, poľsky: terkotka, chorvátsky: škrebetaljka, rumunsky: duruitoarea) a iné.

listu, napnutia, veľkosti otvoru medzi listom a perami hráča a od intenzity predierajúceho sa vzduchového prúdu. Pre dosiahnutie staccatovej hry zastáva dôležitú úlohu jazyk hráča.

#### *Bzučák<sup>4</sup>*

Vyrába sa v zaguľatenom alebo v inom, podobne vyrezávanom kotúčovom tvare, ktorého okraje sú vrúbkované, alebo taktiež z jednej malej kosti. Pomocou dvoch dierok, zhruba v strede, sa pretiahne niť, ktorej konce spolu zauzlujeme. Vzniknuté oká na oboch stranách sa naťahujú pomocou prstov ľavej a pravej ruky. Počas neustáleho, nepretržitého napínania a uvoľňovania nite a uzlov striedavým smerom sa privádza kotúč alebo kosť do rotácie a vzniká slabý bzučavý tón.

#### *Prepelička*

Skladá sa z jednej polovice orechovej škrupiny, drevenej tyčinky a nite. Na jednom z koncov vnútorného okraja orechovej škrupiny sa urobí mierne vyhlbenie. Na oboch protiahlých stranách, v polovici dĺžke škrupiny, tesne pod horným okrajom sa urobia dve dierocky. Dvojitá niť sa pretiahne dierkami na jednej strane škrupiny, zauzli sa okolo drevenej tyčinky a pretiahne sa dierkami na druhej strane škrupiny. Jej voľné dva konce si hráč ovinie okolo prsta a tak napína niť v priestore škrupiny, čím sa stáva tyčinka pružná a vibrujúca. Jej koniec sa opiera o vnútornú stenu orechovej škrupiny. Keď sa na ten koniec tyčinky, ktorý je mimo škrupinu, brnká, napnutá niť sa rozkmitá a rozozvučí. Jej kmitavý proces sa preniesie na tyčinku, ktorá pri dotyku s plášťom škrupiny vydáva srkavý, črkavý zvuk.<sup>5</sup>

#### *Chrastitká*

U týchto nástrojov sa stretávame s rôznym konštrukčným materiálom ako napr. zo živočíšnej a rastlinnej hmoty. Nástroje zo živočíšnej hmoty<sup>6</sup> sa skladajú z mechúra ošipanej alebo ovce. Po jeho vysušení sa nasype do vnútra suchý hrach alebo fazuľa, nafúkne sa a pod horným otvorom sa zaviazne, aby neunikal vzduch. Chrastivý a hrkavý zvuk vzniká pri zmene polohy vnútorného obsahu, ktorý naráža na suché steny mechúra. Nástroje z rastlinnej hmoty sa zhotovujú v rôznych podobách z rozličných materiálov. Konštrukčný základ chrastidiel z ľahkého mäkkého jedľového alebo smrekového dreva tvorí rukoväť a systém drevených komôrok. Približne v druhej tretine dĺžky rukoväte sú v jednej vodorovnej rovine dômyselným systémom zvislých, vodorovných a priečných doštičiek vytvorené štyri malé komôrky. Doštičky s rukoväťou sú viazané bez použitia klincov. Chrastivý zvuk vzniká narážaním drobných kamienkov do vnútorných stien doštičiek komôrok. Podobným typom sú chrastitká alebo z kôry alebo upletené z vrbového prútia. Ich základ tvorí chrastivá nádobka o veľkosti detskej

<sup>4</sup> Nezgodné a do dnešnej doby v organológii neustálené triedenie nástrojov do skupín môžeme sledovať medzi L. Lengom a L. Kunzom u nástrojoch idiofonických a aerofonických. L. Kunz vychádza zo systému C. Sachsa, ktorý zaraďuje nástroje ako *bič, list stromu, harmoniku* do skupiny aerofonického inštrumentára, na rozdiel od L. Lenga, pripomínajúceho, že ide o nástroje bez rezonátora, predstavujúce dvojmo spriahnutý akustický systém, na základe čoho ich priraduje k nástrojom idiofonickým.

<sup>5</sup> Nástroj s rovnakou materiálnou štruktúrou a stavbou sa vyskytuje aj na uzemi Slovinska ako *brlek*.

<sup>6</sup> **Hrkadlo** (česky: měchuřina, poľsky: grzechotkin – mechúr s hrachom je pripávaný o horný koniec kyja).



päste s obsiahnutými kamienkami a držadlo. Chrastivý zvuk vzniká obdobne ako pri predošlých druhoch narážaním do stien.<sup>7</sup>

### *Klepáče*

Názov je odvodený z ich samostatnej funkcie, kde zvuk vzniká narážaním dvoch alebo viacerých klepacích predmetov do plochej doštičky. Klepáče majú dve časti: rukoväť s doštičkou a drevené kladivko alebo kovovú guľičku. Pri celodrevenom klepáči sú obe časti z mäkkého dreva. Rukoväť klepáča prechádza na hornom konci v dvojramennú vidlicu, kde je uchytená rukoväť kladivka, tak aby mohla vykonávať vertikálny, približne polkruhový pohyb. Striedavým pohybom sa dá kladivko do pohybu, ktorý zastaví vodorovná doštička. Na rovnakom princípe pracuje aj klepáč s kovovou guľičkou uviazanou na motúze, špagáte o hornú časť rukoväte.<sup>8</sup>

### *Aerofóny<sup>9</sup>*

Oproti idiofónov, ktoré predstavovali dvojmo spriahnutý akustický systém vibrátor–budič, sa líšia aerofóny trojmo spriahnutým akustickým systémom vibrátor–budič–rezonátor. Tónový prejav podmieňujú vírivé alebo kmitavé deje vibrátora a rezonančný objem vzduchového stĺpca.

### *Vrbová píšťala*

Známe sú dva druhy vrbových píšťaliek. Píšťalka s otvoreným koncom vyludzuje spravidla iba jeden tón. Píšťalka so zatvoreným koncom, resp. s možnosťou jeho zakrývania, vydáva rozdielne tóny závislé od dĺžky vzduchového stĺpca. Vrbová píšťalka sa robí na jar v období miazgy. Odreže sa vhodná halúzka. Aby sa lyko ľahšie oddelilo od drevnatej časti, oklepe sa nožikom a urobí sa oblôčik, ktorého spodný okraj vytvorí oblú hranu hlásičky. Potom sa stiahne kôra a zo získaného drevnateho valčeka sa urobí priústny kolík. Tento sa vsadí do horného konca. Dolný koniec môže zostať otvorený alebo sa upchá valčekom. Priústny koniec sa upraví do tvaru rovného alebo zobcovitého. Výška tónu je podmienená dĺžkou vzduchového stĺpca a pohybom uzatváracieho valčeka, kolíčka v ňom. Príležitostne si deti zaobstarávali veľké rozdvojené vrbové halúzky, z ktorých si vyrábali píšťalky alebo vrbovým prútom zaviazali viac jednotlivých kusov kolmo spolu.

<sup>7</sup> **Chrastidlo** (Čechy: šterchátka, Morava: hrkotka alebo řečotka, slezsko-polské pohraničie: gřechotka, poľsky: żegotka).

<sup>8</sup> **Klepáč** (stredná Morava: klapotka, juhovýchodná Morava: klepač, Čechy – Spálené Poříčí: kačar, rusky: bilo, rumunsky: toaca, poľsky: kołotka mlotkowa, nemecky: Klapperbrett).

<sup>9</sup> **Hranové (retné)** – vibrátorom je činiteľ plynný s nevyhnutným spolupôsobením pevného prvku: **hvizdky, podolka, flautička** (česky: flétnička, rusky: poperečnyj svireľ, maďarsky: fuvola, nemecky: Querflöte, chorvátsky: frula-strančica, rumunsky: flautul popular), **koncovka, rifová píšťalka, vábička, handrárska píšťala, fujara** (ľudovo fujera), **pastierska píšťala, jarmočná píšťalka, dvojačka, valašská dvojpišťala** (valašská píšťala, dupľovka) a iné. **Jazyčkové** – vibrátorom je činiteľ pevný s dostatočne veľkou charakteristikou pružnosti: **fujara trombita** (ľudovo: bačovská trúba, trombita, Čechy: truba polní, Morava: salašovka, valašská alebo salašnicka trúba, fěfěra, fajfara, furyja apod, rusky: derevjannaja truba, maďarsky: trombita, nemecky: Alphorn, poľsky: ligawka, trambita, rumunsky: buccium, tulnic, chorvátsky: trumbljetina), **signálny roh, dvoj-, troj-, štvorzvukové gajdy** a iné. **Jazyčkové dvojplátkové: husie pierko, trúbeľka z obilia** a iné.

## *Membrafóny<sup>10</sup>*

Ďalšími nástrojmi predstavujúcimi trojmo spriahnutý akustický systém sú membrafóny. Ich tón, zvuk, vzniká kmitaním, vibrovaním blany. Obvykle je vyrobený z tenkej zvieracej kože, prasačieho mechúra, plechu, tenkej drevenej dosky alebo z papiera. Blana je súčasťou plášťa rezonančného objemu, takže prenášač kmitania sa pri blanozvučných nástrojoch neuplatňuje. Zvuk sa získava úderom, tlknutím, škubaním, škrabaním membrány.

### *Hracia škatuľka*

Hracia škatuľka pozostáva z krabičky, nosnej paličky a konskej srsti. Škatuľka, o málo väčšia ako zápalková krabička, je zhotovená z tenkých drevných doštičiek, kde tvorí blanu tenučký papier. V strede je malá dierocka, ktorou prechádza konská srst' na dolnom konci uchytená o dno krabičky a hore priviazaná o nosnú paličku. Potriasaním paličky sa mení napätie konskej srsti a tým aj jej frekvencia. Tento dej sa bezprostredným dotykom prenáša na blanu krabičky, ktorá sa tiež rozkmitá. Zvukovo-tónový efekt nemá stabilnú fixovanú výšku, ale rozmanité kolíše.

### *Hrací hrebeň*

Na hrebeň postavený zubami hore sa preloží po jednej alebo oboch jeho plochých stranách tenká papierová blana, ktorá sa mierne napne. Hráč si priloží hrebeň ku pootvoreným perám, tak aby sa ich dotýkala papierová blana. Blana vydáva jemný drnivý šelest.<sup>11</sup>

## *Chordofóny<sup>12</sup>*

Poslednú nástrojovú skupinu, predstavujúcu trojmo spriahnutý akustický systém, tvoria chordofóny. V odlišnosti od aerofónov a membrafónov tvorí ich dôležitú súčasť spolu so skriňovým rezonátorom prenášač. Jeho funkcia spočíva v prenosení periodického procesu z vibrátora-struny na rezonátor.<sup>13</sup> Ich tónový prejav podmieňuje vibrátor strunného druhu, buďč a rezonančná skriňa.

<sup>10</sup> **Malý bubon** (Morava: kyjanka, česky: malý buben, bubínek, vojenský bubínek, rusky: malyj baraban, maďarsky: kisdob, nemecky: kleine Trommel, poľsky: beben, chorvátsky: def, rumunsky: duba), **lubjok, darbuka** (Kosovo), **fanfrnoch, trstinové drnčadlo** a iné.

Pri tradičných malých bubnoch sa blany napínali pomocou napínacích šnúr, približne od konca 18. a začiatku 19. storočia sa objavujú aj s kovovým mosadzným plášťom a napínaním pomocou kovových skrutiek.

<sup>11</sup> Hrací hrebeň a trstinové drnčadlo sú zvukové zariadenia označujúce sa termínom *mirlitony* (Leng, Kunz).

<sup>12</sup> **Malý cimbal** (česky: malý cymbál, rusky: cymbal malyj, maďarsky: kiss cimbal, cimbiolom, nemecky: Hackbrett, rumunsky: tambal mic, historický názov: brnkadlo), **veľký cimbal** (česky: velký cymbál, rusky: velikij cymbal, maďarsky: nagy cimbal, nemecky: Zimbal, poľsky: cymbal, chorvátsky: cimbal, rumunsky: tambal mare), **cimbal oprekelj** (Slovinsko), **citre** (Slovinsko), **citra kanon** (Macedonsko), **cítara** (česky: citera, rusky: citra, maďarsky: citera, nemecky: Zither, poľsky: cytra, chorvátsky: citra, rumunsky: titera), **žliabkové husle** (ľudový názov: zlobcoky, zlobky, žliabky, korýtko), **tambura šarkija** (Kosovo), **tambura karaduzen** (Macedonsko), **husle ochábek, husle vrzačky, husle ochlebky** (slovensky: zlobky, zlobcoky, žliabkové husle, poľsky: geśle, geśliky), **jihlavské skrípky, trumšajt, trumšejt** a iné.

<sup>13</sup> Pri väčšine chordofónických nástrojoch prenášač predstavujú kobyľka a duša.

### *Hudobný prút so zvieracím močovým mechúrom*

Jeho jednoduchý konštrukčný tvar sa prirovnáva k idiofónickému nástroju známym pod menom ozembuch (vozembouch). Vyrobiť sa z ohnutej drevenej palice, tyče, prútu približne vo výške človeka. Cez malý otvor v hornej časti sa prevlečie a uzlom upevní črevová struna. Na opačnej strane sa namotá na drevený kolíček, ktorým sa zároveň napína. Ako rezonátor a prenášač tvorí zvieraný, vzduchom nafúknutý hovädzí močový mechúr v dolnej časti medzi strunou a prútom. Strunu trieme krátkym sláčikom.

### *Korábek*

Smreková, fľaškovito vytvarovaná rezonančná skrinka obviazaná vláknom z tenkého smrekového koreňa. Jediná oceľová struna sa natiahne spolu s jemnými trisielkami, ktorými sa myslí pražec a kobylka, na drevený španovací kolíček v hornej a žalud' v dolnej časti.

### *Jednostrunka*

„Husličky sme vydlábali zo smrekovej dosky. Cez vydlabanú dierku – jamku, sme položili smrekovú doštičku tenkú asi 3 milimetre. Namiesto struníka sme zabili kliniec, namiesto kobylky sme dali bukový plátok s jednou ryhou a strunu sme upevnili na krk, bez hlavy. Kolíky sme vystúhali zo slivkového dreva. Na výrobu sláku sme použili jalovcový prút a žine z konského chvosta, smrekové halúzky sa nehodili, lámali sa“.<sup>14</sup> Struny si zaobstarávali zo starých prasknutých strún od dospelých muzikantov.

### *Epické husle<sup>15</sup>*

Ich charakteristickú stránku tvorí hruškovitý tvar tela, vyrezaný z jedného kusu dreva. Namiesto vrchnej dosky je napnutá koža nasadená pod kobylku. Melódia sa tvorí na jednej strune a rovnaký je aj spôsob hry ako pri predošlých nástrojoch.

Predstavili sme jednoduchý ľudový inštrumentár používaný deťmi zväčša u slovanských národov. Na základe ich konštrukčnej jednoduchosti a materiálnej štruktúry nemôžeme vyhlásiť ich výskyt a pôsobnosť i u iných národov. Snažili sme sa poukázať na detskú tvorivosť a vynaliezavosť pri výrobe zvukových hračiek, na využitie prírodných materiálov, na vyplňanie a trávenie voľného času. Pomocou zobrazenia spôsobu života detí v minulosti môžeme s väčším prehľadom motivovať aj súčasných žiakov, približovať život bez technických vymožeností, poukázať na kultúru národov, ich obyčaje a ľudovú tvorbu vôbec. Ľudová tvorba, umenie je jedným zo základných prostriedkov pre celú oblasť hudobnovýchovnej praxe a tvoria základný kameň budovania hudobného myslenia každého národa.

<sup>14</sup> KUŽMA, P. Výrobcovia ľudových hudobných nástrojov na Kysuciach - husliari. In: Regionálny týždenník Kysuce, roč. 10, č. 6, 2000.

<sup>15</sup> Názov je odvodený z funkcie nástroja, doprevádzajúceho epické piesne južných Slovanov (*epske gusle*).

**Literatúra:**

- BEZIČ, J. a kolektív. *Tradicijnska narodna glazbala Jugoslavije*. Zagreb: Školska knjiga 1975.
- ELSCHEKOVÁ, A. – ELSCHKEK, O. *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba – Antológia*. Bratislava: Osvetový ústav, 1980.
- KUNZ, L. *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1974.
- KUNZ, L. *Volksmusikinstrumente in den Böhmischen und ihnen benachbarten Ländern*. In: *Musikalische Wechselwirkungen zwischen Deutschen und Tschechen*. Regensburg: Sudeten-deutsches Musikinstitut, 1994, str. 44–55, ISBN 3-9803294-3-7.
- LENG, L. *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1967.

## THE MUSICAL FOLK INSTRUMENTS AND THE MUSIC EDUCATION

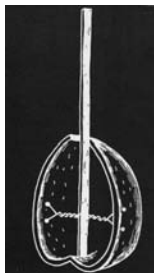
### *Summary*

The author deals with the topic of education of artificial and non-artificial music at Music lessons at basic schools and Music Theory at basic schools of art. He focuses on teaching folk songs and musical folk creativity, which he explains using children folk musical instruments giving at the same time their basic characteristics and classification into basic instrument groups. He introduces several children folk instruments, mainly of Slavonic origin, their structure and manufacture.

# Vyobrazení niektorých detských hudobných nástrojov



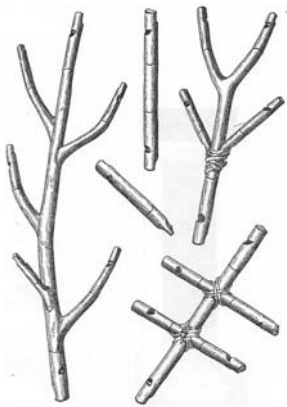
Chrastítko



Prepelička



Klepáč



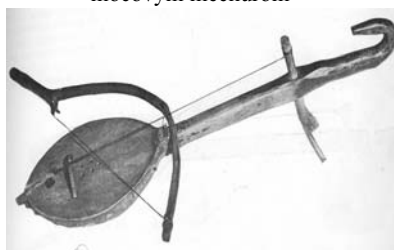
Vrbové pišťalky



Husľový prút so zvieracím  
močovým mechúrom



Jednostrunka



Epske gusle



Husle ochabek



## BOOMWHACKERS A JEJICH PRAKTICKÉ VYUŽITÍ<sup>1</sup>

*Jaromír Synek*

Barevné plastové laděné roury, chcete-li trubky, boom trubky nebo také tuby (název ani uplatnění si dosud v českých zemích nenašly) si za poměrně krátkou dobu od svého prvního uvedení (1994) právem vydobily své pevné místo v mnoha hudebně vzdělávacích a terapeutických zařízeních po celém světě. Vedle dnes již tradičního Orffova instrumentáře je to další z atraktivních, inspirativních a aktivizačních didaktických pomůcek učitele hudební výchovy. Jejich přednosti jsou přitom zřejmě již při prvním použití. Počáteční technika hry nevyžaduje téměř žádnou zkušenost (proto mohou najít uplatnění již v mateřských školách), naopak možnosti nástroje nejsou nikterak omezující v dalším vývoji, což dokazuje fakt, že je ve svých produkcích využívají i profesionální hudebníci. Doslova fascinující zvukový prostor vznikající při skupinové hře usnadňuje učitelům a hlavně dětem cestu k aktivnímu odhalování hudebních pravidel i k vlastním tvůrčím pokusům. Další výhody?

- Neměnné barevné rozlišení jednotlivých tónů zjednodušuje počáteční komunikaci učitele s žáky (např.: „*Hrají červení a žlutí!*“) a nabízí možnost hry podle jednoduché barevně rozlišené grafické partitury.
- Použitím samostatných rour můžeme uspokojit větší počet hráčů při instrumentální hře.
- Široké spektrum hráčských technik a zároveň snadnost „obsluhy“ dává prostor prožívat radost ze hry současně dětem hudebně vyspělým i těm méně šikovnějším, případně dětem handicapovaným.
- Boomwhackers mohou najít uplatnění v mnoha hudebních činnostech týkajících se rytmu, melodie i harmonie. Kombinace různých sad umožňuje využití diatonického, chromatického i pentatonického prostoru k melodické hře, harmonickým doprovodům písní, improvizaci a dalším kreativním experimentům. Mají velmi pozitivní vliv na sociální klima kolektivu.
- Boomwhackers jsou relativně dostupnější nežli tradiční melodické nástroje - jejich pořízení nepředstavuje pro školy větší finanční zátěž.
- Výčet výhod nemůže být tímto uzavřen, neboť nástroj v rukou hráče je natolik inspirativní, že jej neustále vede k dalšímu hledání a objevování jeho nových možností.

---

<sup>1</sup> Příspěvek vznikl v rámci řešení projektu OP RLZ – Evaluaace a inovativní aplikace bakalářského studijního oboru Učitelství pro mateřské školy. Tento projekt je spolufinancován EU a státním rozpočtem ČR.

Od roku 2004 dodává výrobce (americká společnost Whacky Music) pěti sad. Čtyři z nich lze vzájemně spojovat či kombinovat a vytvářet tak až dvou a půl oktávovou chromatickou sestavu ( $c - g^2$ ).

- |    |                                                                 |
|----|-----------------------------------------------------------------|
| 1. | <b>Diatonická řada</b> ladění $c^1 - c^2$ (8 rour)              |
| 2. | <b>Rozšiřující chromatické půltóny</b> $cis^1 - ais^1$ (5 rour) |
| 3. | <b>Chromatická sopránová řada</b> $cis^2 - g^2$ (7 rour)        |
| 4. | <b>Diatonická basová řada</b> $c - c^1$ (8 rour)                |
| 5. | <b>Pentatonická řada</b> $c^1 - c^2$ (6 rour)                   |

Standardní sady mohou být doplněny **OCTAVÁTORÝ** – „zátkami“ snižujícími výšku tónu každé roury o jednu oktávu (lze je však nahradit i ucpáním jednoho konce roury dlaní) – **POUZDREM** a **GUMOVÝMI PALIČKAMI** – tyto využijeme při hře „jako na xylofon“.

### Něco z historie Boomwhackers

Otcem Boomwhackers se v roce 1994 stal americký ekonom a amatérský hudebník Craig Ramsell. Náhodná hra s papírovými rolemi od balicího papíru, které se nevešly do kontejneru na odpadky a proto je bylo třeba rozřezat na kratší kousky, jej inspirovala k výrobě první laděné sady. Papír však nebyl ideálním materiálem, po velmi krátké době se deformoval a bylo obtížné udržet jeho přesné ladění. Plastové roury tyto nedostatky velice elegantně vyřešily. V té době již měl Ramsell ve svých představách jasný podnikatelský záměr, jak z primitivní hračky učinit atraktivní hudební nástroj s edukačními, terapeutickými i uměleckými ambicemi.

Počátkem roku 1995 zakládá spolu se svou ženou Monnie Ramsell společnost Drum Spirit a jako jejich první produkt se na trhu objevuje základní diatonická řada  $c^1 - c^2$ . V červnu téhož roku se oba manželé vydávají na cesty po Spojených státech amerických, aby nový výrobek představili veřejnosti (v červenci 1997 si na jedné z propagačních akcí na Boomwhackers společně zahrálo více než 2.500 lidí). Postupně se Boomwhackers již v rozšířené podobě dostávají i za hranice USA (v současné době je najdeme v distribučních sítích Austrálie, Belgie, Kanady, Chile, Číny, Dánska, Anglie, Finska, Francie, Německa, Itálie, Japonska, Jižní Korey, Mexika, Nového Zélandu, Portugalska, Singapuru, Jižní Afriky, Švédska, Švýcarska, Rakouska a Nizozemí) a sklízí nejvyšší ocenění na výstavách a kongresech hudebních a hudebně vzdělávacích asociací (Internacional Association of Music Product – 1997; American Orff Schulwerk Association – 1997; American International Toy Fair – 1999...). Boomwhackers se rovněž objevují v instrumentáři a na nahrávkách předních hudebních těles nejrozličnějších žánrů od populární hudby, přes world music a jazz až k hudbě vážné (Seattle Men's Chorus).

V lednu roku 1998 zakládá Craig Ramsell akciovou společnost Whacky Music, která nabízí vedle pěti sad Boomwhackers také metodické materiály, zpěvníky, noty a CD určené pro hudební výchovu na základních školách a v zájmových organizacích, pořádá vzdělávací kurzy pro učitele i děti, zakládá a podporuje speciální „Whacky Music třídy“. V říjnu roku 2004 společnost prodala tři miliontou sadu Boomwhackers.



## Techniky hry:

**Boppin'** – roury jsou zasunuty v pouzdře (vystředíme je podle nálepky s logem). Hrajeme na ně gumovými paličkami stejným způsobem jako na xylofon. Výběrem rour a jejich umístěním můžeme začátečníkům usnadnit hru.

**Whackin'** – údery rourou. O co? Možností je více. „Nejznělejší místo“ má roura několik centimetrů od konce. Dobře zní o dlaň druhé ruky, o stehno (asi nejlépe o hlavu – ale pozor!), stejně jako o stůl nebo vzájemně o sebe (**Duelin'**). Při tomto způsobu hry zaznívají obě roury a vzniká tak dvojzvuk. Hledání a nacházení zvukových možností provází každé seznamování s nástrojem. Zatímco jedna kvalita zvuku (barva) se údery o různé části těla či předměty mění, výška tónu zůstává neměnná (nástroj je velmi odolný, ne však nezničitelný, proto je třeba vyvarovat se velmi silným úderům a úderům o drsné předměty).

Další zvukové možnosti vznikají virblem roury mezi chodidly, foukáním do otvoru kmitající roury či opakovaným spouštěním vodorovně držené roury na podložku. Pro vytváření souzvuků či rytmicko-harmonických ostinát si můžeme vybrané roury (nejlépe gumičkou) přichytit ke stehnům a hrát na ně dalšími dvěma rourami drženými v rukách.

Účelné a zároveň efektní jsou výrazové pohyby paží provázející údery rour (**Carvin' the Air**) stejně jako výrazové pohybové kreace provázející hru (**Shakin'**).

## Využití Boomwhackers

Minimálně může být stejné jako u melodických nástrojů Orffova instrumentáře (včetně volných kamenů), jejichž pořízení je dnes finančně dosti nákladné a málokdy se nám podaří počtem nástrojů ve třídě uspokojit všechny po hře lačnické žáčky. Pentatonické sady můžeme užít při **rytmické přípravě a elementární improvizaci**. Diatonické a chromatické sady nám zase poslouží při **aktivním osvojování melodických a harmonických vztahů, poznávání principů notace prostřednictvím barevných grafických symbolů, k doprovodu písní a souborové hře, elementární improvizaci i elementární kompozici**. Svým charakteristickým zvukem vytváří podmanivou zvukovou atmosféru. Díky přesnému ladění je můžeme úspěšně kombinovat i s ostatními hudebními nástroji.

Nácvik hry podle not je v počátku spojen se speciální barevnou grafickou partiturou, se kterou lze v pentatonice pracovat i opačně jako se zajímavou kompoziční technikou. Barvy not jsou shodné s barvami rour a nemění se, aby si na ně děti zvykly a mohly podle nich samy hrát a komponovat. Postupně se však přechází ke standardní notaci.

### Metodická literatura:

Společnost Whacky Music vydává pro hru na Boomwhackers vlastní učebnice, metodické materiály pro hudební činnosti a hry, noty a zpěvníky s klavírními doprovody včetně CD a to pro všechny hráčské a věkové kategorie.

FONCANNON, E.

A Tubular™ Christmas, 2003.

Bible Boomers™ Vol. 1, 2005.

Boom-a-Tunes™ Curriculum, Volume 1-5, 2002-2005.

Totally Tubular™ Games and Activities Book, Volume 1, 2003.

Tube Time™ Preschool Songs and Activities Book, Volume 1, 2004.

Tubular™ Camp Song, 2004.

Tubular™ Classics, 2003.

Tubular™ Patriotic Songs, 2004.

Tubular™ Spirituals, 2004.

SHINABERRY, C.

Building Blocks™ Children's' Songs, Volume 1, 2003

Building Blocks™ Children's' Songs, Volume 2, 2003

Building Blocks™ Christmas Songs, 2003

Přestože nabídka publikací je mnohem širší, uvádíme pouze tituly garantované výrobcem. Pro případné zájemce budou jistě snadněji dostupné publikace vydávané v sousedním Německu a snad se brzy dočkáme i vydavatelských počínů tuzemských.

JUNKER, M. J. *Tubular Music. Übungs- und Vortragsstücke für Boomwhacker Ensemble*. Werner Rizzi, 2004.

BIEDERMANN, D. a kol. *Boomwhackers Musical Tubes*. Schott, 2003

GRAMSS, K. *Boomwhackers im Klassengroove*. Helbling, 2004

### Prameny:

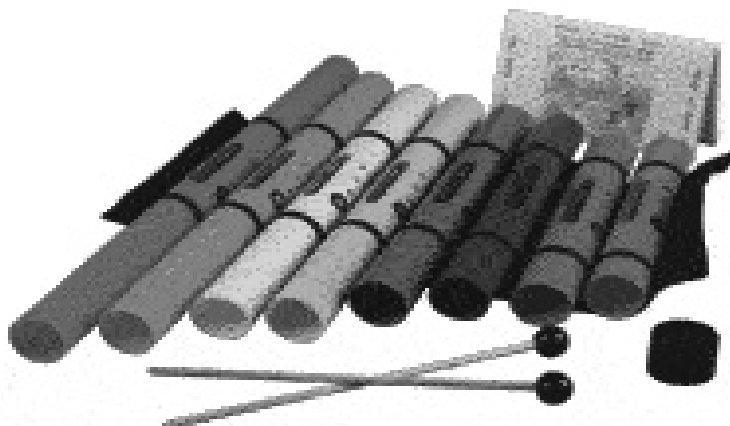
[www.boomwhackers.com](http://www.boomwhackers.com)

GRAMSS, Klaus: *BOOMWHACKERS im Klassengroove*. Helbling, 2004, ISMN M-50022-517-1

## BOOMWHACKERS AND THEIR PRACTICAL UTILIZATION

### *Summary*

Since 1994, the BOOMWHACKERS – a new attractive, activity-stimulating and inspiring musical instrument – has been gaining in popularity worldwide. The BOOMWHACKERS are easily controlled and tuned plastic tubes allowing to play solo and/or in a band. The present article provides elementary information about various options of using this instrument in the educational process at all types of schools.





## AKUSTICKÉ PROSTŘEDÍ – TINNITUS

*Jaroslav Vraštil*

Člověk má pouze pět smyslů, pět způsobů, jak si „porozumět“ s okolím, se světem. Je-li jeden ze smyslů poškozen, snižuje se naše schopnost o dvacet procent. K základním nástrojům ke komunikaci s okolím patří **uši**. Pokud dojde k **poškození sluchu**, neexistuje žádný způsob, žádný lék, žádný chirurgický zákrok, ani žádný přístroj, jenž by nám sluch vrátil bezezbytku.

Pokud bychom si provedli **akustický snímek dne**, zjistili bychom, že od zazvonění budíku až po uložení se k spánku, jsme stále pod vědomým nebo často pod podprahovým tlakem zvukových vjemů, které kvalitu sluchu velmi negativně narušují a ovlivňují. Nechtěný zvuk – **hluk** nás ráno pohltí a nezbavíme se ho po celý den... Otevíráme oči, zapínáme rádio, televizi, slyšíme výtahy, pračky, dveře, letadla, tramvaje, autobusy, vlaky, nasazujeme si walkmany, abychom neslyšeli. Decibely však přesto útočí ještě ničivěji. Míjíme staveniště, v rozhlase a televizi znějí agresivní reklamy, totéž nás potkává v kině a do noci zní z letního kina rockový koncert, který svými bodavými impulsy rozkmitá nejen naše srdce, ale i celé okolí. **Akustický smog** nás průběžně atakuje na každém kroku. Jsme schopni se bránit nebo se pouze přizpůsobujeme? A je vůbec „přizpůsobení se“ naší přirozenou schopností přežít nebo jen oddálení celkového kolapsu?

V **akustickém prostředí** žili lidé od nepaměti. Onen většinou **přírodní zvuk** byl však dlouhá staletí jen zvolna měnící se, a proto pro člověka důvěrný. Dokázal se i díky tomu v tomto prostředí velmi přesně orientovat. S rozvojem průmyslu a techniky se během relativně krátké doby vše razantně proměňuje. Dnes již není upřednostňováno rachocení továren, jak činivali umělci v první polovině 20. století, oslnění technikou a tehdejší ideologií. Stále více poznáváme negativní civilizační dopady působící na člověka a zanechávající škody na psychice i tělesném zdraví. Ekoturistika nás zavádí na různá místa, hledáme ticho a zvuky, které na nás pozitivně působí. Jiné hodnoty akustického smogu naměříme na venkově, jiné ve městě. Vnímání hluku nezávisí přitom pouze a výhradně na hlasitosti, ale také na jeho **kvalitě**. Hluk dálnice dosahující hodnoty 80 dB je pocíťován jako velmi nepříjemný, zato vodopád stejné intenzity nebo např. varhanní hudbu neseme libě, vyhledáváme je. Člověk si stále více a více uvědomuje nové souvislosti.

Tak vzniká např. obor **ekologická akustika**. Ta zjišťuje a registruje akustické charakteristiky určitého prostředí. Neměří se pouze síla hluku, zkoumají se vlastnosti z hlediska působení na populaci. **Hudba prostředí** (R. M. Schafer) začíná zajímat i architektonickou obec. Na interdisciplinární konferenci „Hey Listen!“, kterou uspořádal v roce 1998 Stockholm, zazněly

požadavky právě směrem k architektům, a sice vytvářet design nejen pro vizuální vnímání, ale aby vzali do úvahy i smysly další, včetně sluchu. Právě zvuk má doplňovat určité architektonické ideje, které nemohou být plně vyjádřeny ve vizuální formě. Ekologická akustika rovněž ukazuje, že zvukové prostředí určitého místa má samo o sobě svou hodnotu. Stejně tak jako chráníme původní architektonický ráz měst a obcí, měli bychom chránit i jejich specifický akustický charakter.

K tradičním hlukům, které ve městech již téměř nevnímáme, se u nás zejména od konce 80. let 20. století přidal **hluk všudypřítomné reprodukováné hudby**. Více či méně hlasitá **hudba jako kulisa – hudba v pozadí (Background)** zní na mnoha místech tradičních, zní však i tam, kde bychom to vůbec nečekali. V restauracích jsou ustavičně zapnuté televizory, rádia, přehrávače, přehrávací boxy. Zatímco zvuková intenzita rozhovorů je zesilována, intenzita sdělení slábne. Nejružnější kluby a diskotéky, i několikadenní hudební festivaly, koncerty rockových kapel, technoparty, to vše jsou místa, kde zní hudba v předimenzované podobě, často překračující 120 dB. Uši jsou tomuto ataku dobrovolně vystavovány až za samou hranici únosnosti. U pravidelných návštěvníků dochází k poškození sluchu.

Hudba však zní i v obchodech, kavárnách, ve službách, dopravních prostředcích... Hudba zní, avšak neposlouchá se. Posluchačům je vnucována a stává se spolupodílníkem na **stresovém faktoru**.

Životní úroveň je drazé vykupována. Odborníci bijí na poplach, nedoslýchavostí trpí stále větší procento obyvatel a stále větší procento obyvatel „vyspělých států“ světa trpí **přecitlivělostí (hyperakúzií) na zvukové podněty**. I nepřiliš hlasité zvuky jsou vnímány bolestivě. Stoupá tlak a zvyšuje se srdeční tep. Objeví-li se v okolí tohoto člověka rušivé zvuky (vysavač, dětský křik, bouchnutí dveří atd.), bývá postižený agresivním.

Zatímco člověk s normálním sluchem vnímá zvuky mezi prahem sluchu od 0 decibelů (definovaný práh sluchu mezi 0–20 dB je hluboké ticho – dýchání, bezvětří, padání sněhu) a prahem bolesti od 120 dB (start stíhačky), nedoslýchavý začíná zvuky vnímat teprve při 40 dB (tikot budíku) a již u 90 dB (těžký nákladní automobil) pociťuje jako nepříjemný hluk a práh bolesti. Vyšší hlasitosti jsou u nedoslýchavých již vnímány jako bolestivé. Tito lidé, pacienti, dostávají při vyšších hlasitostech **šelesty (tinnitus)**, zatímco u lidí s normálním sluchem jsou šelesty překryty hlukem.

Ušní šelesty jsou stále větším problémem, který trápí moderní společnost. Uvádí se, že v USA tinnitem trpí více než 36 milionů lidí. Zhruba 15–17 procent veškeré populace na světě trpí ušními šelesty. Až pro pět procent této množiny představuje tinnitus **výrazné zhoršení kvality života**: poruchy spánku, zvýšenou únavnost a podrážděnost či neschopnost soustředit se. To vše vede k narušení mezilidských vztahů a mnohdy i k výrazným změnám osobnosti. Na univerzitní poliklinice ve finském Oulu byl v roce 1998 proveden výzkum, podle kterého žije ve Finsku 740 tisíc nedoslýchavých lidí. Odhaduje se, že asi 80 % z nich trpí tinnitem určitého stupně. U nás z klinických statistik vyplývá, že ve věku 60 až 65 let tinnitem trpí každý druhý člověk. Tinnitus je třetí nejčastější příznak po bolestech hlavy a závratích, který nemocného přivádí k lékaři.

Latinské slovo **tinnire** znamená zníti. V medicíně však není chápáno jako vnímání příjemných zvuků kolem nás. Je součástí široké škály zvuků (pískavé, hučivé, šumivé, pravidelné, nepravidelné), které dokáží velmi nepříjemnit život. Po mnohaletém stálém ataku jsou známy

i sebevražedné pokusy. Pro většinu takto „postižených“ to ovšem znamená naučit se s tinnitem žít a nevnímat jej.

„**Tinnitus**“ zahrnuje všechny subjektivně vnímané šelesty, které nejsou způsobeny zevními zvuky a nemohou být tudíž objektivně slyšeny.“ Příčin vzniku tinnitu je celá řada – násilí, dopravní nehody, Ménièreova choroba, nádor na zvukovém nervu (akustikusneurinom) a samozřejmě hluk, hlasitý zvuk hudby.

Poškození sluchu přitom nemusí vznikat dlouhodobým poslechem hudby. Stačí jeden rockový koncert a postavíme-li se do nepřiměřené vzdálenosti od reproduktorů, dochází ve většině případů k nezvratnému poškození sluchu. Zvukový vjem zůstane trvale ve sluchové paměti a tu nelze operovat. V Německu tak před třemi lety rozhodl soud o vyplacení odškodného ve výši 9 tisíc eur za tinnitus šestnáctiletému chlapci, protože pořadatelé zanedbali provozní předpisy, neumístili reproduktory do dostatečné vzdálenosti a nezabránili posluchačům přístup do jejich bezprostřední blízkosti.

Typickou skupinou, pro niž se stává tinnitus zejména v pozdějším věku noční můrou, jsou rockoví hudebníci. „*Je mi 44 let a celý život jsem se aktivně věnoval hudbě. Před třemi lety u mě vznikl problém v levém uchu, který se začal projevovat reakcí na veškerý hlasitý zvuk. Vadí mi dokonce i lidská hlasitější řeč... Mám z toho velké deprese...*“, říká jeden z všechny.

Stále větší procento mladých lidí cestuje v dopravních prostředcích s walkmanem na uších. Walkman je doprovází doslova na každém kroku. S walkmanem se učíme, sportujeme, opalujeme, s walkmanem pracujeme i usínáme. Víme-li, že hladina zvuku se v těchto případech pohybuje mezi 60–110 dB a průměrná úroveň je téměř 100 dB, je kochleární narušení téměř samozřejmé.

Zejména v posledních dvou desetiletích narůstá touha po nejemotivnějších zážitcích. Adrenalinové sporty jsou stále jen pro malou skupinu lidí, drogy a hlasitá hudba však dokáží silné zážitky rovněž zprostředkovat. **Moc sta a více decibelů** způsobí, že počet lidí s poškozeným sluchem bude narůstat, stejně tak budou narůstat náklady na jejich léčení. Společnost bude muset podniknout razantnější kroky, aby lidské zdraví chránila.

Dosud se však obchodní artikl, který můžeme nazvat **hlukem volného času**, velmi zdařile orientuje zejména na děti, mladistvé a mladší dospělé. Tyto skupiny, resp. jejich sluch, jsou tedy do budoucna nejohroženější. Konzumní návyky spojené s poslechem hudby přenosnými aparáty, návštěvami diskoték, obřích hudebních podniků atd., zapříčiní např. podle německých odhadů do pěti let u 10 % populace nevratnou částečnou ztrátu sluchu.

Nutné je připočítat i **ztráty sluchu prostřednictvím hlasitých dětských a pyrotechnických hraček**. Zvláště velké ohrožení sluchu nastává u mladistvých v hlučném pracovním prostředí, neboť neposkytuje dobu, aby si sluchové orgány patřičně odpočinuly.

Jaká jsou řešení tohoto stále aktuálnějšího problému?

1. Člověk má právo na klid, zdravý život a toto právo musí být zajištěno, narušení pak sankcionováno. To spadá do kompetence státu (normy, zákony, kontrola, sankce).
2. Nesmí se dopustit, aby se na trhu objevovali výrobci, kteří nerespektují dané normy, stejně jako pořadatelé akcí s hudební produkcí.
3. Hudební výchova by měla respektovat prvky ekologické akustiky.

### **Literatura:**

- FUKAČ, J. „Background“ a „video“: nové strašáky nebo estetická kategorie? *Opus musicum*, roč. 18/1986, č. 9, s. 267–271.
- HURNÍK, I. Chvála ticha. In *Rozhlas*, 9.–15. 5. 1994.
- POLEDŇÁK, I. *ABC. Stručný slovník hudební psychologie*. Praha : Supraphon, 1984.
- Časopis Tinnitus Forum, 4 – 2004.
- Zdravotní důsledky a rušivé účinky hluku. Odborná zpráva za rok 1999, SZÚ Praha 2000.
- Krajská hygienická stanice Olomouc – Protokol o zkoušce : měření hluku 3744H/02.

## **ACOUSTIC ENVIRONMENT - TINNITUS**

### *Summary*

The aim of this entry is to draw reader's attention to the worsening of the acoustic environment in our lives. Generally speaking, noise pollution – the danger of acoustic smog threatens our health. Noise in the workplace, background music everywhere, tech-parties, rock concerts, these are the main factors of Ménière disease called *Tinnitus*. This disease represents serious deterioration or life's qualities especially for the young generation.



## VLIV VELIKOSTI HRTANU, HLASIVEK A VOKÁLNÍHO TRAKTU NA ZÁKLADNÍ FREKVENCÍ LIDSKÉHO HLASU (F<sub>0</sub>)

*Lenka Modráčková*

Lidský hlas je obecně klasifikován na základě množství organických i sociálních faktorů. V hudební klasifikaci (soprán, alt, tenor, bas) s několika subklasifikacemi (např. mezzosoprán, baryton) se odráží třídění hlasů podle pohlaví a věku (mužský, ženský a dětský hlas). Některé z těchto muzikologických klasifikací ale přešly i do nehudebních popisů hlasových typů. Například je dnes běžné označovat hluboký mužský hlas hudebním termínem bas.

V tomto příspěvku se zaměřím pouze na některé základní (výjimečně i druhořadé) faktory, které jsou typické pro určitá období vývoje lidského hlasu. Fyziologické změny a rozdíly se projevují ve velikosti hrtanu a vokálního traktu, ve složení svalů a vazů nejen v hrtanu, ale v celém aparátu vokálního ústrojí. Tyto fyziologické změny jsou pochopitelně ještě kombinovány se změnami sociálními (např. s osobností dotyčného jedince a s jeho profesionálními cíli).

### Klasifikace hlasů podle F<sub>0</sub> – velikosti

Jednou z nejdůležitějších akustických proměnných, která je nezbytná pro hlasovou klasifikaci je základní frekvence F<sub>0</sub>, která se vztahuje právě k velikosti. Z toho vyplývá, že růst a fyzický vývoj obecně hraje ve vztahu k základní frekvenci prvořadou roli. U novorozenců je F<sub>0</sub> kolem 500 Hz<sup>1</sup>, zatímco u dětí se pohybuje v rozsahu od 250 do 400 Hz.<sup>2</sup> Průměrná hodnota F<sub>0</sub> řeči u dospělého muže je asi 125 Hz a u žen kolem 200 Hz. (viz obr. 1)

|              | AVERAGE<br>MASS<br>$M$ | (MASS/<br>DENSITY) <sup>1/3</sup><br>$d$ | AVERAGE<br>HEIGHT<br>$h$ | $F_0$  |
|--------------|------------------------|------------------------------------------|--------------------------|--------|
| Infant       | 3.5 kg                 | 0.15 m                                   | 0.5 m                    | 500 Hz |
| 8-year-old   | 32.0 kg                | 0.31 m                                   | 1.2 m                    | 300 Hz |
| Adult female | 59.0 kg                | 0.38 m                                   | 1.6 m                    | 200 Hz |
| Adult male   | 73.0 kg                | 0.41 m                                   | 1.8 m                    | 125 Hz |

Obr. 1. Faktory velikosti k F<sub>0</sub> (TITZE, I., s. 170.)

<sup>1</sup> Novorozenecký křik vzniká jako reflex a vyznačuje se tvrdými začátky při pocitech nelibosti a měkkými při pocitech libosti. Poloha hlasu se nachází kolem komorního a, dále viz MAŇÁSKOVÁ, E., s. 74.

<sup>2</sup> Rozsah hlasu u dítěte je do 5–6 let v rozmezí max. do kvinty, u školních dětí do 9 let zhruba v rozmezí oktávy, u školených dětí ale až 2,5 oktávy. Zlom nastává s nástupem puberty. Dále viz MAŇÁSKOVÁ, E. s. 75.

Obrázek 1. ukazuje vztah mezi věkem lidského jedince, jeho průměrnou váhou (M) a výškou (h). Dalším parametrem je také objem/hustota (d). Srovnání d a h odkazuje na rozdíly ve tvaru těla. Z tabulky závěrem vyplývá, že dítě není pouhou zmenšeninou dospělého (minimálně vzhledem k disproporcím velikosti hlavy).

### Velikost hrtanu

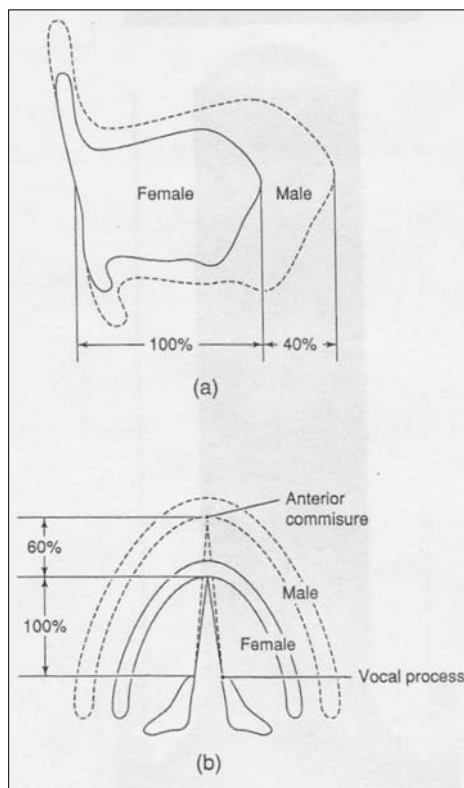
Ještě více než faktory váhy, výšky a objemu těla, jsou rozhodujícími faktory laryngeální velikosti, a to zdaleka nejen pro F0. Na následujícím obrázku 2. je znázorněno srovnání rozměrů hrtanu u dospělé ženy a muže. Z obrázku vyplývá, že hrtan průměrného dospělého muže je o 40 % větší než hrtan průměrné dospělé ženy.<sup>3</sup>

### Základní frekvence F0 a délka hlasivek

Hlasivky bývají srovnávány se strunami – jsou totiž podobné jako ony homogenní, tenké, pod stálým tlakem, upevněné vpředu i vzadu, ale jinak volně pohyblivé. Jejich frekvence je závislá na jejich délce, na hustotě jejich tkáně a na longitudiálním napětí. Pro vibrující strunu, stejně tak i pro vibrující hlasivku, platí následující vzorec:

$$F_0 = \frac{1}{2L} \sqrt{\frac{\sigma}{\rho}}$$

kde L je délka hlasivek,  $\sigma$  je longitudiální napětí ve tkáni hlasivek a  $\rho$  je hustota tkáně. F0 je s ohledem na tento vztah nepřímo úměrná k délce hlasivek a přímo úměrná ke druhé odmocnině napětí tkáně. Protože je hustota tkáně konstantní za všech podmínek, nemá žádný vliv na regulaci F0. Pokud se zabýváme problematikou délky hlasivek, neměli bychom zapomínat na tzv. efektivní délku hlasivek. Během normální fonace totiž nekmitají všechny tkáně mezi chrupavkami hlasivkovými (cartilagine arytenoideae)<sup>4</sup> a přední komisurou hlasových vazů (anterior commissure)<sup>5</sup>, viz obr. 2b. Hlasivky jsou po celé své délce rozděleny na část chrupavčitou a na část membránovitou. Rozměry pro membránovitou část



Obr. 2. Srovnání hrtanu u ženy a muže, a) chrupavka štítná (cartilago thyroidea), b) délka hlasivek. (TITZE, I. s 171.)

<sup>3</sup> Podrobnější popis rozdílů velikosti hrtanu u mužů a žen viz HOLIBKOVÁ, A., MACHÁLEK, L., s. 8–11.

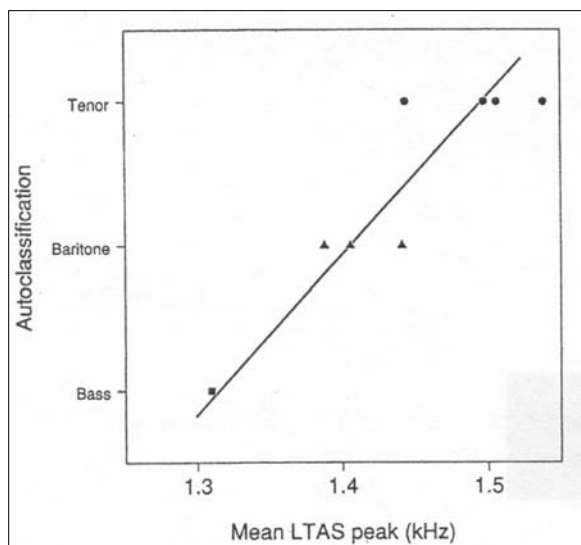
<sup>4</sup> viz ČIHÁK, R. Anatomie 1, II., s. 463.

<sup>5</sup> Ta se liší v umístění u mužů (polovina vzdálenosti mezi oběma zářezy chrupavky štítné) a žen (na rozhraní horní a střední třetiny vzdálenosti mezi oběma zářezy chrupavky štítné), vzdálenost mezi těmito zářezy je u mužů asi o třetinu větší než u žen. Dále viz MAREK, I., s. 1–3.

celé délky hlasivek jsou v procentech na levé straně obr. 2b). Z obrázku je zřejmé, že membránovitá část délky hlasivek je o 60 % delší u mužů než u žen, což jednoznačně vysvětluje a potvrzuje primární důležitost a vliv pohlaví na základní frekvenci F0.

### Délka vokálního traktu

Klasifikace hlasu není závislá pouze na základní frekvenci F0, ale také na kvalitě hlasu, a ta spadá do oblasti rezonačního systému příslušného aparátu. Stejně tak tomu je i u hudebních nástrojů. Právě velikost rezonátoru a zejména jeho délka, ať již máme na mysli rezonátor u hudebního nástroje nebo u hlasivek, kde je rezonátorem celý vokální trakt, hraje nejdůležitější roli co se týče kvality příslušného nástroje či hlasu. Pro rezonanční frekvenci<sup>6</sup> je potom typický určitý střet s frekvencí základní (tedy s frekvencí zdroje).



Obr. 3. Klasifikace hlasu na základě dlouhých průměrných spektrálních vrcholů (Cleveland, T., s. 100.)

Na základě inverzního vztahu mezi frekvencemi formantů a délkou vokálního traktu můžeme říci, že u hlasu níže položeného bude vokální trakt delší. Přestože se formanty v zásadě mění od vokálu k vokálu, na obr. 3. vidíme jejich projevy na dlouhé, konstantní pasáži obsahující řadu vokálů.<sup>7</sup> Obrázek ukazuje rezonanční vrcholy zpěvu 8 zpěváků. U basu je vrchol v oblasti kolem 1,3 kHz, pro 3 barytony asi okolo 1,4 kHz a pro 4 tenory je vrchol asi u 1,5 kHz. Z akustického hlediska lze předpokládat inverzní vztah mezi délkou hlasivek a formanty, z čehož vyplývá, že přibližně 15% rozdíl v rezonančních vrcholech formantů mezi

<sup>6</sup>

$$f_n \approx (2n-1) \frac{c}{4l}$$
 dále viz TITZE, I. s. 143.

<sup>7</sup> viz CLEVELAND, T., s. 100.

basem a tenory koresponduje s 15% rozdílem v délce jejich hlasivek. Stejně tak to bude přirozeně platit i u ženských hlasů.

U ženských hlasů obvykle roste vokální trakt přiměřeně s růstem samotných hlasových vazů. Skutečnost, že vše se vyvíjí stejnoměrně, postupně a přiměřeně, umožňuje organismu regulovat všechny anatomické rozdíly. Kombinace krátkých hlasových vazů a krátkého vokálního traktu rapidně zvýší pravděpodobnost vyššího hlasu, tedy vyšší klasifikace hlasu. Může ovšem dojít k takové situaci, že růst laryngeální anatomie bude disproporční k vývoji anatomie ostatního těla, jako je tomu u mužů zejména v období mutace.<sup>8</sup> Mohou tak vznikat zajímavé hybridní případy. Například u jedinců s dlouhým vokálním traktem (krkem), ale s krátkými hlasovými vazy, dochází k tomu, že jejich hlas je sice položen vysoko, ale zní spíše temně, tmavě. Naopak, u těch, jejichž hlasivky jsou dlouhé, ale krk, resp. vokální trakt, krátký, bude hlas zase položen nízko, ale bude znít jasně. Z takovýchto hybridních případů lze částečně odvodit i tzv. subklasifikace hlasů v opeře, jako je např. lyrický tenor, dále jsou tyto hybridní kombinace také typické pro hlasy kastrátů.

Klasifikace hlasů pouze na základě fundamentální frekvence F0 v sobě přirozeně nezahrnuje celou širokou škálu kontrakcí laryngeálních svalů a dalších významných fyziologických i sociálních faktorů, které se na změnách hlasu v průběhu života jedince podstatně podílejí, ale je bezpochyby jejím základním východiskem. Velikost hrtanu, jeho poměry a délka hlasivek a vokálního traktu hrají základní, či lépe řečeno, určující roli při posuzování F0 u každého lidského hlasu.

#### Použitá literatura:

- TITZE, R.I. *Principles of voice production*. New Jersey: Prentice-Hall, 1994. ISBN 0-13-717893-X.
- MAŇÁSKOVÁ, E. Poruchy dětského hlasu. In PEŠÁK, J. (Ed.) *Sborník přednášek 10. Semináře GSVS*. In PEŠÁK, J. (Ed.) *Psychotrofon 2. II. soubor přednášek. 6. až 10. semináře univerzitního Společenství pro studium hlasu a řeči*. Olomouc: Vydavatelství UP v Olomouci, 2003. S. 74–77. ISBN 80-244-0597-0.
- HOLIBKOVÁ, A., MACHÁLEK, L. Sledování rozměrů hrtanu člověka v prenatálním a postnatálním období. In PEŠÁK, J. (Ed.) *Sborník přednášek 5. semináře univerzitního Společenství pro studium hlasu a řeči*. In PEŠÁK, J. (Ed.) *Psychotrofon 1. I. soubor přednášek. 1. až 5. semináře univerzitního Společenství pro studium hlasu a řeči*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2000, s. 54–57. ISBN 80-244-0074-X.
- ČIHÁK, R. *Anatomie 1*. Praha: Avicentrum, 1987.
- ČIHÁK, R. *Anatomie 2*. Praha: Avicentrum, 1987.
- FINUCANE, B., T., SANTORA, A., H. *Principles of Airway Management*. NY: Springer-Verlag NY, 2003. ISBN 0-387-95530-5.
- MAREK, I. *Anatomické odlišnosti umístění přední komisury hlasových vazů v závislosti na pohlaví*. [www.orl.cz/veda/clanky/4](http://www.orl.cz/veda/clanky/4).
- CLEVELAND, T. Estimating voice classification from speech sound measures. In LAWRENCE, T. (Ed.) *Transcripts of the seventh symposium: Care of the professional voice*. NY: Voice Foundation. p. 100.

<sup>8</sup> Podrobnější popis rozdílů vokálního traktu a celých dýchacích cest u dospělého, dospívajícího a dítěte viz FINUCANE, B., T., SANTORA, A., H., s. 17, 19.

## **THE INFLUENCE OF THE SIZE OF LARYNX, VOCAL CORDS AND VOCAL TRACT ON FUNDAMENTAL FREQUENCY OF THE HUMAN VOICE (F<sub>0</sub>)**

### *Summary*

Voice is generally classified on the basis of number of organic and social factors. The classification according to the sex and age (man, woman, child's voice) is reflected in music classification (soprano, alto, tenor, bass) with several sub classifications (for example mezzo-soprano, baritone, etc.). Some of these musicological classifications have become also non-musical descriptions of voice types. At present it is for example common to name deep man voice with music term-bass.

This paper only focuses on some basic (exceptionally even second-rate) factors that are typical for certain periods of human voice development. Physiological changes and differences are expressed in the size of larynx and vocal tract, in the structure of muscles and ligaments not only in larynx but also the whole apparatus of vocal system. These physiological changes are naturally combined with the social changes (for instance with the personality of the man and with his professional goals).



## UČITEL A ŽÁK V OBLASTI SÓLOVÉHO ZPĚVU

*Vladimír Kyas*

Definujme přímočaře: v oblasti sólového zpěvu platí, že pěvecké umění je záležitost sdělná, jedná se o názorné předávání zkušeností pedagoga mladému adeptovi pěvectví osobně. Studium odborných příruček, poslechem nahrávek či sledováním pěveckého projevu na jevišti nebo koncertním pódiu se ještě nikdo nikdy zpívat nenaučil.

Tolik ve zkratce motto našeho příspěvku. Začneme ale trochu obsírněji a zdánlivě poněkud od věci.

Operní pěvec má ve své kariéře jistou výhodu oproti kolegům z jiných uměleckých oborů – je poměrně velmi brzy populární. Pokud zaujme kvalitou svého hlasu, stává se jeho jméno pojmem, média jej zviditelňují a diváci zaplňují hlediště při jeho představeních. Poukážeme-li zde na existenci jistého rozdílu mezi pěvcem evropské úrovně a zpěvákem v oblastním divadle, musíme konstatovat, že oba po konci jejich kariéry čeká víceméně stejný osud: záhy se na ně zapomene, veřejnost již sleduje další pěvecké hvězdy a pár zvukových nahrávek či videozáznamů už další generaci, až na několik odborníků a nadšenců, prakticky nezajímá. Zde se tedy ukáže opačná strana mince výše uvedené výhody – více či méně renomovaného pěvce (samozřejmě též hudebníka, tanečníka, herce, apod.) čeká po konci jejich kariéry částečný, ale častěji úplný propad do zapomnění.

Pokud ovšem hodlá pěvec své jméno přece jen trvaleji zvěčnit, věnuje se vedle tvůrčí práce na jevišti činnosti pedagogické a po určitém čase rovněž publikuje učebnice zpěvu, skripta nebo jiná odborná shrnutí svých poznatků a zkušeností.

Pěvci, jejichž popularita předem zajišťuje jistou poptávku, zveřejní své celoživotní dílo přitažlivou formou literárně zpracovaných faktů doplněnou zajímavými příhodami z divadelního prostředí a pochopitelně fotografiemi. Zajímavostí je, že téměř všechna tato díla slavných i méně slavných pěvců postrádají podrobnější statě věnované samotnému vztahu pedagoga a studenta. Důvodů pravděpodobně existuje více, avšak účelem tohoto příspěvku není je zde vyjmenovávat. Prostě konstatujeme, že v pěvecké oblasti je tento vztah podstatně složitější než v ostatních hudebních a uměleckých oblastech, kdy dochází k předávání znalostí zkušeného učitele mladému adeptovi. V edukaci sólového zpěvu, jakož i v jiných oborech, sledujeme navazující úroveň vzdělání počínaje výukou na základních uměleckých školách, cílevědomou a systematickou výukou na konzervatořích, předměty hlasové výchovy při vysokoškolském studiu pedagogického zaměření až po studium sólového zpěvu na hudebních fakultách múzických umění, přičemž nezanedbatelná je i odborná výuka soukromého charakteru. Podstata

této složitosti však spočívá v tom, že zpěvák si svůj hudební nástroj – hlasový orgán – musí nejprve vybudovat a teprve posléze se učit jej mistrovsky ovládat.

V průběhu mého pedagogického působení na konzervatoři jsem měl možnost sledovat po dobu více než jednoho desetiletí výuku zpěvu studentů pěveckého oddělení. Během tohoto období byl počet pěveckých absolventů, kteří po šestiletém studiu opouštěli školu a po celou dobu byli vedeni pouze jedním pedagogem, mizivě malý. Ve většině případů si žáci zvolili nového učitele dvakrát i třikrát.

Důvodů ke změně pedagoga hlavního oboru je celá řada – počínaje fluktuací pěveckých pedagogů, přes důvody vyloženě objektivní až k situacím, které svou specifičností posouvají vztah učitel – žák do polohy mnohdy značně nezávaděníhodné. Nutno mít ale na paměti, že studenty konzervatoři tvoří většinou mladá generace od čtrnácti let výše, tedy jedinci, kteří často ještě nedokáží správně postřehnout pedagogův dobrý úmysl, jehož uplatnění se mnohdy dostaví až v budoucnu. Své zde vykoná i nedočkavost ve snaze stát se co nejdříve hotovým a uznávaným zpěvákem. Dobře míněná snaha učitele vést ke správné životosprávě, oděvu, režimu dne a celkové hlasové hygieně nepadá vždy na úrodnou půdu. Na druhé straně ovšem ne každý pedagog je dobrým psychologem a pohříchu ne každý zpěvák je dobrým pedagogem. Připočteme-li k tomu osobní problémy obou stran, dostáváme poměrně přesnou odpověď na otázku, proč je vztah učitel – žák v těchto středoškolských podmínkách postaven na tak křehkých základech.

Příznivěji se jeví situace ve vysokém školství. Studenti, jež úspěšně prošli přijímacím řízením, bývají lidé od dvaceti let výše, tedy již vyzrálejší a zodpovědnější osobnosti. O to je zde pochopitelně úloha pěveckého pedagoga náročnější, avšak výměna pedagoga ani zde nepozbývá své aktuálnosti. Nicméně vztah mezi pedagogem a studentem na této úrovni již dostává zcela jinou dimenzi. Prochází „zkouškou ohněm“ a pokud obstojí, stává se jedním z pilířů kariéry budoucího pěvce a pěvctví vůbec, neboť s absolventy našich hudebních fakult se počítá nejen jako s budoucími operními sólisty, významnými koncertními a komorními pěvci, ale i s jako pozdějšími pedagogy, kteří převzímou výchovnou štafetu pěveckého školství a pozvednou pomyslnou laťku jeho kvality. Mnozí z nich budou zasedat v porotách tuzemských i mezinárodních pěveckých soutěží, stanou ve vedoucích funkcích našich hudebních učilišť a jejich kdysi tvůrčí práce může dospět i k jakémusi mechanickému „úřednickému“ charakteru, ale bez něj se nikdy žádná profese na vysoké úrovni neobejde. Prazákadem všeho však zůstává onen tandem učitel – žák. Je zde na místě kvitovat s povděkem, že členy kolektivu pedagogů hudebních fakult tvoří významné osobnosti současných operních sólistů, i když mnohdy již zanechavších jeviští kariéry, ale o to více koncentrovaných na práci s mladými pěvci. Avšak i zde je možné opět prohlásit, že ne každý dobrý zpěvák je dobrým pedagogem. Jaký by měl být pěvecký pedagog?

1. Musí být dobrý psycholog – to je devíza, která nutně provází vybavenost každého, byť i průměrného pěveckého pedagoga. Student tuto schopnost svého pedagoga okamžitě vnímá.

2. Měl by mít bohaté jeviští zkušenosti – adept pěveckého umění si je vědom, že jsou vyváženy zlatem. Při studiu operní role může čerpat z rad a pokynů svého pedagoga i přes to, že občas s ledasčím nesouhlasí, neboť na vzájemné konfrontaci názorů je založen vývoj jak jejich pracovního vztahu, tak růst jejich osobností po stránce profesní i lidské.



3. Musí se dobře orientovat v písňové tvorbě a její interpretaci – student brzy pochopí, že koncertní projev je obtížnější než jevištní, kde ve funkci záchranného kruhu pomáhá scéna, rekvizity, kostým, pohyb, partneři, nástupy od dirigenta, nápověda.

4. Disponuje zkušenostmi z absolvovaných pěveckých soutěží – konfrontace stávajících pěveckých kvalit formou soutěžního klání by měla být součástí studia každého posluchače sólového zpěvu. Je nasnadě, že ne vždy se umístí mezi oceněnými a na pedagoga je vysvětlení, že tato realita je součástí běžného, nejen pěveckého (profesionálního), života.

5. Náročnost, kázeň, nekompromisnost – komponenty pěvecké výuky, které mnohdy mladý zpěvák považuje za přemrštěné a které přinášejí ovoce až po startu v divadelním provozu. Čím dříve si posluchač uvědomí dobrý úmysl zkušeného pedagoga, do jehož péče se svěřil, tím úspěšněji bude v budoucnu čelit drobným či větším problémům, kterými se kariéra operního sólisty jen hemží. „Sólový zpěv je určitý druh vrcholového sportu“, vyslovila jistá vynikající sopranistka v televizní debatě.

6. Měl by mít alespoň rámcový přehled o studentově osobním životě – tyto informace prokáží svou užitečnost ve chvíli, kdy zdárný vývoj mladého pěvce naruší osobní problémy. Diskrétní zájem pedagoga a následná dobře cílená rada či doporučení je mnohdy účinnější než sebelépe míněné rodičovské příkazy.

7. Pěvecký pedagog by měl dávat osobní příklad – posluchač poměrně záhy dojde k poznání, že zpěvák-sólista musí být především silnou osobností a pokud příklad učitele zdárně působí, dosahuje dříve a snadněji kýžené síly osobnosti sobě vlastní.

Výchova k profesionalitě – je zde nejdůležitější a nejobecnější. Na této úrovni by měla být vedena každá lekce hlavního oboru, nejen oblasti pěvecké. Pedagog zdůrazní a následně se snaží vstřípnit studentovi správné vystupování, kulturu verbálního projevu, hygienu hlasu, životosprávu, umění komunikace s okolím, přiměřený nadhled nad věcmi, které si to zasluhují a v neposlední řadě neokázalou skromnost. Rozhodně stojí zato osvojit si dávku jistých dispozic pro určitou schopnost sebereflexe.

Zvláštním specifikem ve výuce zpěvu bývá situace, kdy pedagog-muž vyučuje posluchačku či pedagožka-žena studenta. Je všeobecně známý fakt, že mnoho významných zpěváků (zpěvaček) vyučovali pedagogové opačného pohlaví. Za všechny jmenujme alespoň Zdeňka Kittla, který vyučoval Miladu Šubrtovou (soprán) nebo Vlastu Linhartovou, jež učila Michaela Kozelského (tenor), Jaroslava Majtnera (baryton), Jana Hladíka (bas). Z prozatím šesti absolventů autora těchto úvah bylo pět žen, a proto z našich vlastních zkušeností v této otázce velký problém nevidíme. Neodpustíme si však citaci bonmotu jisté brněnské pedagožky, dříve úspěšné sopranistky: „.....učit muže zpívat rovná se krotit tygra!“ nebo jiné vynikající pěvkyně: „.....správně zafixovaný sluchový vjem od pedagoga zpěvu rovná se devadesát procent úspěchu“. Je tedy navýsost jasné, že kvalitní učitel nebo učitelka zpěvu má dobré výsledky u adeptů pěveckého umění obojího pohlaví.

Učitel a žák – dvojice, která provází lidskou civilizaci prakticky od jejího vzniku. U zpěvu je její vztah podmíněn fundamentální zásadou – žák musí svému učiteli důvěřovat. Pokud spolupracují přinejmenším na bázi „dobré vůle“, mohou se dostavit kýžené výsledky, pokud ne, dostaví se problémy. Položme si otázku: jaká autorita by měla fungovat jako pomyslný arbitr v situaci, kdy v tandemu dojde ke stavu neslučitelnému s další tvůrčí spoluprací? Jak rozhodnout, aby se věc zdárně vyřešila z hlediska pedagogického, uměleckého, etického, psychologického a nakonec i společenského?

Namísto spontánní odpovědi předkládám zde tuto otázku k dlouhodobému zamyšlení, jehož žádoucím vedlejším účinkem by mohla být obšírnější polemika na toto téma.

Pro úplnost uvádím, že veškerá námi uvedená fakta zde jsou výsledkem více než čtyřicetiletého pozorování a zhruba dvě desetiletí trvající výuky mladých adeptů pěvectví. Konkurence a další problémy tohoto oboru jsou velké a budou postupem času ještě narůstat. Přesto a možná právě proto doufám, že i přes nesmírný rozmach vědy a techniky se bude člověk jedenadvacátého století schopen posadit do křesla v operním domě, na chvíli zapomenout na výdobytky stále se rozmáhajících produktů vývoje civilizace a bude obdivovat krásu lidského hlasu, kvalitní zpěv. Jsme pedagogové, investujme tedy do této vize maximum.

## **A TEACHER AND HIS STUDENT IN THE SOLO SINGING SPHERE**

### *Summary*

This contribution is focused on a relationship between a teacher and his student in the singing art sphere above all in the different opinions about lessons. This situation can result in some depression. The main task of the contribution is not to find the right answer of this problem but the polemic and the discussion which should help to improve the quality of future czech singing on a larger scale.

## VÝUKA KOMORNÍ A SOUBOROVÉ HRY STUDENTŮ HUDEBNÍ VÝCHOVY

*Květuše Raueová-Fridrichová*

Součástí odborného studia hudební výchovy na Pedagogické fakultě UP je také praktická hra na nástroje a zpěv. Všichni studenti mají individuální výuku hry na klavír, někteří i na smyčcové nástroje. Další hudební nástroje se individuálně nevyučují, ale mohou se velmi dobře uplatňovat v komorní a souborové hře, která je v první a druhém ročníku povinná a v dalších volitelná. Na začátku každého akademického roku přicházejí do prvního ročníku studenti, hrající na řadu hudebních nástrojů. Až podle struktury instrumentáře se na začátku semestru zvolí k nastudování skladby pro určité nástrojové obsazení. To může být velmi pestré. Od duet a trii rozličného obsazení, jsme měli ve výuce např. kytarové kvarteto, kvintet v obsazení – flétna, klarinet, kytara, akordeon a klavír (jako zajímavost uvádím, že to bylo pět studentek stejného ročníku a stejné kombinace HV – M), malý smyčcový orchestr, sextet příčných fléten, či soubor dechových nástrojů. Další zajímavé seskupení byl kvartet violoncell. Každý semestr navštěvuje v rámci komorní a souborové hry několik pokročilých klavíristů výuku základů hry na píšťalové varhany. Někteří ze studentů již měli možnost na varhany hrát, ale většina z nich se s varhanní hrou setkává poprvé. Je zajímavé sledovat, jak studenti v prvních lekcích překonávají rozpaky nad ovládnutím dvou klaviatur a pedálu, až se postupem času zdokonalí tak, že na „podvečerech s varhanami“ v aule Pedagogické fakulty UP mohou přednést skladby přiměřené náročnosti, nebo doprovodit sólové nástroje.

K prezentaci nastudovaných skladeb na „podvečerech komorní a souborové hry“ je dispoziční krásné prostředí Kaple Božího Těla v budově Uměleckého centra UP. Repertoár „podvečerů“ je obvykle velmi pestrý, od předbarokních mistrů až po autory současnosti. Také skladby spadající do oblasti vyššího populáru se často objevují na programech. Pozornost bývá věnována významným výročím, v roce 2005 J. S. Bacha a G. F. Händla, v roce 2006 W. A. Mozarta. *Vivat Mozart* – takový název měl podvečer 3. 5. 2006. Zazněly Mozartovy písně a instrumentální skladby s klavírním doprovodem. Komorní orchestr uvedl tyto skladby: *Pochod Janičářů* z opery *Únos ze Serailu* (s tureckými a německými bubny), *Německý tanec* s názvem *Bruslaři* (verze s orffovskými bicími nástroji) a *Dětskou symfonii* L. Mozarta (s instrumentárem dětských nástrojů). Podvečer pořádala KHV ve spolupráci s letos obnovenou hudební sekci Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci, takže v publiku byli nejen studenti, ale také zájemci z řad členů VSMO.

Často bývají uváděny skladby autorů českých a regionálních (G. Finger, J. Puschmann). Každoročně se objevují na programech podvečerů skladby Zdeňka Fridricha, který na KHV působil v letech 1962–1992. Jeho komorní tvorba se u studentů těší značné oblibě. V uply-

nulých letech byly provedeny tyto jeho skladby: violoncellové duo, klarinetové trio, septet dechových nástrojů, trio pro flétnu, housle a violu, skladby pro varhany, akordeon a skladby pro klarinet, trubku a tubu s klavírními doprovody. Na podvečer v květnu 2004 provedl pěvecký sbor studentů KHV společně s členy malého pěveckého sboru kapucinského kostela jeho poslední kompozici o pěti částech, Tříhlasou mši s varhanami, která zazněla jako premiéra.

Studentské komorní soubory se uplatňují na hudebních pořadech, vernisážích, při zahajování symposií, konferencí, sportovních pořadů a dalších aktivit. Již tradičně doplňují hudebním programem semináře pořádané Společenstvím pro studium hlasu a řeči UP a také pravidelná setkání pedagogů seniorů Pedagogické fakulty UP, kde jsou vždy s velkou pozorností přijímány. V rámci oslav šedesátiletého výročí znovuoživení olomoucké univerzity byla v Uměleckém centru otevřena výstava prací studentů a absolventů Katedry výtvarné výchovy. Na vernisáži vystoupili studenti KHV a přednesem vokálních a instrumentálních komorních skladeb přispěli k slavnostní atmosféře zahájení výstavy. Kvintet studentek naší katedry v obsazení flétna, housle, viola, violoncello a klavír, získal v roce 2005 čestné uznání v oboru komorní hry na celostátní soutěži studentů pedagogických fakult, která se konala v Brně.

Komorní a souborová hra v rozšiřuje studentům znalosti z hudební literatury a přispívá k získávání hudební praxe, kterou mohou později uplatňovat v dalším muzicírování a předávat dále při pedagogické činnosti.

## **TRAINING OF THE CHAMBER MUSIC AND THE GROUP LAYING OF THE STUDENTS AT THE DEPARTMENT OF MUSIC**

### *Summary*

The author shows several examples of the result presentation of the student, who took the subject chamber music and group playing. This subject makes for conversion of music experience and for knowledge of music literature. The experiences, which the students can receive in this subject, can be useful to their own pedagogical work or to playing.

**SOUPIS RIGORÓZNÍCH A DOKTORSKÝCH PRACÍ OBHÁJENÝCH  
NA KHV UP V LETECH 2000–2006  
A HABILITAČNÍ PRÁCE ČLENŮ KATEDRY OD ROKU 2005**

***Rigorózní práce:***

**2000**

Petr Strouhal-Pořízka

*Slovenské tonality a jejich přesahy do písňového folkloru písňového*

Oponenti: doc. PhDr. Pavel Klapil, CSc. a doc. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.

**2001**

Hana Švajdová

*Klavírní dílo Leoše Janáčka (pohledy interpreta)*

Oponenti: prof. Rudolf Bernatík a prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.

**2004**

Hana Šmaková

*Problematika dechových hudeb na Slovácku*

Oponenti: prof. PhDr. Pavel Klapil, CSc. a doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

**2006**

Marie Otavová

*Paseky*

Oponenti: doc. PhDr. Karel Boženek, Ph.D. a prof. PhDr. Pavel Klapil, CSc.

***Doktorské práce:***

**2004**

Tomáš Hanzlík

*Hudba piaristických piaristických skladatelů na Moravě a ve Slezsku*

Oponenti: doc. PhDr. Karel Boženek, Ph.D. a prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc.

Helena Pospíšilová

*Edukační činnost Jakuba Jana na pozadí dobového pedagogického myšlení*

Oponenti: prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc. a doc. PaedDr. Jiří Luska, CSc.

Lucie Černohousová

*Provozovací praxe německého minnesangu v 2. polovině 20. století*

Oponenti: prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc. a prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

## 2005

Roman Giebisch

*Evaluační učebnic všeobecné hudební výchovy pro 1., a 2. stupeň ZŠ z let 1990–2000*

Oponenti: doc. PaedDr. Jiří Luska, CSc. a PhDr. Marie Nádvorníková, CSc.

Petr Koukal

*Varhany jako součást hudebně výchovného procesu v českých zemích 17.– 19. století*

Oponenti: doc. PhDr. Karel Boženek, Ph.D., doc. MgA. Petr Planý

a prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc.

Gabriela Coufalová

*Galatea – antická inspirace hudby období baroka – díla G. F. Haendela a J.-B. Lullyho*

Oponenti: prof. PhDr. Rudolf Pečman, DrSc. a prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc.

Miroslav Hlavačka

*Srovnání současných systémů hudební výchovy v Anglii a ČR v sekundárním vzdělávání*

Oponenti: doc. PhDr. Milan Holas, CSc. a prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.

Lena Pulchertová

*Hudební výchova v kontextu pedagogické koncepce waldorfské školy*

Oponenti: doc. PhDr. Milan Holas, CSc. a doc. MgA. Petr Planý

Jaroslav Vraštil

*Hudba a počítač*

Oponenti: doc. PhDr. Milan Holas, CSc. a doc. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.

## 2006

Nikola Hirnerová

*Olomoucké hudební spolky v letech 1848–1918 a jejich vliv na olomouckou hudební kulturu*

Oponenti: doc. PhDr. Karel Boženek, Ph.D. a prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.

### **Habilitační práce:**

## 2005

Vít Zouhar

*Hudební postmoderna? Německá debata na konci 20. století*

Habilitace před Vědeckou radou PdF OU v Ostravě

Předseda habilitační komise: prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.

Oponenti: prof. Arnošt Parsch, prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc.

a prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

**2006**

Pavel Režný

*Od folklorních kořenů po současnou hudbu.*

Habilitace před Vědeckou radou FHV UMB v Banské Bystrici

Předseda habilitační komise: prof. PhDr. Eva Langsteinová, CSc.

Oponenti: doc. PaedDr. Milan Pazúrik, CSc., prof. Lumír Pivovarský  
a prof. PhDr. Josef Říha





**Karel Steinmetz:**

*Hukvaldská poéma Milana Báchorka, skladatele, sbormistra, pedagoga a organizátora hudebního života v kraji Leoše Janáčka.*

Ostrava: Montanex, 2004, ISBN 80-7225-128-7, s. 151; 2 CD jako zvuková příloha:

- a) **Konfrontace: Smyčcové rozmanitosti pro smyčcový komorní orchestr bez dirigenta, Tři scény pro hoboje a smyčce, Concerto piccolo per violoncello ed archi, Konfrontace pro housle, komorní smyčce a cembalo,**
- b) **Permoník zpívá Milana Báchorka: Frenštátská vonička, Balada na slova lidové poezie, Omluvky pro žáky poškořené hudby, Malá večerní hudba, Hukvaldská poéma.**

Psát monografii o žijícím skladateli (a vydat ji) je věc svízelná, což ostatně potvrzuje osobní zkušenost řady muzikologů. Problémů je přitom celá řada: neuzavřenost života a díla, roztržitost pramenů, neusazenost hodnocení atp. Proto lze ocenit, že práci tohoto typu se u nás v posledních letech objevilo několik a současně vyslovit naději, že přispějí k rozšíření znalostí o naší soudobé hudební scéně a k prohloubení zájmu o ni.

Začneme recenzi stručnou poznámkou k „předmětu“ monografie, tedy k osobnosti Báchorkově. Báchorek (1939) v mnohém sdílí osud tvůrců žijících a působících mimo Prahu, totiž to, že jaksi není vždy a všude dost viděn a hlavně slyšen. Přesto není ani v širším republikovém kontextu zcela neznámý a je pocíťován jako veličina nikoli jen zcela lokální. Už tato kombinace zdůvodňuje, proč bylo záhodno věnovat mu pozornost v podobě monografie. Báchorkovy počiny sbormistrovské, pedagogické a organizační, jak je Steinmetz předestírá, jsou záslužné, a je dobře, že se teď o nich bude vědět více, i když z nich mohl většinou těžit právě „jen“ region. Větší šance na všeobecné uplatnění má pochopitelně Báchorkova tvorba skladatelská a lze říci, že Steinmetzovy výklady i přiložené nahrávky dobře demonstrují různé podoby a polohy Báchorkovy tvorby a dokládají její kvality (mne osobně oslovila zejména skladba Tři scény pro hoboje a smyčce).

Pokračujeme autorem monografie. Steinmetz v posledních letech stupňuje svou publikační aktivitu a po zdařilé monografii věnované velké osobnosti interpretačního umění, sbormistru Janu Šoupalovi, upřel svou pozornost na osobnost především skladatelskou, i když, jak říká poněkud barokně rozvinutý podtitul knihy, hudebnicky všestrannou. Jak patrně z již uvedeného, ale i z pohledu na muzikologovu bibliografii, patří Steinmetz k těm, kteří se dokáží koncentrovat na určitou tematickou oblast či tematický trs; v daném případě je to především zájem o hudbu spjatou s Moravou, zejména pak se Severní Moravou a Slezskem a speciálně s Lašskem. Budiž ovšem hned řečeno, že kvalitou svých přístupů Steinmetzovy práce – ostatně podobně jako Báchorkova tvorba – překračují nějaká jen lokální či regionální měřítká.

Nyní poněkud detailněji o knize. Nejdrive vnějškově: je tištěna na kvalitním papíře, je bohatě vybavena grafickými listy (a obálkou) Karla Harudy, fotografiemi umístěnými přímo v textu, poeticky laděným Doslovem Karla Vůjtky („I v mém díle je akord zasněný...“), soupisy

literatury, skladatelského díla, publicistické činnosti, organizátorské i pedagogické činnosti, údaji o nahrávkách a texty sborů; poněkud vadí, že Jmenný rejstřík je neprakticky umístěný za Obsah, což je ovšem nepodstatný detail. Ovšem když už jsme u detailů, tak se mi zdá, že mnohé informace (např. o provedeních), jež čtenářsky zatěžují vlastní text, by patřily spíše do poznámek, že v textu se u někoho výjimečně (a zbytečně) objeví akademický titul (ostravský kritik doktor Miloš Navrátil), že do závěrečného hodnocení Báchorkovy osobnosti jsou poněkud neústrojně vloženy informace o přiložených nahrávkách, atp. To však přecházíme vlastně k poznámkám o Steinmetzově autorském vkladu, který již byl sumárně pozitivně oceněn. Pokud jde o strukturu knihy, autor se přidržel jednoho ze dvou zvyklostních modů – postupuje totiž více méně chronologicky a prokládá údaje o životních okolnostech a událostech pohledy na díla, jež v té době vznikala; výhody zvoleného standardního postupu jsou muzikologům známé právě tak jako jeho nevýhody. Steinmetz napsal text, který vychází z upřímného přesvědčení, že „předmět“ monografie stojí za zpracování, a zároveň z přesvědčení, že muzikolog má pomáhat šíření „pozitivních informací“ z hudební scény a to zejména z té, o níž se málo ví a jež si „propagaci“ zaslouží. Nepsal zevrubnou kritickou analýzu doby a prostředí, v níž se Báchorkovy aktivity odvíjely a rozvíjely; ta doba a prostředí jsou skicovány spíše jen jako rámec, pozadí. Právě tak se Steinmetz nepouští do nějakých rozsáhlých exkursů do vývoje hudební řeči druhé poloviny dvacátého století, v jejímž proudu se skladatel pohyboval, z níž čerpal, s níž se vyrovnával. To pak, že Steinmetz nepodniká ani nějaké hloubkové zkoumání Báchorkovy hudební řeči, vyplývá zřejmě z toho, že tato hudební řeč je predestinována zmíněným kontextem (na obálce knihy je to vyjádřeno slovy „Ve své skladatelské tvorbě vyšel ze syntézy klasiků 20. století i folklorních intonací moravskoslezského kraje, později se přihlásil k tzv. Nové hudbě, tj. k dodekafonii a serialitě, k témbrové kompozici a podobně, přičemž dokázal skloubit modely světové a české hudby s těmito novodobými kompozičními technikami a netradičními směry.“). Celý text knihy má tak nekonfrontační ráz, což je dáno, řekl bych, jak osobností Báchorkovou, tak Steinmetzovou; oba hledají spíše pozitiva vývoje, nezaují vyhocená stanoviska, neprolamují „sféru možného“.

Závěrem lze konstatovat, že Steinmetzova práce se vyznačuje solidní faktografií, stríživostí v soudech a vůbec v dikci. Nová monografie patří k pozitivum české muzikologie, regionalistiky a to nejenom svou tematikou, ale i úrovní.

*Ivan Poledňák*

**Vít Zouhar: *Hudební postmoderna? Německá debata na konci 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, 257 s.**

V olomouckém univerzitním nakladatelství vyšla začátkem roku 2005 (s „vročením“ na titulní stránce a v tiráži do r. 2004) pozoruhodná publikace, jejímž autorem je skladatel a muzikolog působící na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UP Vít Zouhar o postmoderní hudbě viděné očima polemik, které byly vedeny na konci minulého století v německy psané literatuře. Zouhar měl k jejímu napsání tři významné předpoklady: jednak je absolventem vysoké umělecké školy – brněnské JAMU, kde získal nejen titul MgA. v oboru skladba, ale též uměleckou aspiranturu a konečně i titul PhD. a je výborným skladatelem, který je současnou českou kritikou zařazován spolu s Martinem Smolkou, Petrem Kofroněm, Petrem Grahamem ad. mezi autory, již mají blízko k minimalismu, new age, Nové jednoduchosti, Nové tonalitě i k neoromantismu, tedy v hudbě ke směrům, uplatňujícím se v době „postmoderní“, jednak je nadaným muzikologem, který získal tuto svou erudici v brněnském hudebněvědném ústavu Filozofické fakulty. Ten je proslulý mj. svými lexikografickými aktivitami a pracemi, které často vycházejí ze zásad přísné terminologicky orientované eggebrechtovské metody důsledně sledující dějiny pojmového aparátu (srv. např. poslední knižní práci profesorů Štědrone a Šlosara). Konečně sám Zouhar má ke zpracování takto zaměřené monografie, jejíž těžiště je ve zkoumání různých „vidů“ pojmu *Postmoderne* (*post-modern*, *postmodernism* a třeba i s nimi volně souvisejícím termínem *post-avant-garde*) v německé jazykové oblasti, i vynikající jazykové dispozice.

Práce je rozdělena do dvou hlavních celků. První z nich je věnován (po Úvodu v němž autor sleduje užívání těchto modifikací pojmu v literární vědě, architektuře, filozofii a s více jak dvacetiletým zpožděním i v muzikologii; v tom však Zouhar spatřuje i určitou výhodu) vlastní genealogii pojmu *postmoderna* (2. kapitola na stranách 17–69). Zde autor sleduje zvláště témata a motivy, které úzce souvisejí s německou muzikologickou diskusí, i když samozřejmě musí zmínit anglické a francouzské i americké filozofy, historiky i estetiky, jako byli A. J. Toynbee, J. – F. Lyotard (zvl. jeho diskuse s Němcem J. Habermasem), W. Welsch aj. Ovšem záměrně uvádí jen německé překlady textů o postmoderně v literatuře a architektuře (Fiedler, Jencks), aby motivická a významová souvislost byla co nejzřetelnější. Součástí kapitoly *Genealogie a formování výrazu „postmoderna“* je rovněž subkapitola zaměřená na pojetí postmoderny v anglofonním jazykovém prostoru. Tato podkapitola je zařazena z toho důvodu, že americká reflexe postmoderny (třebaže v poněkud jiném významu) předjímá onu evropskou. Ačkoli zdůrazňuje odlišnosti mezi oběma jazykovými oblastmi nejen v přístupu k pojmu, ale také k podnětům, které přinesla interdisciplinární diskuse o postmoderně, touto jazykovou oblastí se zabývá pouze okrajově.

Těžiště monografie je však v druhé části nazvané *Německá diskuse o hudební postmoderně* (3. kap. na s. 71–209). V ní se Zouhar zabývá jak vývojem pojmu v hudební diskusi a jeho

odrazem v tištěných médiích, tak odlišnostmi pojetí postmoderny v textech hudebních teoretiků Wulfa Konolda, Hermanna Danusera a Helgy de la Motte-Haber, jejich přístupem k postmoderně, přejímání znaků z mezioborových diskusí a zařazování skladatelů. Zde také nalezneme mj. citace hodnocení děl vybraných komponistů ve vztahu k definovaným zásadám postmodernismu a Zouharovým vhodným „nasvětlením“ problematiky pak jasně vidíme, že postoje k postmoderně v německé literatuře nebyly a nejsou zdaleka jednotné.

Aby však bylo správně rozuměno; nejde o práci čistě z oblasti terminologické, nýbrž o text, jenž otevírá muzikologické reflexi celou řadu problémů kompoziční praxe minulých desetiletí. V tom spatřuji největší jeho přínos; nechte se zrovna nejsnadněji, přestože je velmi precízně, přehledně a zcela srozumitelně formulován.

Práce (v níž autor zde shromáždil a analyzoval snad všechny relevantní texty) je tedy významným příspěvkem k dějinám i terminologickým vymezením (ale i jeho aplikací) postmodernismu jak v uměleckovědných – zvl. muzikologických, tak i sociologicko-filozofických pohledech. Autor však v ní vyloučil, s výjimkou přesahů v minimalismu celou širokou oblast hudební „pop kultury“. Ač se zaměřil hlavně na německy mluvící oblast, její občasné exkurzy do anglofonních a konečně i slovanských „teritorií“ jsou zcela zřetelné, přestože Zouhar zcela záměrně eliminoval diskuse obdobné té, která probíhala v 80. a 90. letech v německy mluvících zemích, ale též v Polsku, Slovinsku, Rusku, konečně i u nás.

Zouharova knížka je (jak zní její podtitul) hlavně pokusem o kritickou reflexi diskusí o postmoderně, vedených německými muzikology v 80. a 90. letech minulého století a nejen jimi. Nejde přitom – jak již bylo několikrát naznačeno – o práci čistě z oblasti terminologické. Jde spíše o monografickou studii, jež otevírá celou řadu problémů z pohledu skladatelské praxe. Snad proto volil autor i její název s polemickým podtónem, který je vystižen oním otázníkem. V závěru totiž Zouhar nedochází k jednoznačnému precizování postmodernismu v hudbě. Na straně 212 však vidí zřetelnou polarizaci dvou německých výrazů: „*postmoderne Musik*“ a „*musikalische Postmoderne*“. Zatímco první termín je vymezován spíše negativně (falsche Postmoderne: Penderecki, Kupkovič, Zorn etc.), druhý, objevující se přibližně od roku 1988, je naopak vymezován převážně pozitivně (Berio, Ligeti, Kagel...). A tak neměla se tato práce jmenovat spíše *Hudební postmoderna?* respektive *Postmoderna a hudba?*

Knížka ve velmi „slícné“ úpravě má standardní vybavení; v jejím závěru je uveden přehled výběrové bibliografie k tématu postmoderna, německé resumé a smíšený (tj. věcný i jmenný) rejstřík. Rozhodně stojí za čtenářskou pozornost, neboť je výrazným přínosem pro hned několik muzikologických subdisciplín: hudební estetiku a sociologii, „dějiny“ i teorii soudobé hudby.

Karel Steinmetz

**Ivan Poledňák:** *Hudebně pedagogické invence. Výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově.* Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2005, 158 s. ISBN: 80-7290-929-6.

V loňském roce vydala Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy knížku, která pod názvem *Hudebně pedagogické invence* přináší výbor studií a statí k hudební pedagogice a výchově; jejich autor Ivan Poledňák působil v letech 1998–2006 jako profesor na katedře hudební výchovy pražské fakulty. Tento významný český muzikolog, dlouholetý pracovník a pak i ředitel hudebněvědného pracoviště akademie věd a dnes vedoucí katedry muzikologie na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, shromáždil některé své dříve publikované hudebně pedagogicky a výchovně zaměřené studie a statí z let 1966–2004, a uspořádal je do podoby této antologie. Jedná se o čtrnáct textů, většinou původně připravených jako příspěvky na seminářích, konferencích a symposiích (v Praze, Ostravě, Nitře, Olomouci a Ústí nad Labem) a dva rozsáhlejší články, dříve otiskované v časopisech *Akcent* a *Opus musicum*.

Na díkci všech textů je patrné, že jejich autor je erudovaný muzikolog odborně zaměřený na hudební psychologii a sociologii, hudební estetiku a sémiotiku, metodologii hudební vědy, teorii a dějiny nonartifciální hudby. Snad pod vlivem svého učitele Bohumíra Štědrné a také (zprostředkovaně) Vladimíra Helferta, o jehož estetických názorech napsal diplomovou práci, se po absolvování studia hudební vědy na FF Masarykovy univerzity v Brně (1956) zaměřil též k hudební pedagogice. Tato orientace zesílila zejména v době, kdy působil v pražském Výzkumném ústavu pedagogickém (1959–1968). Zde spolupracoval například s Liborem Melkusem a Janem Budíkem, s nimiž se mj. výrazně podílel začátkem šedesátých let na vypracování tzv. nové koncepce hudební výchovy. Ta usilovala překonat izolaci české hudební pedagogiky a výchovy od světového dění zejména odbouráváním svazujících tzv. povinných písní a zastaralých intonačních metod, a naproti tomu postulováním činnostního pojetí hudební výchovy a tvořivých přístupů (včetně výuky improvizace). Výběr učiva byl možný ze širší nabídky, tzv. nová koncepce dávala prostor pro zavádění moderních trendů a metod (jmenujme třeba Orffův Schulwerk, uplatnění pohybových resp. tanečních prvků aj.), prosazovala školní poslech hudby jako specifickou aktivitu (tím Poledňák přispěl k rozvíjení tzv. receptivní HV), později zvláště uplatňováním sémiotických přístupů ve výkladu hudebního obsahu. V neposlední řadě tato koncepce uváděla do učiva netradiční hudební projevy (jazz a moderní populární hudbu, folklor jiných národů atp.).

Z doby Poledňákova působení ve VÚP jsou v recenzovaném výběru pouze první dvě statí: *K novému pojetí hudebně výchovné práce na ZDŠ* (1966) a spíše hudebně sociologicky a metodologicky orientovaný příspěvek *Hudební pedagogika a hudební sociologie* (1967). Když pak tento muzikolog a hudební pedagog přešel v roce 1968 z VÚP do Ústavu teorie dějin umění ČSAV (později Ústav pro hudební vědu AV ČR), zaměřil se zde zvláště na hudební psychologii (významným publikačním výstupem je *Stručný slovník hudební psychologie*, Pra-

ha 1984), estetiku a sémiotiku (zde připomeňme Poledňákův výrazný podíl na třísvazkové publikaci *Základy hudební sémiotiky*, Brno 1992), ale i na teorii a dějiny nonartificiální hudby (zvláště v kolektivním díle *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* I, II/1, II/2, III, Praha 1980–1990) a též na muzikologickou metodologii (viz spoluredakci a spoluautorství týmového spisu *Hudební věda I, II, III*, Praha 1988 a četná hesla ve *Slovníku české hudební kultury*, Praha 1997). Z doby Poledňákova akademického působení bylo do výběru zařazeno pět statí, konkrétně: *K projektu publikace o metodice hudební výchovy na ZDŠ* (1970; jedná se tu o pozdější publikaci práce, která vznikala na půdě VÚP, v časopisu Akcent); úvodní projev na odborné konferenci Československé společnosti pro hudební výchovu, který v Ostravě přednesl v roce 1969 z pozice místopředsedy této společnosti; článek v *Opus musicum Několik poznámek k hudební pedagogice v zahraničí* (1980; zde informuje o některých koncepcích a v nich často užívaných ústředních pojmech, jako třeba „didaktická interpretace“, „hudební socializace“ či Roscherova „polyestetická výchova“, tehdy západoněmeckých hudebních pedagogů); referát z nitranské konference *Místo hudby v systému estetické výchovy mládeže* (1986); příspěvek *Smysl a meze uplatnění kreativních přístupů v HV*, přednesený na konferenci konané pod názvem *Kreativita a integrativní hudební pedagogika v evropské hudební výchově* (1994). Ostatní statě byly poprvé publikovány v době Poledňákova následného působení na Katedře hudební výchovy PedF Univerzity Karlovy v Praze. V těchto šesti studiích v podstatě prakticky aplikoval tezi o tom, že úkolem hudební pedagogiky je mj. provádět neustálý výběr poznatků jednotlivých muzikologických disciplín a tento výběr promítat do problematiky učiva resp. do praktických podnětů a námětů pro práci učitelů. A tak v knížce najdeme statí z hudební pedagogiky a didaktiky HV, dotýkající se problematiky školních osnov, učiva, poslechových aktivit, ale třeba i srovnávací hudební pedagogiky, jako například: *K otázkám hudební didaktiky* (1998), *Klíčový problém hudební pedagogiky: Svár koncepce a praxe. Na pozadí modelového příkladu: Návrh koncepce HV pro gymnázia z roku 1969 a realita* (2001) či *K problematice učiva v předmětu HV* (2004). Do oblasti dějin a teorie nonartificiální hudby míří stať *Smysl a možnosti populární hudby ve školské hudební výchově* (2001), kde si autor všímá otázek vztahu tzv. vážné a populární hudby v učivu hudební výchovy na všeobecných školách; připomíná, že starší generace by měla poznávat oblíbenou hudbu svých potomků a myslí si, že je možné a dokonce, že se musí hledat spojovací cesty mezi oběma oblastmi (s. 107), a co hlavně, ukazuje konkrétně na některé možnosti. Na hudební psychologii se Poledňák zaměřil zejména ve studii *Poslech hudby jako problém estetický, psychologický, pedagogický* (1998) a na hudební estetiku zejména v příspěvku *K hudbě v procesu komunikace a k polyestetickému potenciálu hudby* (2004).

Svým zaměřením se poněkud vymyká příspěvek *Sborový zpěv na počátku nového milénia aneb Sborová hudba – memento a výzva* (2000), který je však vynikající sociologicko-historickou sondou vývoje sborového zpěvu od antiky do dneška, zaměřenou zvláště na jeho funkční proměny.

Ve všech čtrnácti statích zaujme na první pohled Poledňákova invenčnost – titul pro knížku byl zvolen nejen podle oblíbené formy děl skladatele Jana Klusáka, jehož významným biografem Poledňák právě je, ale zejména proto, že by měl upozornit na netradiční přístupy a náměty, jež autor mnohdy uplatňuje. Za všechny jmenujme třeba na stranách 100–102 uvedené podněty po vědecko-výzkumnou činnost na katedrách hudební výchovy. Autor přitom soudí, že tato činnost by měla mířit v první řadě do oblasti hudební pedagogiky, aniž by přitom Ivan Poledňák zpochybňoval práci hudebně historicky zaměřených pedagogů našich

fakult, jakými byli či jsou Vladimír Gregor, Vladimír Horák, Jaroslav Fiala, Miloš Schnierer, Jan Mazurek, Stanislav Bohadlo či autor této kritické glosy.

Při čtení této podnětné publikace se však nabízí otázka, zda studie, které přece jen většinou původně vznikaly „utilitárně“ pro jinou příležitost – zpravidla pro odborná konferenční jednání – a byly teď zařazeny v poněkud jiném kontextu, neměly být přece jen poněkud upraveny. Tím by se ovšem setřel určitý „pel“ doby, v níž vznikaly; mnohé starší myšlenky časem nabývají na aktuálnosti, takže jejich autor se domníval, že vlastně dnes, třeba i po několika desítkách let, nebylo potřeba v publikovaném textu nic měnit. Snad se ovšem mohly upravit úvody proslovených referátů a přizpůsobit se novým jazykovým normám – viz například výskyt staré podoby slov „folklor“ a „folklorní“.

Poledňákova antologie ze studií a statí, které leckdy přesahují rámec hudební pedagogiky a výchovy do příbuzných oborů, například do hudební psychologie, estetiky nebo sociologie, je doplněna soupisem autorových titulů zaměřených k hudební pedagogice, tj. samostatných knižních publikací, statí a článků, doprovodných textů k poslechovým skladbám na gramofonových deskách, recenzí i encyklopedických hesel. Knižku uzavírá výstižný doslov Jaroslava Herdena. Poledňákovo záslužné hudebně pedagogické dílo není jistě uzavřeno, ale tato bilančující antologie, která vyšla v „předvečer“ jeho pětasedmdesátin, jednoznačně prokazuje, že Poledňák patří dnes ke skutečně nejvýznamnějším představitelům oboru.

*Karel Steinmetz*





## AUTOŘI

**Gabriela Coufalová** (1978), absolventka oboru Teorie a provozovací praxe staré hudby na FF MU v Brně, Učitelství pro 2. stupeň ZŠ: hudební výchova – německý jazyk na PdF UP v Olomouci (1998–2002) a doktorského studijního programu Hudební teorie a pedagogika na téže univerzitě (2002–2005). Od roku 2005 působí jako odborná asistentka pro hudební dějiny a teorii na Khv PdF UP v Olomouci.

Mgr. Gabriela Coufalová, Ph.D.  
Berlínská 526, 56169 Králíky  
gabrielaoufalova@centrum.cz

**Tomáš Hanzlík** (1972) je absolventem katedry muzikologie a katedry hudební výchovy Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 1998 v Olomouci produkuje každoročně mezinárodní festival staré hudby BAROKO, zaměřený na uvádění novodobých premiér. Od roku 2000 je festival obohacen také o provádění soudobých děl spjatých textově s barokem. Tématem jeho doktorské disertační práce byla hudba piaristických skladatelů 17. a 18. století. Piaristické texty využil i při kompozici vlastních děl, kantát a oper *Epibateron*, *Endymio*, *Yta innocens*, *Torso a Lacrimae Alexandri Magni*. Vedle kompozic piaristů vydal tiskem kritickou edici děl T. N. Koutníka a anonymní klávesové skladby z choceňského manuskriptu. Je uměleckým vedoucím Ensemble Damian, se kterým realizoval řadu koncertů, mj. pro Maraton soudobé hudby Praha, Forfest Kroměříž, Janáčkův Máj Ostrava a Janáčkovy Hukvaldy. S Ensemble Damian prezentoval ČR netradičními operami také na turné v Pobaltí, Německu a v Itálii.

Mgr. Tomáš Hanzlík, Ph.D.  
Doubravice 36, 789 82 Moravičany  
t.hanzlik@centrum.cz

**Miroslav Hlavačka** (1978) vystudoval magisterský studijní obor učitelství hudební výchovy a anglického jazyka a v letech 2003–2005 doktorský studijní program na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UP v Olomouci (školitel doc. PaedDr. Jiří Luska, CSc.). V roce 2004 absolvoval stáž na Institute of Education University of London a pak rok učil na Gymnáziu v Kroměříži. Nyní působí na Gymnáziu ve Slezské Ostravě, kde vyučuje hudební výchově a anglickému jazyku.

Mgr. Miroslav Hlavačka, Ph.D.  
Kaštanová 864, 739 34 Šenov u Ostravy,  
mirek.hlavacka@centrum.cz

**Marie Horáková** (1950) absolvovala hru na housle na ostravské konzervatoři (1972) a externě muzikologii na Filozofické fakultě UJEP (dnešní Masarykova univerzita) v Brně (1982). V letech 1972–1993 vyučovala hru na housle na hudebních školách v Hranicích na Moravě a v Olomouci. Od roku 1993 působí na Katedře hudební výchovy PdF UP v Olomouci. Obhájením disertační práce ukončila distanční doktorské studium na PdF OU (2000). Odborně se orientuje především na dějiny artifiční i nonartefiční hudby a metodiku houslové hry.

Mgr. Marie Horáková, Ph.D.  
Zikova 16, 779 00 Olomouc  
Horakova@centrum.cz

**Eva Kotiková** (1981) je absolventkou PdF UP (anglický jazyk – hudební výchova). V současnosti dokončuje postgraduální studium oboru Hudební teorie a pedagogika. Zaměřuje se především na problematiku hudební terminologie (hudební nauka, harmonie, kontrapunkt) v anglicky mluvících zemích. Absolvovala roční studijní pobyt na Londýnské univerzitě.

Mgr. Eva Kotiková  
Tyršova 4, 586 01, Jihlava  
efinka@email.cz

**Vladimír Kyas** (1943) studoval komorní a operní zpěv na JAMU v Brně a AMU v Praze (abs. 1973), sedm sezon byl sólistou opery v Opavě a pak 26 let působil jako sólista opery a operety v Olomouci; pedagogicky je činný od konce osmdesátých let, devět let byl pedagogem zpěvu na konzervatoři v Kroměříži a pět let je hlasovým pedagogem na KHV PdF UP v Olomouci.

MgA. Vladimír Kyas  
Tolského 18, 602 00 Brno  
vkyas@atlas.cz

**Branislav Lariš** (1980), absolvoval hru na violu na Akademii umění v Banské Bystrici (2004). V letech 1997–2001 vyučoval hře na housle, hudební nauku a vedl dětskou lidovou hudbu jako externí učitel na ZUŠ v Čadci, v době vysokoškolských studií působil jako hráč na housle a violu v orchestru v italském Meranu, 2002–2003 studoval hru na violu na konzervatoři Claudia Monteverdiho v Bolzanu. V současnosti je studentem doktorského studijního programu na PdF Univerzity Palackého a učitelem hry na housle, hudební nauky a dirigentem žákovského komorního orchestru na ZUŠ v Prostějově, uměleckým vedoucím Orchestru lidových nástrojů v Čadci. Věnuje se úpravám slovenských a moravských lidových písní pro různé folklorní soubory. Ve své práci se soustřeďuje na tonální a rytmickou strukturu písní z Kysúc a na problematiku dětských lidových nástrojů.

Mgr. art. Branislav Lariš  
Handkého 755/1c, 77900 Olomouc  
branolaris@pobox.sk

**Jiří Luska** (1951) působí na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého jako docent pro hudební psychologii a hudební pedagogiku. Odborně se orientuje na otázky hudebně pedagogické, psychologické, okrajově i problematiku teorie nonartificiální hudby. Pravidelně publikuje a přednáší na odborných seminářích a vědeckých konferencích jak domácích (AMU Praha, MU Brno, UP Olomouc, OU Ostrava), tak i zahraničních (University of Bristol, University of Oxford, Universität Münster, School of Education University of Sunderland, University of California Los Angeles) . Je členem České hudební společnosti a International Society for Eighteenth – Century Studies. Na Univerzitě Palackého v Olomouci byl činný také jako akademický funkcionář (prorektor UP, proděkan PdF UP). Od roku 2005 vede Katedru hudební výchovy PdF UP v Olomouci.

doc. PaedDr. Jiří Luska, CSc.  
Univerzitní 3, 771 40 Olomouc  
jiri.luska @upol.cz

**Jan Mazurek** (1941) od roku 1973 působí na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské university jako vysokoškolský učitel (odborný asistent do r. 1988, pak docent a od r. 2001 jako profesor v oboru Hudební teorie a pedagogika) a také jako člen oborové rady a člen zkušebních komisí spolupracuje s olomouckým hudebněvýchovným pracovištěm. Zabývá se dějinami hudby a české hudební výchovy, hudební regionalistikou, zvláště vývojem hudební kultury na Ostravsku i hudebně didaktickou problematikou. Je autorem několika monografií (*Hudební život českých obyvatel Ostravy v období 1880–1918* Ostrava 1999), *Oslavy jubilejního Smetanova roku 1924 na Ostravsku a ve Slezsku*. Ostrava 2001), *Jan Pešat (1892–1974). Příspěvek k dějinám ostravské hudební výchovy 20. století* (Ostrava 2002) a téměř dvou stovek hesel v *Kulturní a historické encyklopedii Slezska a severovýchodní Moravy* (Ostrava 2005).

prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.  
Svazácká 10, 700 30 Ostrava-Jih  
Jan.Mazurek@osu.cz

**Lenka Modráčková** (1978) vystudovala magisterský studijní program Učitelství pro 2. stupeň ZŠ v oboru hudební výchova a anglický jazyk na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 2003 studuje doktorský studijní program v oboru Hudební teorie a pedagogika na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UP v Olomouci. Ve své disertaci se zabývá problematikou akustiky a fyziologie lidského hlasu.

Mgr. Lenka Modráčková  
Školská 293, 538 21 Slatiňany  
Modrackova@seznam.cz

**Ivan Poledňák** (1931), vedoucí Katedry muzikologie na Filozofické fakultě UP v Olomouci, je mimo jiné též dlouholetým členem oborové rady na olomoucké Pedagogické fakultě, kde také působil v letech 1994–1997 jako profesor na Katedře hudební výchovy, stejně tak jako

byl v letech 1998–2006 na KHV PedF Univerzity Karlovy. Pod vlivem svého učitele prof. Bohumíra Štědrone se po absolvování studia hudební vědy na FF Masarykovy univerzity v Brně (1956) zaměřil vedle hudební estetiky, psychologie a sociologie také k hudební pedagogice. Tato orientace zesílila zejména v době, kdy působil v pražském Výzkumném ústavu pedagogickém (1959–1968). Zde se mj. výrazně podílel začátkem šedesátých let na vypracování tzv. nové koncepce hudební výchovy. V letech 1968–1997 byl vědeckým pracovníkem a později ředitelem muzikologického pracoviště Akademie věd v Praze. Kromě téměř dvou stovek studií a statí a asi deseti knižních titulů nepedagogického muzikologického zaměření vydal buď sám nebo jako spoluautor také několik hudebněpedagogických publikací jako například *Hudba – škola – zítřek*, *ABC učitele hudební výchovy* či *Hudebně pedagogické invence*.

prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc.  
Na Petřinách 2, 162 00 Praha 6-Petřiny  
Polednak@petriny.net

**Jiří Pořízka** (1940), prostějovský rodák, který v r. 1968 emigroval do Švédska, do vlasti se mohl vrátit až po sametové revoluci. Studoval literaturu a historii na Lundske univerzitě a ergoterapii na Vysoké škole zdravotnické tamtéž (titul bakalář věd, ve zkratce BSc.). Od r. 1987 až do penze byl ředitelem okresního oddělení ergonomie při Lundske univerzitní nemocnici. V r. 2000 obhájil na Katedře historie Filozofické fakulty složil rigorózní zkoušku a získal titul „doktor filozofie“ (PhDr.). Dlouhá léta byl vedoucím charitativní organizace Švédská mise. Je nositelem četných vyznamenání a diplomů, nejvýznamnější: komtur papežského řádu sv. Řehoře Velikého, komtur za zásluhy maltézského řádu, komtur švédského řádu Pro Patria, komtur řádu sv. Lazara, rytíř italského řádu Konstantina sv. Jiří ad. Soustavně se věnuje literární a publicistické činnosti. Knižně vyšly monografie *Česko-litevské kulturní vztahy* (Vilnius 1998); *Maltézští rytíři* (Brno 1991); *Řád maltézských rytířů. Z Palestiny na Via Condotti*. (Praha 1997); *Maltézští rytíři v Čechách a na Moravě 1870-1998: české velkopřevorství řádu maltézských rytířů a jeho představitelé* (Olomouc 2002). Věnuje se též výtvarnému umění – malíř i kurátor výstav. Uveden i v prestižním Slovníku českých výtvarných umělců.

PhDr. Jiří Pořízka, BSc.  
Lidická 86, 796 01 Prostějov  
lazarus.pv@centrum.cz

**Petr Pořízka** (1974), absolvent oborů česká filologie – hudební výchova na Filozofické fakultě Univerzity Palackého (1999). V roce 2000 složil rigorózní zkoušku v oboru hudební teorie a pedagogika na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého a obhájil práci *Slovenské tonality a jejich přesahy do písňového folkloru moravského* (Olomouc 2000, rkp.). V letech 2000–2003 interní doktorand Katedry bohemistiky FF UP, od r. 2003 odborný asistent tamtéž. Odborně se specializuje na zvukovou stránku češtiny (fonetika a fonologie), věnuje se též korpusové lingvistice. Je editorem a redaktorem univerzitních sborníků (řada AUPO Bohemica, sborníky z konferencí mladých lingvistů), napsal řadu odborných lingvistických i muzikologických studií, je garantem projektu *Olomoucký korpus mluvené češtiny*.

Od r. 2006 je ředitelem Letní školy slovanských studií FF UP. Je členem Jazykovědného sdružení České republiky, členem International Society of Phonetic Sciencis, Fonetické komise pro standardizaci školské jazykovědné terminologie při MŠMT. Věnuje se též charitativní činnosti, je rytířem řádu sv. Lazara.

PhDr. Petr Pořízka  
Lidická 86, 796 01 Prostějov  
petr.porizka@upol.cz

**Lena Pulchertová** (1963) po studiu na PdF UP v Olomouci (ruský jazyk – hudební výchova – absolvovala 1986) působila jako korepetitorka v Moravském divadle Olomouc. Od roku 1988 je členkou katedry hudební výchovy PdF UP v Olomouci. V roce 2005 vykonala státní doktorskou zkoušku a obhájila disertační práci na téma *Hudební výchova v kontextu pedagogické koncepce waldorfské školy* (Ph.D.). Na katedře hudební výchovy se věnuje výuce hry na klavír a improvizaci, aktivně spolupracuje jako korepetitorka a doprovazečka významných umělců a hudební těles (Moravská filharmonie, Moravské divadlo, dětské sbory atd.).

PaedDr. Lena Pulchertová, Ph.D.  
Rolsberská 31, 772 00 Olomouc  
lena.pulchertova@upol.cz

**Květuše Raueová-Fridrichová** (1952) studovala v letech 1967–1973 Konzervatoř v Kroměříži (obor hra na klavír a volitelné bicí nástroje). Po absolutoriu vystudovala v letech 1973–1978 Filozofickou fakultu UP v Olomouci (obor výchova a vzdělávání dospělých – hudební věda). Po promoci byla zaměstnána jako klavíristka-cembalistka v souboru LINHA SINGERS (FOK Praha). Později vyučovala na hudebních školách, i soukromě. V roce 1971 vykonala přijímací konkurz do skupiny hráčů na bicí nástroje Moravské filharmonie v Olomouci, se kterou spolupracuje dodnes. Uplatňuje se také jako cembalistka v komorních orchestrech. Od roku 1975 působí na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UP v Olomouci, kde vyučuje hru na klavír, doprovody písní a komorní a souborovou hru.

Mgr. Květuše Raueová-Fridrichová  
Moravská 3, 783 71 Olomouc-Holice  
Kvetuse.Raueova@upol.cz

**Pavel Režný** (1959) v roce 1983 vystudoval na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci obory český jazyk – hudební výchova pro II. a III. stupeň. V roce 1985 vykonal rigorózní zkoušky na Univerzitě Palackého v Olomouci a v roce 1987 ukončil studium hudební teorie na Hudební fakultě AMU v Praze, 2000 – Ph.D. (Univerzita Karlova Praha). Na Univerzitě Mateja Bela v Banské Bystrici se v roce 2005 habilitoval (doc.). Už od dob svých studií se zabývá řízením sboru. Svou kvalifikaci v tomto oboru si soukromě doplňoval u dirigentů Lubomíra Mátl a Libora Mathausera. V současnosti vede Ženský pěvecký sbor DUHA Ostrava (od roku 1989), Komorní smíšený sbor ATENEO UP Olomouc (2001) a externě spolupracuje

s Ostravským dětským sborem (od roku 1990). S výše uvedenými tělesy natočil snímky pro Český rozhlas, Českou televizi a vydal nahrávky na zvukových nosičích. Se sborem veřejně vystupuje na koncertech doma i v zahraničí.

doc. PaedDr. Pavel Režný, Ph.D.  
Wurmova 8, 750 02 Přerov  
pavel.rezny@upol.cz

**Karel Steinmetz** (1945) vystudoval muzikologii na Filozofické fakultě MU v Brně (1970), kde byl též v letech 1980–86 externím vědeckým aspirantem a pak se zde v roce 1992 habilitoval v oboru muzikologie (profesorem v oboru Hudební teorie a pedagogika byl jmenován roku 2001). V sedmdesátých a osmdesátých letech působil v ostravských a pražských kulturních institucích (Čs. rozhlas Ostrava, Janáčkova filharmonie Ostrava, KKS Ostrava, vydavatelství ČHF Panton Praha). Od roku 1989 je na Katedře hudební výchovy PdF Univerzity Palackého v Olomouci. Jeho badatelské aktivity jsou zaměřeny na výzkum hudby v regionu střední a severní Moravy (zvl. ve 20. století, jak v oblasti hudební tvorby, tak i recepce; zaměřuje se mj. na dílo L. Janáčka). Samostatně knižně publikoval práce *Artikulace času v Janáčkově hudbě. Příspěvek k analýze časové pohybových struktur Janáčkových děl a k využití těchto analýz v hudební praxi* (Olomouc 1994) a *Jan Šoupal – sbormistr, pedagog a člověk* (Olomouc 1997), *Hukvaldská poéma Milana Báchorka, skladatele, sbormistra a organizátora hudebního života v kraji L. Janáčka* (Ostrava 2004) a autorsky se podílel na dalších šesti knižních publikacích.

prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.  
Chrjukinova 1, 700 30 Ostrava-Jih  
Karel.Steinmetz@centrum.cz

**Jaromír Synek** (1968), absolvent PdF UP v Olomouci. V letech 1994–2001 učitel na olomouckých základních a středních školách a sbormistr školních pěveckých sborů. V roce 2001 se stal členem Katedry hudební výchovy PdF UP jako odborný asistent pro didaktiku hudební výchovy. Od roku 2002 spolukoordinuje program *Slyšet jinak* zaměřený na rozvíjení kreativity prostřednictvím hudebních činností.

Mgr. Jaromír Synek  
Letná 598, 783 53 Velká Bystřice  
jaromir.synek@upol.cz

**Jaroslav Vraštil** (1945), po absolvování olomoucké pedagogické fakulty působil od začátku sedmdesátých let od poloviny let devadesátých jako hráč na klávesové nástroje v předních českých orchestrech a doprovodných skupinách známých zpěváků populární hudby. Od roku 1996 je lektorem a odborným asistentem na Katedře hudební výchovy PdF UP, kde vyučuje

hře na klavír, klavírní improvizaci a dějiny a teorii nonartificiální hudby. V roce 1986 získal po rigorózním řízení titul PaedDr. a po ukončení doktorského studia v roce 2005 titul Ph.D.

PaedDr. Jaroslav Vraštil, Ph.D.  
Římská 6, 779 00 Olomouc  
Jaroslav.Vrastil@upol.cz

**Luděk Zenkl** (1926), emetritní profesor Ostravské univerzity, je významným českým hudebním pedagogem starší generace a spolu s Ladislavem Danielem a Ivanem Poledňákem náleží dnes ke skutečným nestorům tohoto oboru. Zabýval se hlavně hudebněteoretickými zvl. hudebně akustickými (např. *Temperované a čisté ladění v evropské hudbě 19. a 20. století* /Praha 1971/ – tiskem vydaná kandidátská disertace) a na elementárním stupni hudebně teoretickými problémy (např. velmi populární *ABC hudební nauky* /naposled 8. vydání: Praha 2003/, *ABC hudebních forem* /naposled Praha 1991/), hudební historiografii (např. *Hudební skladatel Jiří Dvořáček* /Ostrava 1998/) a hudebně estetickou a sociologickou problematikou. Je zastáncem modernizace přípravy učitelů hudební výchovy a její výuky. Po studiu na pražské Pedagogické fakultě UK se stal asistentem profesorů A. Sychry a J. Plavce na téže fakultě (absolvoval 1951, PaedDr. získal 1953), v letech 1962–1973 působil jako odborný asistent na FF UP v Olomouci a od roku 1973 žije a pracuje jako odborný asistent, docent a profesor (od r. 2001 jako emeritní profesor a významný člen oborové rady Hudební teorie a pedagogika) v Ostravě.

prof. PaedDr. Luděk Zenkl, CSc.  
Chelčického 8, 701 00 Ostrava 1  
Ludek@Zenkl.cz

**Vít Zouhar** (1966), hudební skladatel, muzikolog a vysokoškolský učitel, v letech 1984–1989 studoval skladbu na JAMU v Brně u doc. M. Ištvana. Pak byl na této škole interním aspirantem u prof. A. Piňose (1990–1993). Souběžně s tím studoval muzikologii na FF Masarykovy univerzity v Brně (1990–1996). Ve studiu skladby pokračoval na Hochschule für Musik u. darstellende Kunst Graz u prof. H. M. Preßla a prof. Y. Pagh-Paan (1991–92) a zúčastnil se kompozičních kurzů na Accademia Chigiana v Sieně u F. Donatoniho (1988) a v Darmstadtu (J. Cage, I. Xenakis, 1990). Doktorské studium absolvoval v roce 2001. Od roku 1992 přednáší na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. V roce 2005 byl po habilitačním řízení jmenován docentem v oboru Hudební teorie a pedagogika. Je autorem monografie *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století*, studií zaměřených na problematiku hudby 20. století a řady skladeb (*Coronide, Noci Dnem, Brána slunce ad.*). Podílel se na přípravách kritického kompletního vydání děl Bohuslava Martinů. V roce 2001 založil společně s prof. Josefem Gründlerem a Mgr. Jaromírem Synkem program *Slyšet jinak*, který je zaměřen na komponování dětí v hudební výchově.

doc. Mgr. MgA. Vít Zouhar, Ph.D.  
Dobruška č. 339, 739 52 okr. Frýdek-Místek  
vit.zouhar@upol.cz





## CONTRIBUTORS

**Gabriela Coufalová** (1978) – A graduate in Theory and Practice of Ancient Music at the Faculty of Arts at Masaryk University in Brno, Upper Secondary School Teacher Training in Music and German at the Pedagogical Faculty of Palacký University in Olomouc (1998–2002) and PhD. studies in Music Theory and Pedagogy at the same university (2002–2005). Since 2005 she has worked as a senior lecturer of Music History and Theory at the Music Dept. at the Pedagogical Faculty of Palacký University in Olomouc.

Mgr. Gabriela Coufalová, Ph.D.  
Berlinská 526, 56169 Králupy  
gabrielaoufalova@centrum.cz

**Tomáš Hanzlík** (1972) graduated in musicology and music education at Palacký University in Olomouc. Every year since 1998 he has produced in Olomouc an international festival of old music BAROKO, which is focused on producing of modern premieres. Since 2000 festival has been enriched in performing contemporaneous pieces, which are textually linked with baroque. The subject of his doctoral thesis was music of piarist composers of 17. and 18. centuries. The piarist texts were also used for composition of his own pieces, cantatas and operas *Epibateron*, *Endymio*, *Yta innocens*, *Torso a Lacrimae Alexandri Magni*. Besides of the piarist compositions he published a critique edition of pieces T.N. Koutník and anonymous clavier piece from Chocet manuscript. He is an art director of Ensemble Damian, along with he realized a range of concerts, i.a. for Marathon of contemporaneous music Prague, Forfest Kroměříž, Janáčkův Máj Ostrava and Janáčkovy Hukvaldy. With Ensemble Damian he represented Czech republic with nontraditional operas also on tour of Baltic area, Germany and Italy.

Mgr. Tomáš Hanzlík, Ph.D.  
Doubravice 36, 789 82 Moravičany  
t.hanzlik@centrum.cz

**Miroslav Hlavačka** (1978) graduated in magister study subject – teaching of music education and english and in years 2003–2005 in doctoral study program in Department of Music Education at the Pedagogical Faculty of Palacký University in Olomouc (advisor doc. PaedDr. Jiří Luska, CSc.). In 2004 he passed intership at Institute of Education University of Lon-

don. At present he is working at High School in Kroměříž, where he is teaching music education and english.

Mgr. Miroslav Hlavačka, Ph.D.  
Kaštanová 864, 739 34 Šenov u Ostravy,  
mirek.hlavacka@centrum.cz

**Marie Horáková** (1950), in 1972 graduated from the Conservatory in Ostrava where she studied the violin playing. In 1982 she finished her off-campus studies of the musicology at the Faculty of Philosophy of the UJEP (today's Masaryk University) in Brno. Since 1972 to 1993 she taught the fiddle playing at the schools of music in Hranice na Moravě and Olomouc. Since 1993 she has been working in the Music Department of the Faculty of Pedagogy of Palacký University in Olomouc. In 2000, she defended her dissertation and finished her doctorate studies at the Faculty of Pedagogy of the University of Ostrava. She focuses professionally mainly on the history of the artificial and nonartificial music and methodology of the violin playing.

Mgr. Marie Horáková, Ph.D.  
Zikova 16, 779 00 Olomouc  
Horakova@centrum.cz

**Eva Kotiková** (1981) graduated from the Faculty of Pedagogy in Olomouc (English - Music Education). At present she is completing the PhD. in Music Theory and Pedagogy. She is focusing principally on the music terminology (harmony, counterpoint, elementary music terminology) of English speaking countries. She spent an academic year at Royal Holloway, University of London.

Mgr. Eva Kotiková  
Tyršova 4, 586 01, Jihlava  
efinka@email.cz

**Vladimír Kyas** (1943) studied chamber and opera sing at JAMU in Brno and at AMU in Prague (graduated 1973), for seven seasons he was soloist of Opera in Opava and than for 26 years he acted as a soloist of Opera and Operetta in Olomouc. Since the end of the eighties he has been working as a pedagogue, for 9 years he was teaching at Conservatory in Kroměříž and for 5 years he has been vocal pedagogue at Music Education Dept. of Pedagogical Faculty of University Palacký in Olomouc.

MgA. Vladimír Kyas  
Tolského 18, 602 00 Brno  
vkyas@atlas.cz

**Branislav Lariš** (1980) was graduated in viola playing at Academy of Arts in Banská Bystrica (2004). In years 1997–2001 he was teaching playing the violin, music theory and he was leading childish folk music as an external teacher at Art School in Čadca. At the time of university study he acted as a violinist of orchestra in Merano (Italy), 2002–2003 he studied viola playing at Conservatory of Claudio Monteverdi in Bolzano. At present he is a student of PhD. at Pedagogic Faculty of University Palacký and teacher of violin playing, music theory and conductor of pupil's chamber orchestra at Art school in Prostějov, art director of Orchestra of folk instruments in Čadca. He is attending to arrangements of slovakian and moravian folk songs. In his work he is focuses on tonal and rhythmical structure of songs from Kysúca and on problems of childish folk instruments.

Mgr. art. Branislav Lariš  
Handkého 755/1c , 77900 Olomouc  
branolaris@pobox.sk

**Jiří Luska** (1951) is working in Music Education Department of Pedagogic Faculty of Palacký University as a docent for music psychology and music pedagogy. He specializes in music-psychological and pedagogical questions, partly in theory of nonartificial music. He is regularly publishing and lecturing on special seminars and scientific conferences both internal (AMU Prague, MU Brno, UP Olomouc, OU Ostrava) and abroad (University of Bristol, University of Oxford, Universität Münster, School of Education University of Sunderland, University of California Los Angeles). He is a member of Czech Music Society and International Society for Eighteenth - Century Studies. At University of Palacký he acted also as an academical official (prorector UP, vice-dean PdF UP). Since 2005 he has been conducting a Music Education Department PdF UP in Olomouc.

doc. PaedDr. Jiří Luska, CSc.  
Univerzitní 3, 771 40 Olomouc  
jiri.luska @upol.cz

**Jan Mazurek** (1941), since 1973 has been acting in Music Education Department at Pedagogical Faculty of Ostravská University as an university lecturer (by the year 1988 as an assistant professor, then docent and since 2001 as a professor of Music Theory and Pedagogic), also as a member of departmental council and a member of examining committee he has been cooperating with Music Education Department in Olomouc. He specializes in history of music and czech music education, in music regionalistic, especially in progress of music culture in Ostrava region, and in music-didactic problems. He is an author of several monographs: *Music life of Czech inhabitant of Ostrava in period 1880–1918* (Ostrava 1999), *Celebrations of Smetana's anniversary year 1924 in Ostrava region and Silesia* (Ostrava 2001), *Jan Peřat (1891–1974). Contribution to history of Ostrava's music education of 20. century* (Os-

trava 2002) and about two hundreds entries in *Cultural and historical encyclopedia of Silesia and northeast Moravia* ( Ostrava 2005).

prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.  
Svazácká 10, 700 30 Ostrava-Jih  
Jan.Mazurek@osu.cz

**Lenka Modráčková** (1978) graduated from the Pedagogical Faculty of Palacký University in Olomouc in 2003 with the teaching qualification for English and Music Education. At present she is a student of doctor program (PhD.) in Music Theory and Pedagogy. She focuses principally on the acoustics and the physiology of voice (control of vocal intensity – singer's formant and quarter-wave resonator, biomechanics of register apparatus of vocal system, acoustic characteristic of vowels, etc.).

Mgr. Lenka Modráčková  
Školská 293, 538 21 Slatiňany  
Modrackova@seznam.cz

**Ivan Poledňák** (1931), head of Musicology department at Philosophical Faculty UP in Olomouc, he is a longstanding member of departmental council at Pedagogic Faculty in Olomouc, where he was acting in 1994–1997 as a professor of Music Education Department UP, as well as in 1998–2006 at Charles' University in Prague. After the graduation in Music Science of Masaryk University in Brno (1956), under influence of his teacher prof. Bohumír Štědroň he was focusing besides music aesthetics, psychology and sociology, on music pedagogy. These tendencies intensified especially in time, when he was acting in Prague's Research institute of pedagogy (1959–1968). He markedly participated there at the beginning of the sixties i.a. in designing of "New conception of music education". In years 1968-1997 he was a research worker and later a director of music-science department of Academy of science Prague. Besides about two hundreds of essays and articles and about ten books of non-pedagogic music-scientific nature, he published either separately or as a co-author a few music-pedagogical publications, for example *Music - School - Tomorrow*, *ABC of teacher of music education*, *Music-pedagogical inventions*.

prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc.  
Na Petřínách 2, 162 00 Praha 6-Petřiny  
Polednak@petriny.net

**Jiří Pořízka** (1940), native of Prostějov, who in 1968 emigrated to Sweden, could come back to homeland after the velvet revolution. He studied literature and history at Lund University and ergotherapy at Medical University at the same place (degree Bachelor of Science, BCs.). From 1987 until the retirement he was a director of district department of ergonomics at Lund's university hospital. In 2000 he stated at History Department of Philosophical Faculty, passed rigorous exam and gained a degree "doctor of philosophy" (PhDr.). For a long period he was

a head of charitable institution Swedish mission. He is a laureate of numerous honours and diplomas, most remarkable: commander of popish friary of St. Gregory Magne, commander for credit of Maltese friary, commander of Swedish order Pro Patria, commander of order of St. Lazar, knight of Italian friary of Constantin, St. George and so on. He is systematically devoting to literal activity and publishing. Published monographs: *Czech - Lithuanian cultural relations* (Vilnius 1998), *Maltese knights* (Brno 1998), *The Friary of Maltese Knights. From Palestine to Via Condotti* (Praha 1997), *Maltese Knights in Bohemia and Moravia 1870-1998: Czech grand priory of the friary of Maltese Knights and its representatives* (Olomouc 2002). He is also devoting to art – painter and guardian of exhibitions. He is presented in prestigious *Dictionary of Czech visual artist*.

PhDr. Jiří Pořízka, BSc.  
Lidická 86, 796 01 Prostějov  
lazarus.pv@centrum.cz

**Petr Pořízka** (1974), graduate of czech philology – music education at Philosophical Faculty of Palacký University (1999). In 2000 he passed rigorous exam in music theory and pedagogy in music education department at Pedagogic Faculty of Palacký University and he stated a work *Slovakian tonalities and their overlaps to songs of Moravian folklore* (Olomouc 2000, rkp.) In 200–2003 he was an internal inceptor of Czech studies department FF UP, since 2003 lecturer at the same place. He expertly focuses on phonetic site of Czech language (phonetics, phonology), he is also devoting to linguistic corpus. He is editor and redactor of academic textbooks (AUPO Bohemica, textbooks from conferences of young linguists), he wrote down numerous linguistic and musicologic studies, he is a guarantee of a project Olomouce's corpus of spoken Czech. Since 2006 he has been director of Summer school of Slavonien studies FF UP. He is a member of Linguistical association of Czech Republic, a member of International Society of Phonetic Sciences, Phonetic committee for standardization of school linguistic terminology at MŠMT. He is devoting to charitable activity and a knight of order of St. Lazar.

PhDr. Petr Pořízka  
Lidická 86, 796 01 Prostějov  
petr.porizka@upol.cz

**Lena Pulchertová** (1963) after studies at Pedagogic Faculty of Palacký University in Olomouc (Russian – Music education – graduated 1986) she acted as an accompanist at the Moravian theater Olomouc. Since 1988 she has been a member of Music education dept. at Pedagogic Faculty of Palacký University in Olomouc. In 2005 she passed a doctoral exam and stated dissertation thesis on the theme *The Music education in the context of pedagogic conception of Waldorf's school* (PhD.). In Music education dept. she attends to teaching of piano playing and

improvisation, she actively cooperates as an accompanist of distinguished artists and music ensembles (Moravian philharmonic, Moravian theater, children's choruses and so on).

PaedDr. Lena Pulchertová, Ph.D.  
Rolsberská 36, 772 01 Olomouc  
Lena.Pulchertova@upol.cz

**Květuše Raueová-Fridrichová** (1952), studied in 1967–1973 at Conservatory in Kroměříž (playing piano and facultative percussion). After approval she finished in 1973–1978 studies at Philosophical faculty UP in Olomouc (pedagogy and education of adults – music science). After the graduation she was employed as a pianist and cembalo player in ensemble LINHA SINGERS (FOK Praha). Later she was teaching at music schools, and also privately. In 1971 she undertook audition to group of percussion players of Moravian philharmonic in Olomouc, along with she cooperates until today. She is engaged also as a cembalo player in chamber ensembles. Since 1975 she has been acting in Music education department at Pedagogic faculty UP in Olomouc, where she has been teaching playing the piano, accompaniment of songs and chamber and ensemble playing.

Mgr. Květuše Raueová-Fridrichová  
Moravská 3, 783 71 Olomouc-Holice  
Kvetuse.Raueova@upol.cz

**Pavel Režný** (1959) in 1983 he graduated at Faculty of Pedagogy of Palacky University in Olomouc, subject Teaching for High Schools (Music – Czech). 1985 – PaedDr. (Palacky University Olomouc) 1987 – he successfully finished studying of Theory of Music at Faculty of Music, Academy of Performing Arts in Prague, 2000 – Ph.D. (Charles University, Prague), 2005 – doc. (University of Matej Belo, Banská Bystrica). He is engaged in chorus leading already from the times of his studies. He privately supplemented his qualification in this branch by the conductors Lubomír Mátl and Libor Mathauser.

He worked as a conductor of children's, youth's and mixed choruses. At present he conducts Female Chamber Choir DUHA (Rainbow) of Ostrava (since 1989), ATENEO of Palacky University Olomouc (since 2001) and he externally cooperates with *Children's Choir Ostrava* (since 1990). With some of above mentioned ensembles he made records for the Czech Radio, the Czech TV and he released records on sound mediums. He performs publicly with the choir on the concerts in the Czech Republic and abroad.

doc. PaedDr. Pavel Režný, Ph.D.  
Wurmova 8, 750 00 Přerov  
pavel.rezny@upol.cz

**Karel Steinmetz** (1945), finished musicology at Philosophical faculty MU in Brno (1970), where he was also in years 1980–1986 external science postgraduate and in 1992 he habilitated here in subject musicology (in 2001 he was raised to the Professor in subject Music theory

and Pedagogy). In the seventies and eighties he was engaged in cultural institutions in Ostrava and Prague (Czech broadcast Ostrava, Janáček philharmonic in Ostrava, KKS Ostrava, Publishing ČHF Panton Praha). Since 1989 he has been in Music education department PdF of University Palacký in Olomouc. His research activities are focused on research of music in middle and north Moravia (especially in 20. century, both in the area of music production, and also reception, among others he is focused on the work of Leoš Janáček). He separately published works: *Articulation of the time in Janáček's music. Contribution to analysis of time-move structure of Janáček's works and to usage of these analysis in practice* (Olomouc 1994), *Jan Šoupal – conductor, pedagogue and man* (Olomouc 1997), *Huklvald's poem of Milan Bachorek, composer, conductor and organizer of music life in country of L. Janáček* (Ostrava 2004) and he participated in six other book publication.

prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.  
Chrjukinova 1, 700 30 Ostrava-Jih  
Karel.Steinmetz@centrum.cz

**Jaromír Synek** (1968), graduate of PdF UP in Olomouc, in 1994-2001 teacher at olomouc's basic and high schools and conductor of school choruses. In 2001 he became a member of Music education department at PdF UP as a lecturer for didactics of music education. Since 2002 has been coordinating a program *Hearing differently* focused on developing of creativity through music activities.

Mgr. Jaromír Synek  
Letná 598, 783 53 Velká Bystřice  
jaromir.synek@upol.cz

**Jaroslav Vraštil** (1945), after finishing the olomouc's pedagogical faculty was engaged since the beginning of the seventies till the half of the nineties as a claviers player in prominent czech orchestras and in supporting groups of known czech singers. Since 1996 he has been a lecturer in Music education department PdF UP, where he has been teaching piano playing, piano improvisation and history and theory of non-artificial music. In 1986 he gained after rigorous proceeding a titular PaedDr. and after finishing of doctoral study in 2005 a titular PhD.

PaedDr. Jaroslav Vraštil, Ph.D.  
Lidická 86, 773 01 Olomouc  
Jaroslav.Vrastil@upol.cz

**Luděk Zenkl** (1926), emeritus professor of Ostrava University is distinguished Czech music pedagogue of older generation and together with Ladislav Daniel and Ivan Poledňák adherent to real nestor of this field. He was focused on music-theoretical, especially music-acoustical (for example *Temperament and simple tune in Europe music of 19. and 20. century* /Praha 1971/ – appeared candidate dissertation) and on elemental degree on music-theoretical problems (for example very popular *ABC of music theory* /last 8. publication: Praha 2003/, *ABC*

*of music forms* /last Praha 1991/), on music historiography (f.e. *Music composer Jiří Dvořáček* /Ostrava 1998/), and on music-aesthetical and sociological problems. He is a supporter of modernizing in preparation of music education teachers and its training. After study at Prague's Pedagogical Faculty UK he became an assistant of professors A. Sychra and J. Plavec at the same faculty (graduated 1951, PaedDr. gained 1953), in 1962–1973 he was engaged as a lecturer at FF UP in Olomouc and since 1973 he has been living and working as a lecturer, docent and professor (since 2001 as a emeritus professor and distinguished member of departmental council Music theory and pedagogic) in Ostrava.

prof. PaedDr. Luděk Zenkl, CSc.  
Chelčického 8, 701 00 Ostrava 1  
Ludek@Zenkl.cz

**Vít Zouhar** (1966), a composer, musicologist, university teacher, in years 1984–1989 studied composition at JAMU in Brno with doc. M. Ištvan. Afterwards he was at this school an intern at prof. A. Piños (1990–1993). At the same time he studied musicology at Philosophical Faculty of Masaryk University in Brno (1990–1996). In studying of composing he continued at Hochschule für Music u. darstellende Kunst Graz with prof. H. M. Preßl and prof. Y. Pagh-Paan (1991–1992) and he took part in composition classes with Academia Chigiana in Siena with F. Donatoni (1988) and in Darmstadt (J. Cage, I. Xenakis, 1990). The doctor study he finished in 2001. Since 1992 he has been lectured in Department of Music Education at Pedagogic Faculty of Palacký University in Olomouc. In 2005 he gained after inaugural proceeding titular docent in subject Music theory and pedagogic. He is an author of monograph *Postmodern music? The german discussion in the fall of 20. Century*, studies focused on problems of music of 20. century and numerous pieces (*Coronide, Noci Dnem, Brána slunce ad.*). He is participating in preparing of Complete critical edition of Bohuslav Martinů works. In 2001 he established together with prof. Josef Gründler and Mgr. Jaromír Synek a program *Hearing differently* which is focused on composing of children in music education.

doc. Mgr. MgA. Vít Zouhar, Ph.D.  
Dobratice č. 339, 739 52 okr. Frýdek-Místek  
vit.zouhar@upol.cz





ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS  
FACULTAS PAEDAGOGICA

**HUDEBNÍ VĚDA A VÝCHOVA 10  
MUSICA VIII – 2006**

Hlavní redaktorka: Jitka Ulrichová  
Výkonný redaktor: Karel Steinmetz  
Odpovědná redaktorka: Jana Kreiselová  
Technická redaktorka: Miroslava Kouřilová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci  
[www.upol.cz/vup](http://www.upol.cz/vup)  
e-mail: [vup@upol.cz](mailto:vup@upol.cz)

Olomouc 2006

1. vydání

**ISBN: 80-244-1508-9**  
**ISSN: 0231-9233**