



aura musica

JIRKOVSKÝ PÍŠŇOVAR

4.-6.10.2013

Pátek 4. října

ZÁMEK ČERVENÝ HRÁDEK:

17.00-18.30 **Příjezd a prezentace sborů**

od 19 hodin **Zahajovací koncert**

KAKOFON PRAHA – vítěz

Jirkovského Píšňovaru 2012,

OKTET PRAHA,

VENTILKY ZUŠ Jirkov

Sobota 5. října

ZÁMEK ČERVENÝ HRÁDEK:

8.00-9.30

od 10 hodin

od 14 hodin

od 17 hodin

od 19 hodin

od 20 hodin

od 21 hodin

Příjezd a prezentace sborů

První soutěžní blok

Druhý soutěžní blok

Odpolední program na nádvoří –

TRES TEQUILAS

Vyhlášení výsledků

+ výběr z festivalových hroznů

Koncert německého tria

CRISTIN CLAAS

Společenský večer

Neděle 6. října

ZÁMEK ČERVENÝ HRÁDEK:

od 10 hodin **Seminář a workshop**

KOSTEL SV. IGNÁCE V CHOMUTOVĚ:

od 15 hodin **Koncert sborů**

KOSTEL STĚTÍ SV. JANA KRŤITELE V KADANI:

od 15 hodin **Koncert sborů**

KAPLICKA NA JINDŘÍSKÉ:

od 17 hodin **Koncert sborů**

Vydává:

PF UJEP, katedra hudební výchovy
České mládeže 8
400 96 Ústí nad Labem

Šéfredaktor: PhDr. Luboš Hána, Ph.D.

Editoři: prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph.D.,
prof. PaedDr. Miloš Hons, PhD.

Redakční rada:

SBOROVÁ TVORBA

prof. Dr. Dion Buhagiar
(University of Malta, Malta)

PhDr. Luboš Hána, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. PaedDr. Jiří Kolář
(PedF UK, Praha, ČR)

MgA. Michal Vajda
(PdF MU, Brno, ČR)

doc. PaedDr. Zdeněk Vimr
(FPE ZČU, Plzeň, ČR)

HUDEBNÍ PEDAGOGIKA

prof. PhDr. Josef Říha
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. Donna Anderson
(SUNY, College Cortland, USA)

doc. PhDr. Ivana Ašenbrenerová, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

PaedDr. Jan Prchal
(ZŠ a ZUŠ Jablonoňová, Liberec, ČR)

doc. Larisa Vysockaya, kandidátka filozofických věd
(VGU, Vladimír, Rusko)

doc. PhDr. Jiří Škoda, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. Dr. Wolfgang Mastnak
(Hochschule für Tanz und Musik, Mnichov, Německo)

prof. Agata Suguru
(JSEKM, Japonsko)

Dr. Barbara Sicher-Kafol
(University of Ljubljana, Slovinsko)

HUDEBNÍ TEORIE

doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.
(HAMU, Praha, ČR)

prof. PaedDr. Jiří Holubec Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. PhDr. Zuzana Martináková, Ph.D.
(HUAJA, Banská Štiavnica, Slovensko)

prof. PhDr. Michal Nedělka, Dr.
(PedF UK, Praha, ČR)

prof. MgA. Vladimír Tichý, CSc.
(HAMU, Praha, ČR)

Jazyková korektura: prof. PhDr. Josef Říha

Grafická sazba: Bc. Dagmar Myšáková

Tisk: Ediční středisko PF UJEP v Ústí n. L.

Objednávky předplatného: na adrese vydavatele a na stránkách pf.ujep.cz/khv/aura
Cena: 100 Kč

Redakční uzávěrka: 30. prosince 2012

MK ČR E 20717
ISSN 1805-4056

Vážení a milí čtenáři,

také druhé číslo odborného časopisu *Aura Musica* se snaží oslovit a zaujmout co nejširší hudební veřejnost a poskytuje prostor teoretickým textům a hudebně praktickým materiálům. V muzikologickém bloku nás Josef Říha seznámí s výsledky svého janáčkovského bádání nad osudy skladby *Otčenáš*, Lenka Přibyllová se dlouhodobě věnuje problematice melodramu a připravila studii o tvorbě skladatele Zdeňka Zahradníka, sborová tvorba Antonína Tučapského je téma, kterému se věnuje Jana Kuželková, problematikou hudby k animovanému filmu se zabývá Vladimír Koupil, o závěru života W. A. Mozarta pojednává studie Pavla Holubce a Miloš Hons se zamýšlí nad hudebně kritickou činností zakladatelských osobností české hudební teorie Otakara Šína, Aloise Háby a Karla Janečka.

Hudebnědidaktická část přináší studii Dagmar Zelenkové o problematice pohyblivosti hlasu z pohledu soudobé zpěvní pedagogiky, Tomáš Boroš se věnuje modelům pro improvizaci a kompozici, Marta Polohová informuje o slovenské vokální pedagogice v kontextu vývoje hudební kultury po roce 1918 a Zdeněk Kohout o praktičnosti a užitnosti webových stránek pro výuku hudební výchovy. Hudební příloha tentokrát předkládá autorské úpravy a kompozice Romana Pallase, Luboše Hány, Jiří Holubce a Petra Wajsara. Budeme rádi za vaše názory a reakce na úroveň časopisu a děkujeme vám, našim věrným čtenářům, za přízeň.

Redakce

STUDIE

Josef Říha: Janáčkův Otčenáš JOSEF ŘÍHA <i>JOSEF ŘÍHA: JANÁČEK'S OUR FATHER</i>	4
Nové melodramy Zdeňka Zahradníka LENKA PŘIBYLOVÁ <i>NEW MELODRAMAS BY ZDENĚK ZAHRADNÍK</i>	8
Kritická činnost vůdčích osobností české moderní hudební teorie (Alois Hába, Otakar Šín, Karel Janeček) MILOŠ HONS <i>LEADERS OF CZECH MODERN MUSIC THEORY AND HIS CRITICAL ACTIVITIES</i>	20
Mozartův poslední rok HOLUBEC PAVEL <i>MOZART'S LAST YEAR</i>	32
Bausteine – Skladačky Cyklus modelov pre improvizáciu a kompozíciu TOMÁŠ BOROŠ <i>BAUSTEINE – BLOCKS, MODELS OF ELEMENTARY IMPROVISATION AND COMPOSITION.</i>	48
Sborová tvorba Antonína Tučapského JANA KUŽELKOVÁ <i>THE CHORAL WORK OF ANTONÍN TUČAPSKÝ</i>	54
Výuka pohyblivosti hlasu v soudobé zpěvní pedagogice DAGMAR ZELENKOVÁ <i>THE TEACHING OF VOCAL AGILITY IN TODAY'S PEDAGOGIC OF SINGING</i>	58
Slovenská vokálna pedagogika v kontexte vývoja hudobnej kultúry po roku 1918 MARTA POLOHOVÁ <i>SLOVAK VOCAL PEDAGOGY IN MUSICAL CULTURE DEVELOPMENT CONTEXT AFTER 1918</i>	64
Skladba <i>Deliver us</i> z animovaného filmu Princ egyptský, analýza a její didaktické uplatnění VLADIMÍR KOUPILOV <i>DELIVER US" FROM THE PRINCE OF EGYPT – ANALYSIS AND DIDACTIC APPLICATION</i>	68
Vybrané webové služby vhodné pro výuku hudební výchovy ZDENĚK KOHOUT <i>SELECTED WEB SITES SUITABLE FOR MUSIC EDUCATION</i>	78

RŮZNÉ (ZPRÁVY, ÚVAHY, RECENZE, KONFERENCE A FESTIVALY)

České sbory na 7. sborové olympiádě v Cincinnati, USA, 2012 ROMAN PALLAS	84
AURA – aranžérská soutěž festivalu Jirkovský Písňovar „v novém kabátě“ LUBOŠ HÁNA	87
CHOREA ACADEMICA ve Švýcarsku JIŘÍ HOLUBEC	88
XI. mezinárodní sympozium o sborovém zpěvu – Cantus choralis 2013 – 14.–16. 10. 2013 VLADIMÍR KUŽELKA	89
Antologie uměleckých směrů a skupin DOBRAVA MOLDANOVÁ	90
Komorní sbor NONA PF UJEP oslavil 10 let své činnosti několika zajímavými projekty LUBOŠ HÁNA	92
Celostátní soutěž studentů pedagogických fakult ČR v oboru sbormistrovství VLADIMÍR KUŽELKA	93

+ NOTOVÉ PŘÍLOHY

Pochod <i>Louskáček</i> JIŘÍ HOLUBEC	93
Blind Angel LUBOŠ HÁNA	96
Na osice listí vadne ROMAN PALLAS	101
Flast Feet Floogie PERT WAJSAR	104



Josef Říha: Janáčkův Otčenáš¹

JOSEF ŘÍHA



Summary

Janáček created his special composition *Our Father* at the time, when he has had a number of successful works. However he has been still considered „only“ a Moravian composer. These are compositions that are alive even today, to name the most important: operas *Šárka*, *Jenůfa*, *Osud*, success have *Lachion Dances*, favourite is a cycle *On an Over ground Path*, cantata *Amarus*, male choirs composed to poems by P. Bezruč and further.

The opening chapter of this paper describes social and ethnics relations in Brno in the early 20th century and Janáček's compositional, concert, educional, organisational and publicist work. Janáček is at this time a mature personality in all.



Osobnost skladatele v době vzniku *Otčenáše*

Zaujetí pro konkrétní skladbu mívá zpravidla více příčin. Primárně je to dílo samo, které upoutá posluchače svými hudebními vlastnostmi. Může to být ale i osobní vyhraněný zájem pro určitý žánr, obliba jiných děl téhož autora, životní osudy skladatele spjaté s genezí díla, dobové souvislosti, interpretace... Zaujetí ovlivní záměr či profese posluchače v šíři od prosté nedefinované obliby přes poznávání jednotlivostí až po badatelské úsilí, přinášející autorské uspokojení a často i přínos odborný.

V našem případě se do centra pozornosti dostává skladba Leoše Janáčka *Otčenáš*. Její pohnuté osudy jsou plné překvapivých souvislostí. Hendikepem je nedostatek dobových dokumentů, zajímavá jsou diametrálně rozdílná hodnocení kritik Janáčkových současníků, o průběhu premiéry v r. 1901 je známo pouze torzo. Četnost provádění skladby byla limitována nejen dopracovaným nástrojovým doprovodem varhan a harfy, ale zejména v 2. polovině 20. století minulý režim radikálně omezil provádění duchovních skladeb a pro velkou část návštěvníků koncertů byl *Otčenáš* skladbou neznámou. I po více než stu deseti letech jsou kolem této

ojedinělé skladby bílá místa, čekající na objasnění. To vše činí z badatelské práce velké dobrodružství. Je naplněno novými poznatky, které přinášejí tu uspokojení z překvapujících souvislostí, tu zklamání z možností dobrot se pouze spekulativních závěrů. I dílčí úspěchy na cestě za komplexním pohledem na *Otčenáš* však postupně doplňují mozaiku dosavadních bádání a dokumentují Janáčkovu duševní i životní vitalitu v jeho cestě ke svébytné originalitě hudebního skladatele.

Před *Otčenášem*

Leoš Janáček komponoval svůj *Otčenáš* původně jako skladbu doprovázející živé obrazy podle předlohy stejnojmenného cyklu polského malíře Józefa Krzesze-Męciny. Její tematické sepětí s pěti živými obrazy ze sedmidílného obrazového cyklu vedlo Janáčka k tomu, že sám skladbu původně označoval jako hudební ilustraci. S kompozicí *Otčenáše* začíná na začátku května 1901 a již 15. června je skladba premiérována spolu se živými obrazy v Národním divadle v Brně. O pět let později skladbu upravil jako kantátu a zcela ji od živých obrazů osamostatnil. Klavírní doprovod změnil na doprovod harfy a varhan, sólový hlas zůstal stejný a sborové party doznaly pouze drobné nepodstatné

úpravy, nijak neměníci smysl, koncepci, náladu a charakter původního znění.

Začátek 20. století, kdy *Otčenáš* vznikl, zastihuje Janáčka jako skladatele, který již má za sebou řadu úspěšných skladeb. Nemůžeme je charakterizovat pouze jako kompozice přípravného období pro vrcholná, rozsáhlá a později i proslulá díla druhé a třetí dekády 20. století. (Obr. 1) Vždyť v tomto čase dokončuje Janáček operu *Její pastorkyňa* (1903), Hlahol mu v Praze premiéruje přepracovaný *Otčenáš* (1906). Dříve již úspěšně zaznělo šest Dvořákových *Moravských dvojzpěvů* v Janáčkově úpravě pro smíšený sbor (1884), složil operu *Šárka* (1887), úspěch mají *Lašské tance* (1889) a následně *Suita op. 3* (1891), dokončil operu *Počátek románu* (1891), kterou mu vrací Praha a nastuduje Brno. Na přelomu století vzniká postupně klavírní cyklus *Po zaroostlém chodníčku* (původně složeno 7 částí pro harmonium) a u příležitosti Zemské jubilejní výstavy v Praze má na scéně Národního divadla velký úspěch jeho *Rákoš Rákoczy, obrázek z moravského Slovenska s původními tanci a zpěvy o 1 jednání* (1891), což úzce souvisí s jeho intenzivním studiem moravské lidové písně v těsné spolupráci s F. Bartošem. Mužským sborem *Žárlivec* s barytonovým sólem (1888) anticipuje zamýšlenou předehru k opeře jako *Úvod k Její pastorkyni – Žárlivost* (1894). Svou kompoziční všestrannost dokumentuje klavírní skladbou pro sokolská hromadná vystoupení *Hudba ke kroužení kuželi*. Je prvním z velkých skladatelů, který dal své umění do služeb sokolského hnutí a jehož skladba zazněla na všesokolském sletu v Praze (1895). Byla tak populární, že ji využil k úpravě pro dechový orchestr i známý kolínský kapelník František Kmoch. Dále skládá kantátu *Amarus* na slova J. Vrchlického (1897). Po dokončení *Její pastorkyně* se pouští do komponování dalšího operního díla *Osud* (1903). Dokončuje *Čtvero mužských sborů moravských* (1904), na smrt dělníka F. Pavlíka při manifestaci za zřízení české univerzity v Brně reaguje kompozicí klavírní sonáty *1. X. 1905 – Z ulice*. Rozhodný úspěch mají jeho mužské

sborny, jimiž v podání Pěveckého sdružení moravských učitelů a pražského Hlaholu postupně získává renomé úspěšného skladatele, jehož díla přestávají být soustředěna pouze na moravský region.

Celá dosavadní éra nyní již dvaapadesátiletého Janáčka vrcholí seznámením s dílem P. Bezruče a s jeho souhlasem s kompozicemi na básně Slezských písní. Vzniká tak první znění mužských sborů *Maryčka Magdónova a Kantor Halfar* (1906).

Téměř všechny shora uvedené tituly jsou díly dodnes živými a dokumentují Janáčkovu kompoziční vyspělost. Té spolu s životní výzrálostí dosáhl po mnoha peripetiích, které počaly po odchodu jedenáctiletého Janáčka do Brna, kde se stává fundatistou augustiniánského kláštera na Starém Brně. Zároveň dokončuje obecnou školu v Brně a německou městskou reálku. Absolvuje c. k. slovanský ústav ku vzdělání učitelů v Brně a ve věku dvaceti let nabývá práva vyučovat na občanských školách českému jazyku, zeměpisu a dějepisu. Pokračuje tedy v učitelské tradici svého rodu. Je si však vědom nedostatků ve svém hudebním vzdělání a pražským studiem postupně získává aprobaci pro vyučování zpěvu, hry na klavír a varhany pro střední školy a učitelské ústavy. Doplnuje si hudební vzdělání i absolvováním varhanické školy v Praze a kratšími studijními pobyty v Lipsku a ve Vídni. Zřizuje varhanickou školu v Brně a stává se jejím prvním ředitelem.

Brno, kde je Janáček plně hudebně, pedagogicky, umělecky i společensky angažován, bylo v konci 19. století městem se zřetelnou převahou německého obyvatelstva. V roce 1880 mělo Brno 82 660 obyvatel včetně 3 441 mužů posádky. Podle národnosti zde žilo 32 142 Čechů, 48 591 Němců, podle vyznání pak 72 442 katolíků, 1 258 protestantů a 5 443 židů. Do roku 1888 se počet obyvatel zvýšil na 92 327, aniž by se však národnostní i náboženské rozdělení výrazně měnilo.² J. Tyrrell³ doplňuje tyto údaje o stav v roce 1900: celkový počet obyvatel 109 346, z toho česky mluvících 38 365, tj. 33,3 %, německy mluvících 68 702, tj. 65,2 %, ostatních 2 279. I když zaznamenáváme velký přírůs-

tek českých obyvatel (zhruba dvojnásobek přírůstků Němců), přesto převážná většina průmyslu a obchodu zůstává v německých rukou. Bylo již cílem Bachovy vlády co nejvíce přispět organizačním opatřením k tomu, aby se do obecního zastupitelstva dostalo co nejvíce členů německé většiny. Ačkoliv bylo Brno rozděleno na čtyři okresy, nebyla zavedena samostatná volba v těchto okresech, ale volba hromadná pro celé Brno, která způsobila, že český živel do jednotlivých zastupitelstev nepronikl. Je nesporné, že Janáčkovy organizační úspěchy související se založením varhanické školy byly z velké části ovlivněny Maxmiliánem Schulzem, pozdějším Janáčkovým tchánem, který svým postavením (byl mj. ředitelem učitelského ústavu, kde prosazoval oddanost k rakouským nadřazeným orgánům) dokázal podporovat, ba prosazovat jak Janáčkovy organizační snahy, tak i kladná řešení Janáčkových žádostí o studijní volna pro pobyty v Praze, Lipsku i Vídni.

Janáček na sebe soustřeďuje pozornost i jako vynikající klavírista (v jeho repertoáru byl i *Klavírní koncert č. 2 g moll* C. Saint-Saënsa, Mendelssohnův *Klavírní koncert č. 1 g moll* a Rubinsteinova *Fantasie f moll*). Je úspěšným sbormistrem, hudebním kritikem, dirigentem i autorem vědeckých a pedagogických spisů. V r. 1897 vydává odbornou publikaci *O skladbě souzvukův a jejich spojův*, podle níž vyučuje harmonii, a o dva roky později vychází jeho *Návod navyučování zpěvu*. Zaznamenává do not nápěvky mluvy, které se mu stávají prostředkem pro vhled do lidských emocí, jsou mu inspirací melodickou, rytmickou, agogickou i dramatickou. Nikdy je však doslovně necituje ve svých skladbách. Jejich zkratkovitost přenáší i do instrumentálního proudu, což vyústí do tzv. sčasovek, charakteristického skladatelského prostředku.

Svým přesvědčeným panslavismem reaguje na současnou národnostní situaci. Zakládá zřejmě pod vlivem T. G. Masaryka Ruský kroužek v Brně. Ten sice nemá úzce hudební program, ale jeho prostřednictvím se Janáček setkává s mnoha díly ruské literatury, s osobnostmi ruské kultury. Jednatel-

kou kroužku se stává Olga Vašková, která později zařídí souhlas svého bratra (Petra Bezruče, vlastním jménem Vladimíra Vaška) s tím, že Janáček může skládat mužské sbory na vybrané básně Slezských písní. To vše se stává velkou inspirací pro jeho současnou, ale zejména budoucí tvorbu.

Je činný jako svérázný kritik i autor fejetonů. Zakládá časopis *Hudební listy*, které se věnují hudbě a divadlu v Brně a řídí jejich čtyři ročníky. Později píše do *Lidových novin* a *Moravské orlice*. Přáteli se s Antonínem Dvořákem, navštíví s ním jižní Čechy. Dvořáka obdivuje a od něj jediného snáší kritiku svých skladeb.

Prožívá ale i kruté životní tragédie po úmrtí obou dětí, rodinný život již krátce po svatbě dostává vážné trhliny. V roce brněnské premiéry *Její pastorkyně* zažádá ve svých padesáti letech o penzionování, aby se mohl plně věnovat skladatelské činnosti.

Tento stručný výčet dokládá, že v době práce na *Otčenáši* je Janáček po všech stránkách – lidské, odborné i umělecké – vyzrálou osobností. Má před sebou stále dominantní cíl: být úspěšným i uznávaným skladatelem a proniknout do centra hudebního života Čech – do Prahy.

V následujících kapitolách se budeme zevrubně zabývat zejména všemi souvislostmi se vznikem díla a jeho dvou premiér. Pokusíme se doložit, že *Otčenáš* není skladba, která by stála na okraji autorova zájmu. Její vznik, první provádění i následné přepracování pro pražské provedení Hlaholem (18. listopadu 1906) naopak ukazuje, že si je Janáček vědom hudebních kvalit díla. Do *Otčenáše* vkládá naděje, jak výrazněji v Praze na sebe upozornit zejména po neúspěšném pokusu uvést *Její pastorkyni* na scénu pražského Národního divadla. Je proto právem roztrpčen nekvalitním provedením sbormistrem A. Piskáčkem, výkony instrumentalistů i následnou nepříznivou kritikou, jak dokládají recenze soudobých hudebních listů a Janáčкова korespondence. Přes nesporné kvality díla i jeho originalitu ani další provádění této kantáty na sebe neobrací větší pozornost. Konstatujeme-li, že

frekvence provádění je malá a že je v koncertním životě i dnes tato skladba neprávem opomíjena, potom je třeba naplnit takto vyslovené klišé konkrétními údaji: co způsobuje, že je opomíjena a proč je opomíjena neprávem? A nejen to. Bylo by vhodné dobrat se po zevrubných analytických sondách závěrů, které by pomohly řadě amatérských

sborů (vždyť pro ně byla skladba komponována) *Otčenáš* studovat, provádět a seznámit širokou hudební veřejnost s tímto originálním Janáčkovým dílem v míře mnohem větší než dosud.

Některými z výše uvedených otázek se budeme zabývat v dalším čísle tohoto periodika.

Obrazová příloha

Obr. 1 Janáček v době kompozice *Otčenáše*



Poznámky

- 1 Říha, Josef: Janáčkův *Otčenáš* (geneze, analýza, interpretace), UJEP Ústí n. L., 2011 (jedná se o přetištěnou a doplněnou část publikace)
- 2 Ottův slovník naučný – čtvrtý díl, heslo Brno, s. 724. J. Otto, Praha, 1890
- 3 TYRRELL, John: Janáček, *Years of Life*, Volume 1, s. 38, Londýn, 2006

Résumé

Janáček tvoří svou neobvyklou skladbu *Otčenáš* v době, kdy již má za sebou řadu úspěšných děl. Stále však je pokládán pouze za „moravského“ skladatele. Napsal skladby, které jsou živé i v současnosti, za všechny jmenujme: opery *Šárka*, *Její pastorkyňa*, *Osud*, úspěšné jsou *Lašské tance*, oblíbený je klavírní cyklus *Po zarostlém chodníčku*, kantáta *Amarus*, mužské sbory na básně P. Bezruč a další.

Úvodní kapitola této stati popisuje sociální a národnostní poměry v Brně na počátku 20. století a Janáčkovu skladatelskou, koncertní, vzdělávací, organizační a publikační činnost. V této době je Janáček povšech stránkách vyspělou osobností.

Klíčová slova: skladba, úspěch, moravský skladatel, mužské sbory, vyspělá osobnost.

Keywords: composition, success, Moravian composer, male choirs, mature personality.

Prof. PhDr. Josef Říha (KHV PF UJEP) se v posledních letech intenzivně zabývá Janáčkovým dílem. Z mnoha článků, statí a přednášek vznikla monografie *Janáčkův Otčenáš* (geneze, analýza, interpretace), která byla v edici PF UJEP vydána v české a anglické verzi. Zaznamenali jsme kromě domácího ohlasu i příznivé kritiky ze zahraničí. Otištěný článek je upravenou verzí části uvedené monografie.



Nové melodramy Zdeňka Zahradníka

LENKA PŘIBYLOVÁ



Summary

Zdeněk Zahradník (*1936), currently reputable composer, chairman of Association of Czech Composers Prague (department of Association of Musical Artists and Scientists) at the moment, is also intensively devoted to creating melodramas. Melodrama plays an irreplaceable role in his compositional repertoire. He has composed more than two tenths of the melodramas and melodramatic cycles so far. The presented study is concerned with Zahradník's new piece in this genre, named „Three Melodramas“ (Tři melodramy) – „The Picture“, „The Marionettes“ and „The Bath“ (Obraz-Loutky-Koupel) from 2012, written for reciter, oboe, bassoon and piano and based on the short stories by Ilja Hurník. The text's content and range of applied compositional principles add a humorous nature therefore its premiere was integrated into a program of contemporary humorous Czech melodramas during the 15th International Festival of Concert Melodrama. Melodramas can also be used suitably in the pedagogical process.



K předním českým tvůrcům melodramu patří Zdeněk Zahradník (*1936), renomovaný skladatel současnosti, nyní předseda Společnosti českých skladatelů Praha (člen Asociace hudebních umělců a vědců). Ohlédneme se nejprve stručně po jeho životní umělecké dráze. V letech 1954–58 studoval kompozici na pražské Akademii múzických umění, následně se věnoval roli hudebního pedagoga. Na Státní konzervatoři v Praze vyučoval několik let harmonii, hudební formy a kontrapunkt, v roce 1966 výrazně změnil svou pracovní orientaci a dále působil coby hudební režisér a později též dramaturg hudebního vydavatelství Supraphon. Zde se podílel na realizaci četných špičkových hudebních nahrávek a spolupracoval s předními umělci své doby, hudebníky slavných jmen z Čech i ze zahraničí. Jmenujme Rafaela Kubelíka, Zdeňka Košlera, Jiřího Bělohlávku, Josefa Suka, Evu Urbanovou, dále sira Charlese Mackerrase a mnoho jiných. Jeho skladby nyní pravidelně zaznívají příkladně na festivalu Dny soudobé hudby¹ v Praze, ale i při jiných pražských

koncertních příležitostech a rovněž v dalších centrech u nás i v zahraničí.

Jeho tvůrčí jazyk prošel složitým vývojem, vytvořil rozsáhlé kompoziční dílo různých hudebních žánrů, konkrétně v oblasti hudby symfonické, vokální, vokálně orchestrální i komorní. Nezastupitelnou roli v díle Z. Zahradníka hraje melodram, v jeho skladebném odkazu dne nalezneme více než dvě desítky melodramů či cyklů melodramů různého obsahového zaměření, rozdílného rozsahu i s rozličným obsazením nástrojové složky. Autor vždy volí dokonalé básnické texty velkých postav literární historie a současnosti, jakými jsou William Shakespeare, Petr Bezruč, Jaroslav Seifert, Jan Skácel a další. Zahradníkovou životní literární láskou se stal básnický odkaz Karla Hynka Máchy, jeho verše zhudebnil nejen v melodramu, ale též v kantátě, písňových cyklech či symfonických obrazech. Svůj první melodram, respektive melodramatickou kantátu právě s názvem Máj pro recitátora, soprán, baryton a bas, mužský sbor a klavír napsal již v roce 1952, následně komponoval me-

lodramy do roku 1968. Potom se v tvorbě tohoto hudebního žánru odmlčel a pokračoval v roce 1996. Zvláště intenzivně se ke skladbě melodramu orientuje v letech nedávno minulých a v současnosti. Interpretaci jeho melodramů se pravidelně věnují špičkoví umělci, například Rudolf Hrušínský, Radovan Lukavský, Alfred Střejček, Jan Kačer, Taťána Medvecká a další. Účelem tohoto zastavení nad dílem Z. Zahradníka však není pouhý výčet děl, nýbrž pohled na jeho zcela nejnovější tvorbu z roku 2012. Z důvodu logiky tohoto obrazu citujeme nejprve několik skladeb z posledních let, sem náleží například půvabný cyklus tří melodramů s názvem *Tobě* podle básní Jitky Adamové (2006) či další soubor tří melodramů *Hedvábí květů* napsaných na verše Zdeňky Bergrové (2008), obě díla byla určena pro recitátora a klavír. V roce 2009 vznikl *II. Monolog Julie* podle W. Shakespeara pro recitátora a klavír, případně malý orchestr (I. *Monolog Julie* s obdobným obsazením vznikl v roce 2003.). K úspěšným dílům současnosti náleží premiéra opery-melodramu *Popelka*, díla na libreto Kamila Bednáře, kompozice pro děti i dospělé, jedná se o tvůrčí počín s obnovenou premiérou dne 6. listopadu 2011 v Praze². Nejnovějším dílem Z. Zahradníka v tomto žánru se v roce 2012 staly **Tři melodramy** (*Obraz-Loutky-Koupel*) **podle povídek Ilji Hurníka pro recitátora, hboj, fagot a klavír**. Tomuto cyklu bude nadále věnována pozornost v předložené úvaze.

Autorka této studie nejprve položila Z. Zahradníkovi dotaz týkající se volby povídek předního českého skladatele, klavíristy, ale i publicisty a hudebního spisovatele I. Hurníka ve smyslu textové stránky cyklu. Z. Zahradník reagoval: „*Když jsem před časem (už jsou to dva roky) navštívil Ilju Hurníka – jehož vpravdě renesanční umělecký záběr obdivuji již od svých studií na AMU, kdy jsem se s jeho skladbami a zvláště pak kantátou Noe setkal prvně a po letech pak i v Supraphonu při nahrávce Debussyho skladeb – dostal jsem od něho jeden z jeho „notýsků“.* V něm byla i povídka *Koupel*,

kterou jsem se rozhodl zhudebnit jako koncertní melodram s klavírem. V této verzi také prvně zazněl v podání Petra Stacha a Jana Duška u klavíru na 14. ročníku Mezinárodního festivalu koncertního melodramu v Praze dne 13. listopadu 2011. V dalším roce jsem si pak z dalších notýsků vybral nejprve Loutky a posléze Autoportrét, jehož název jsem v melodramu změnil na Obraz. U Loutek jsem pro svůj záměr kontrastního pojetí Prince a Draka potřeboval i bohatší hudební instrumentář. Pro Princeznu se mně jevil nejpříhodnější hboj pro svůj něžný a zpěvný tón, pro Draka jsem zvolil fagot. V tomto nástrojovém obsazení jsem zkomponoval i další melodram Obraz a vytvořil novou verzi staršího melodramu Koupel... Při výběru námětu jsem záměrně volil témata humorně kritická, přestože s filozofickým podtextem, jak je to u Ilji Hurníka časté.“³

Zastavme se tedy u jednotlivých melodramů, přičemž záměrem této studie není detailní harmonická analýza hudebního proudu, ale zdůraznění základních kompozičně-vyjadřovacích principů melodramu. Vždy se jedná o tzv. melodram volný, kdy autor interpretovi nepředepisuje přesnou rytmickou vazbu slova na hudbu, ale souznění textu s hudbou odpovídá obsahové výpovědi slova. Z literárního hlediska jsou melodramy psané na text v próze, přičemž každý z melodramů přináší evidentní vlastní filozofické sdělení, jak ostatně plyne z výše uvedeného zamyšlení Z. Zahradníka. Vyznačme proto nejprve nástin hlavních dějových obrysů textů jednotlivých melodramů.

Melodram **Obraz** řeší absurdnost životního dilematu člověka, A. M. Alfréda, který dokončil školu a je postaven před otázku volby zaměstnání. Nic neumí a ničím není, a proto se rozhodne pro umění, respektive pro malířství. A začne autoportrétem. Na své tváři však nenalezne jediný vypovídající rys, a proto skončí u bílého papíru. Místní klub mladých výtvarníků pořádá aukci, obrazy jsou kritizované, přepřávané, náhle: „*Objevil se obraz v černém rámu. Prázdný bílý arch. Vyvolávač hlásil: „Á em Alfréd, auto-*



portrét.“ Zvedl se les rukou. Druhého dne stálo v novinách: „Naše výtvarná mládež tápe tu v blátě, tu v prachu, část se škrtí v křečích, část se brouzdá ve splascích. Do této pouště zahřměla exploze. Autor A. M. Alfréd se s krutostí flagelanta odhalil, ba víc, s existencialistickou fenomenologií svlékl člověka jako takového do nahoty Adamovy, ba i fíkový list z něho strhl. Nikoli malba, nýbrž zjevení, podané prostředky až božské jednoduchosti. Obraz stoupl v aukci do výšek závratných. Do dějin nevstoupil, zavrtal se do nich navždycky.“⁴ Absurdnost situace, umění, náhody.

Tvrdou realitu života, ukrytou pod ochrannou skořápku komiky a smíchu, přináší druhý melodram s názvem **Loutky**. V personifikaci světa loutek, Princezny, Prince, Draka a Krále se odehrává smutný příběh loutek a principála, o jejich pohádkové děje již má jen málokdo zájem, jejich osudy však defilují jakoby před zrcadlem naší současnosti. Zde předkládáme zkratku děje. „Co hrajem,“ řekl s nechutí Čert. „To co včera. Ale prý přijde celá škola i s učitelem.“ „Půlka jich usne“, řekl Čert. „Ony teď mají jiné divadlo. Sedí doma před takovou bednou a koukají, jak to v ní huláká a tancuje, také se tam mlátí a střílí a po zemi se válejí mrtvoly. Dětem se to ohromně líbí.“ „Strašné“ vzdechl Princ. „Ale třeba bychom měli sehrát také nějakou menší rvačku...“ A loutky se rozhodnou přerušit si dráty, jejichž prostřednictvím je vodí principál a vytváří jejich příběhy. Vlastně to udělají z lásky k principálovi, je jim líto jeho neúspěšnosti a smutku. Děj pokračuje: „Tu zacinkal zvonek a opona zašustila. Na jeviště se připlazila kupa loutek, jedna se válela přes druhou. Čertův ocas se omotal Princezně kolem krku, Král skákal po rukou, nohy vzhůru, Princezna mlátila Prince po hlavě mečem, Princ dělal mrtvolu a děti já-saly, až se třásl dům. A tu se ozval výkřik: „Dost!“ K jevišťátku se přihnál učitel a strhl oponu... křičel: „Pane principále, či jak se vám říká, s takovou zhůvěřilostí jdete na naše nevinná dítky! Sbalte to a pryč odtud!“ A závěrem: Zablácenou polní cestou táhne koník maringotku. Starý muž s bičem v ruce

(principál, pozn. autorky) tiše zpívá: „Zahučaly lesy, zahučaly bory, kam nás cesta vedeš, kdo to ví, ach, kdo ví.“⁵

Děj třetího melodramu nazvaného **Koupel** se obrací až do husitské minulosti. Husitský tábor jásal, pouze Jan Žižka řešil tíživý problém. Rozhodl, že se všichni Táborští půjdou vykoupat do řeky Lužnice, poněvadž páchnou. Neslýchané, navíc se měli všichni společně svléknout donaha. Dohadovali se, mladé dívky příkaz pobavil, starší byli zděšení i zděšené. Bývalý učitel navrhl, aby se koupali za zpěvu chorálu, navíc bratra Žižku požádal, aby dal namazat kola válečných vozů: „Ona strašně ječí, já to nesnáším...“ (viz zřejmě podobnost s jekotem žen, pozn. autorky). Druhý den ráno se muži pomalu scházeli na břehu řeky, Žižka na sebe rozpačitě prozradil: „Já neumím plavat.“ S jakým nadšením uvítali z města jindy děsivý křik: „Křížáci na obzoru!“ S radostným „Hurá!“ utíkali všichni pryč a z kopce hrčely vozy. Pouze učitel zůstal: „Bratře Jene, já to ječení nesnesu. Ty běž a nech mě tu, vykoupu se alespoň já sám, abych udělal radost Hospodinu i tobě.“ A spustil učitelským hlasem: „Kdož su Boží bojovníci.“⁶ Nesporně dobově odlehčený příběh.

Tolik k volbě námětů, naplněných životní realitou a filozofií, sarkasmem i komikou. Dějové obrazy si nesporně vyžadují dokreslení hudbou, která podtrhne jejich atmosféru, zde stavěnou často na komických dějových situacích. Textovou závažnost melodramů jiných skladatelů, melodramů vytvořených o několik desítek let, ale i o staletí dříve, v dnešní době občas stírdá humor, což je situace citovaného Zahradníkovy cyklu melodramů, ale i dalších současných melodramů. A to až do takového rozsahu, že byl do programu 15. Mezinárodního festivalu koncertního melodramu v Praze v roce 2012 zařazen na 25. listopad koncert s názvem Soudobé české melodramy IV (humorné).⁷ Zde byl rovněž velmi úspěšně proveden zmiňovaný cyklus Z. Zahradníka.

Zaměříme se nyní na hudebně-kompoziční specifika studovaných melodramů, nejprve na kinetický vztah hudby a slova, začněme

prací s hudebním rytmem, respektive rytmickou vazbou textu na hudbu. Z. Zahradník jako velmi zkušený skladatel v oblasti melodramu nechává textu prostor pro jeho vlastní sdělení, často ponechává text vyznít bez hudebního podloží a obdobně dává vyznít značným hudebním plochám bez souznění s textem. Ostatně toto je typický znak většiny Zahradníkových melodramů, kdy skladatel, sám vynikající klavírista, vytváří též prostor pro výrazově logické, často technicky náročné plochy věnované klavíru.

V první skladbě nazvané **Obraz** se s uvedeným kompozičním postupem setkáváme často. Tedy „čistá recitace“ a „čistá hudba“⁸. Hudební spád takto získává na dramatickosti, v jejích službách jsou též často užívaná rytmická schémata a metrum. Z rytmických schémat tohoto melodramu často vystupuje do popředí tečkovaný rytmus a využití triol, střídání metra souzní s délkou vět a charakterem textu, tyto znaky ostatně nalezneme již na první stránce notového rukopisu *Obrazu*. /Příloha č. 2/ Naproti tomu se zde setkáváme s hudebními plochami, pro něž v melodramu volí autorka této studie termín „vyprávěcí“, kdy text v poklidné vyprávěcí rovině posunuje dějem a hudba postupuje v bezproblémovém sledu osminových či čtvrtových hodnot. Formální hledisko skladby je zcela podřízeno dramatickému postupu děje bez návratů či oddílů. Rovněž výrazové určení „molto pathetico“ není přerušeno žádnou změnou, dramatickosti je budována pouze korespondencí mezi textovým a hudebním proudem a také zásadními kontrasty dynamických rovin jednotlivých ploch s častými gradacemi a akcenty. Kompoziční harmonická koncepce rozšířené tonality s častým využitím melodických chromatických postupů a rovněž chromaticky řešených sledů akordů podtrhuje okamžiky dramatického napětí skladby. Specifickým výrazovým prvkem melodramů tradičně bývá využití efektů zvukomalby, optimálním vzorem se zde stávají skladby nestora českého melodramu Zdeňka Fibicha. V Zahradníkově tvorbě nenalezneme zvukomalbu řešenou

především melodicko-rytmických specifikací hudebních myšlenek, respektive jakýchsi moderních „příznačných motivů“, důležitou roli zde hrají možnosti nástrojové barevnosti. Nebudeme zde řešit otázku využití orchestru, převážná většina melodramů minulosti byla napsaná pro recitátora ve spolupráci s klavírem. Dnes naopak skladatelé častěji volí spolupráci s několika nástroji až do podoby komorního souboru s různorodým nástrojovým obsazením. Jak již bylo řečeno výše, Z. Zahradník v případě citovaného cyklu volil spolupráci klavíru s hobojem a fagotem. Jak se k této volbě ostatně dále sám vyjádřil (v úvodním textu), lákala ho zde právě rozdílná nástrojová barevnost a tím i zvuková výpověď. V melodramu *Obraz* však netěží jen z témbrových možností nástrojů, ale využívá celou škálu kompozičních nápaditostí, příkladně výrazného unisona všech tří nástrojů včetně klavíru (viz úvod skladby), kooperace pouze dechových nástrojů s recitátorem bez pomyslné opory klavíru, využití vzájemných krátkých nástrojových ploch imitačního charakteru a podobně.

Melodram **Loutky** zaujme oproti dalším dvěma skladbám cyklu značně kontrastním kompozičním přístupem a řešením. Zásadní rozdíl představuje již výrazně dialogický charakter textu s kratšími slovními úseky, neboť v průběhu děje vystupuje sedm postav včetně „vyprávěče“. Skladatel zde dává přednost syntetickým plochám spojujícím hlas a nástroje, výrazně jsou zde omezené plochy „čistého“ individuálního projevu. Rytmus je opět bohatý, avšak s menší frekvencí využití tečkovaného rytmu, vyprávěcí rovina je podtržena převládající aplikací dvoudobého taktu. Absence specifického „tradičního“ formálního řešení opět zůstává v rovině poplatné obsahovému sledu textu. Tempové úvodní označení „moderato“ nechává již volbu detailních náladových možností a rovin na interpretech. Kompoziční harmonická forma rozšířené tonality předchází jeho melodramu se jakoby zjednodušuje, častější tonálně laděné postupy nesporně zvukomalebně souzní s pohádkovostí textu.



Objevují se zde také širší melodické plochy, kde skladatel zvláště využívá specifický tónbr dechových nástrojů, rovněž dynamické efekty opět zdůrazňují kontrasty náladových detailů děje. Typickou je zde též záliba v atmosféru dokreslujících drobných melodicko-rytmických ostinátních figuracích. Optimální syntézou použitých výrazových prostředků v této skladbě se stává předposlední strana notového rukopisu hudební plochy melodramu. /Příloha č. 3/ Závěrečný text starého principála „Zahučaly lesy, zahučaly hory...“ předpokládá navíc interpretační využití zpěvu, což je dnes jistou novinkou i módou v kompozici melodramů.

Zde citovaný cyklus uzavírá původně samostatně stojící melodram **Koupel**, jak již bylo řečeno, melodram zazněl při premiéře v roce 2011 pouze ve spolupráci recitátora s klavírem. Skladba v mnohém připomíná předcházející melodramy, v řadě aspektů se kompozičně liší. Ačkoliv je text tohoto melodramu řešen značně dialogicky obdobně jako melodram Loutky, přec zde autor ponechává více prostoru „čisté hudbě“. Rytmická stránka opět neopisuje pouze rytmus textu, ale přináší vlastní náboj. Dále se zde setkáváme s nepoměrně bohatším, respektive nejpestřejším proměnlivým řešením metrické stránky. S metrem souvisí i rovněž složitější a pestřejší rytmičtější stránka, využívající sledy dvaatřicetinových rytmických tónových hodnot, útvary sextol a podobně. Hudba výrazově těží ze stručnosti krátkých dramatických několikataktových úseků, a to v kontextu s obsahem textu. Závěr skladby tvoří citace vstupního verše husitského chorálu „Kdož su Boží bojovníci“. Obdobně jako v závěru Loutek může interpret tento verš chorálu zpívat. Autor zde umně využil nekomplikovanou hudební plochu plynoucí sugestivně v osminových rytmických hodnotách, kdy může být pro eventuální zpěv využita jednoduchá, ale úderná melodická linka zaznívající v unisonu v partu fagotu a levé ruce klavírního partu. Ačkoliv byla skladba v záhlaví označena jako bezproblémové „andante“, které nebylo autor nikdy zrušeno, skladba vyznívá díky dynamickým kontras-

tům a bohaté harmonické koncepci s častou aplikací chromatických postupů a mezi nástroji vzájemně imitačně koncipovaných melodických sledů značně dramaticky, což ostatně odpovídá husitské tematice, byť bez vysloveně válečného ladění. Ve vlastním závěru „čistá hudba“ průběžně vygraduje do fortissima a bohatě využívá efektních, často chromaticky řešených sledů akordů a oktávových stupnicových paralelních postupů ve vzájemně na sebe navazujícím unisonu melodických linek všech tří nástrojů. Aplikaci výše uvedených kompozičních detailů ve spojení s výraznou zvukomalbou, vyjádřenou zejména paralelními postupy v kooperaci jednotlivých nástrojů, nalezneme v kontextu s textem: „A to už z kopce hrčely vozy.“ /Příloha č. 4/

Ohlédneme-li se zpět na kompoziční koncepci trojice melodramů spojených do cyklu, nutno konstatovat, že skladatel díky zvoleným kompozičním prostředkům mistrovsky podtrhl obsahové rozdílnosti textu každého z melodramů. Přitom zachoval dílčí jednotné znaky vlastního kompozičního jazyka.

Co říci k otázce „humoru“ v citovaných melodramech. Nejedná se o humor závrtně spontánního charakteru, ale nesporně o textový vtíp, který je zdůrazněný pestrostí volby hudebních vyjadřovacích prostředků, výrazovou stručností a zvukovou barevností. Dalším předpokladem se zde stává umění vhodné umělecké interpretace.

Z interpretačního hlediska se celý cyklus řadí k již značně náročným melodramům, které předpokládají poučený projev zkušeného recitátora. Všeobecně známou je zkušenost, že mluvené slovo zní krátce, konkrétně ve srovnání se zpěvem, který se nese prostorem. Hudba vstřebává intonaci recitovaného slova, které zpětně přebírá intonační prvky hudby a umocňuje její uměleckou symboličnost. Recitátor melodramu musí být schopen pracovat s hlasem, ale i s hudbou. Musí chápat nejen obsah textu jako u běžné recitace, ale rozumět kompozičním principům hudebního proudu a jeho sdělení. Musí pracovat s intonací hlasu, tempem, barvou, akcenty, s frázováním textu.

Neopomenutelný je citový vklad recitátora. Nelze přitom zapomenout též na předpoklad mistrovské interpretace nástrojových partů. Toto vše je třeba mít na paměti při provádění Zahradníkových melodramů, kde je navíc interpretační obtížnost stupňovaná dialogickou koncepcí textu.

Na premiérovém uvedení cyklu v Praze dne 25. listopadu 2012 se vedle hudebníků podíleli přední interpreti melodramů: Filip Sychra (Obraz), Marta Hrachovinová (Loutky) a Dalimil Klapka (Koupele). Jejich interpretace se setkala s velkým ohlasem u publika. Sám autor se k eventuálnímu dalšímu zaznění vyjádřil: „*Pokud bych uvažoval o novém uvedení, dal bych přednost mužskému hlasu, pro něhož je navíc určen i nářev v závěru Loutek i Koupele. Loutky by snesly i personifikaci postav a uplatnění více recitátorů.*“⁹

A závěrem se zamysleme rovněž nad možnostmi využití daných melodramů v pedagogickém procesu. Ostatně v této pozici je melodram stále opomíjeným hudebním útvar. Důvodem je malá zkušenost současných pedagogů s tímto hudebním žánrem, ať již z pozice interpretů či posluchačů. Problémem je rovněž obtížná dostupnost notového a zvukového materiálu melodramů. Z hlediska hudební recepce a lépe apercepce však skýtá melodram mnoho podnětů pro hudebně-výchovný proces a prezentaci mezipředmětových vztahů. Zde demonstrováné skladby jsou posluchačsky přístupné a poutavé, nabízejí širokou paletu možností pro poslechovou analýzu využití jednotlivých kompozičních stránek. Zejména

melodram Loutky by při jistém zjednodušení nástrojové složky poskytl vhodný prostor pro interpretaci, navíc s obohacením pro autorem předpokládanou personifikaci postav a využití většího počtu recitátorů. Věřme však, že i v oblasti zájmu o interpretaci melodramu nejen na ryze profesionální herecké bázi, ale i v prostředí všeobecně vzdělávacích a základních uměleckých škol se „blýská na lepší časy“. Svědčí o tom celostátní Soutěž v interpretaci koncertního melodramu pro žáky literárně dramatického oboru základních uměleckých škol, již druhý ročník této soutěže byl v roce 2012 uspořádán v Šumperku.¹⁰ Mladí soutěžící překvapili interpretací často velmi obtížných melodramů. Citované melodramy Z. Zahradníka, zejména tedy melodram Loutky, by nesporně mohly v budoucnu znamenat další obohacení soutěžního repertoáru, ale též nabídnout vhodný studijní materiál pro další zájemce o melodram. Problémem je zde samozřejmě obtížná dostupnost notového materiálu či zvukového záznamu melodramu na CD. Ale i na řešení této situace je pamatováno. Z. Zahradník o tiskovém vydání svého novinkového cyklu zatím neuvažoval,¹¹ jeho e-mailová adresa je však k dispozici v redakci časopisu *Aura musica*. Pro případné zájemce je ochoten pořídit kopie díla.

Přejme tedy závěrem Třem melodramům Zdeňka Zahradníka úspěšnou budoucnost na poli interpretačním i posluchačským a samotnému skladateli mnoho tvůrčí invence při kompozici dalších melodramů i jiných hudebních žánrů v jeho autorské dílně.

Poznámky

- 1 Příkladně festival 2012 Dny soudobé hudby, ve spolupráci se sdružením Přítomnost, koncert dne 17. 10. 2012 v Maďarském kulturním středisku v Praze. Zazněl zde Zahradníkův písňový cyklus na verše Josefa Hory s názvem Máchovské variace.
- 2 Toto premiérové představení bylo označeno jako „jubilantské divadelní setkání“ u příležitosti připomínky autorových 75. narozenin. Dále o tom viz Přibyllová, Lenka. Zdeněk Zahradník a jeho opera Popelka. In: Hudební výchova, 2012, roč. 20, č. 1, str. 12.
- 3 E-mailový rozhovor pisatelky textu se Z. Zahradníkem dne 4. 1. 2013.
- 4 Z. Zahradník. Tři melodramy podle povídek Ilji Hurníka, 2012, rukopis.
- 5 Tamtéž.
- 6 Tamtéž.

- 7 Detailní program koncertu viz v závěrečné příloze č. 1. O obsahově odlehčeném charakteru zařazených melodramů mnohé vypovídají již jejich názvy.
- 8 Tichý, Vladimír. K hudebně-kinetickým aspektům vztahu hudby a slova v melodramu. In: Fibich – melodram – secese. Praha: Česká hudební společnost – Společnost Zdeňka Fibicha, 2000, str. 201.
- 9 E-mailový rozhovor pisatelky textu se Z. Zahradníkem dne 4. 1. 2013. Trvání jednotlivých melodramů podle CD záznamu pořízeného při premiéře autorem melodramů: Obraz – 8'30, Loutky – 7'06, Koupel – 9'14.
- 10 Hrachovinová, Marta. Šumperská soutěž v interpretaci koncertního melodramu. In: Hudební rozhledy, 2013, roč. 66, č. 1, str. 25.
- 11 E-mailový rozhovor pisatelky tohoto textu se Z. Zahradníkem dne 28. 2. 2013.

Résumé

Zdeněk Zahradník (*1936), renomovaný skladatel současnosti, dnes předseda Společnosti českých skladatelů Praha (člen Asociace hudebních umělců a vědců), se intenzivně věnuje rovněž tvorbě melodramů. Melodram hraje v jeho rozsáhlém kompozičním odkazu nezastupitelnou roli, dosud vytvořil více než dvě desítky melodramů či cyklů melodramů. Předložená studie se věnuje Zahradníkově novince v tomto žánru, Třem melodramům (Obraz-Loutky-Koupel) z roku 2012, napsaným podle povídek Ilji Hurníka pro recitátora, hoboje, fagot a klavír. Obsah textu a řada aplikovaných kompozičních principů dodává tomuto cyklu humorný ráz, a proto byl při premiérovém uvedení v rámci 15. Mezinárodního festivalu koncertního melodramu v Praze v roce 2012 zařazen do programu výjimečného novinkového koncertu soudobých humorných českých melodramů. Melodramy lze rovněž vhodně využít v pedagogickém procesu.

Klíčová slova: Zdeněk Zahradník, Ilja Hurník, melodram, mezinárodní festival melodramu, humor v hudbě.

Key words: Zdeněk Zahradník, Ilja Hurník, melodrama, International Festival of Concert Melodrama, humour in music.

PhDr. Lenka Příbylová, Ph.D. pracuje jako odborná asistentka na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí n. L. Orientuje se zejména na problematiku dějin světové hudby (především dějin 20. století), na otázky česko-německých vztahů v hudbě, popularizaci hudby, severočeskou regionální hudební kulturu a otázky melodramu. Vystudovala muzikologii a historii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Věnuje se též organizaci webové konference na téma Česko-německé hudební vztahy v minulosti a současnosti (v říjnu a listopadu 2012 byl pořádán třetí ročník této konference). V rámci studijního kurzu Melodram a jeho interpretace se zabývá melodramem z pohledu jeho historického vývoje, současných interpretačních možností a hudebně-pedagogických aplikací. Publikuje v odborném hudebním tisku v Čechách i v zahraničí.

SPOLEČNOST ZDEŇKA FIBICHA



15. MEZINÁRODNÍ FESTIVAL KONCERTNÍHO MELODRAMU

Soudobé české melodramy IV. (humorné)

neděle 25. listopadu 2012 v 18.30 hod.
Pálffyovský palác – Komorní sál
Praha 1 – Malá Strana, Valdštejnská 14

PROGRAM

Úvodní slovo: PhDr. Věra Šustíková

1. Jan Dušek / Jindřich Plachta

DVA ŠIMLOVÉ – premiéra

recitace Jan Meduna, Jaromír Meduna
hoboj Markéta Halamová
fagot Radovan Skalický
klavír Jan Dušek

2. Zdeněk Zahradník / Ilja Hurník

TŘI MELODRAMY – premiéra**(Obraz – Loutky – Koupel)**

recitace Filip Sychra
Marta Hrachovinová
Dalimil Klapka
hoboj Markéta Halamová
fagot Radovan Skalický
klavír Jan Dušek

přestávka

3. Jan Dušek / Karel Poláček

(úprava V. Šustíková)

METEMPSYCHÓZA

recitace Jan Meduna, Jaromír Meduna
klavír Jan Dušek



4. Jan Vičar / Karel Jaromír Erben

(úprava J. Vičar)

POLOVODNÍK – premiéra

recitace Dalimil Klapka
viola Jakub Jánský
kontrabas Petr Dvorský

5. Karel Smékal / Egon Bondy

ANGLICKÁ JEZERNÍ PANNA

recitace Jan Meduna
klavír Jan Dušek

6. Josef Marek / Robin Král

ŠKOLENÍ H & S – premiéra

recitace Jaromír Meduna
hoboj Markéta Halamová
fagot Radovan Skalický
klavír Jan Dušek

7. Aleš Březina / Jan Zavadiš

A – HA

recitace Soňa Červená
kvintet Bona Fide Tango
ve složení:
flétna Petr Grau
housle Jakub Jánský
kytara Jan Novák
akordeon Ladislav Horák
kontrabas Petr Dvorský

dramaturgie a režie Věra Šustíková

Příloha č. 2

Obraz

Molto patheticoZdeněk Zahradník, text Ilja Hurník¹

Oboe

Fagotto

Piano

Zavřela se za ním vrata školy,
už poslední, a A.M. Alfréd
stanul před nekonečnem:

"Jímá mě závrat' nad

Ob.

Fg.

nespočetnými cestami, které mám volit jako své zaměstnání.

Ob.

Fg.

Vyslovím jedno a ptám se,
proč právě to?

Vyslovím druhé
a zas táž otázka.

Ob.

Fg.

Příloha č. 3

Zpoza kulís se vynořil starý muž.

"Pane principál, či jak se vám říká"

Ob. 186

Fg. 186

186

sf

sfz

sfz

křičel učitel, "s takovou zhůvěřilostí jdete na naše nevinná dítká!

Sbalte to a pryč odtud!"

Ob. 190

Fg. 190

190

mp

pp

13 Zablácenou polní cestou táhne koník maringotku.

Ob. 194

Fg. 194

194

f

p

15

Starý muž s bičem v ruce tiše zpívá: "Za

- hu - ča - ly le - sy za - hu -

Ob. 199

Fg. 199

199

p

199

Příloha č. 4

vylétla z hrdla mužů úleva, popadli do hrsti to, co už svlékli a hnali se pryč.

Ob. 219

Bs. 219

219

p *f*

219

p *f*

A to už z kopce hrčely vozy.

Ob. 223

Bs. 223

223

f *p*

223

f *p*

Učitel si ucpal uši.

Ob. 227

Bs. 227

227

f *p*

227

f

"Bratře Jene, já to ječení nesnesu. Ty běž a nech mě tu,

Ob. 230

Bs. 230

230

f

METODICKÉ JMELÍ

aneb Když vám zbude čas a místo...



Čtyřsměrka

Najděte a vyškrtněte ve směru vodorovném, svislém – tam i zpět – slova: housle, viola, violoncello, kontrabas, flétna, pikola, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, trubka, pozoun, tuba, zvony, činely, buben, tympány, harfa.

A	F	R	A	H	J	O	B	O	H	T	A	P	D
A	I	V	A	B	U	T	B	R	O	O	N	O	Y
K	P	I	K	O	L	A	U	I	U	G	T	Z	L
B	K	O	N	T	R	A	B	A	S	A	É	O	E
U	K	L	A	R	I	N	E	T	L	F	L	U	N
R	G	A	H	O	R	Í	N	S	E	L	F	N	I
T	O	L	L	E	C	N	O	L	O	I	V	E	Č
N	Z	V	O	N	Y	T	Y	N	Á	P	M	Y	T

Skrývačky

Hledejte hudební nástroje schované ve větách:

Má Kuba samé jedničky?
 Prochází Prahou, sledoval pamětihodnosti.
 Nechte ho, bojí se!
 Položil tu balíček čokoládových bonbónů.
 Prófa, Gotte, s vámi zpívat nebude.
 Hanbu Beneš neudělal.
 Hanči, nelez přes plot!
 Bavili se lvi o lavině písku.
 Utekl a ví rozhodně více.
 Byl na řadě až po Zounarovi.
 Chlapi, kola ať nevrzají.
 Musí mít rub každý líc?
 Nadlesní Rohan chytil pytláka.
 Strýc ženichovi přiřkl ar i neteřino věno.
 Český Mistr i anglická umělkyně nadchli obecenstvo.



Kritická činnost vůdčích osobností české moderní hudební teorie

(Alois Hába, Otakar Šín, Karel Janeček)

MILOŠ HONS



Summary

Basics of Czech modern music theory were pitched in the twenties and thirties of the 20th century by Otakar Šín and Alois Hába. These developments culminated in the synthetic work on the younger generation Karel Janeček. Alois Hába (1893–1973) developed in the twenties and thirties wide compositional, pedagogical, theoretical and critical activity. Against domestic traditionalist oriented musical criticism he had strenuously defend his own compositional style. Otakar Šín (1881–1934) was devoted to music criticism only sporadically. Fully focused on harmony as his main area of theoretical interest, and therefore in its scientific reference only find this type of writings. Karel Janeček (1903–1974) began publishing the first theoretical study already in the twenties. Besides a lot of purely theoretical studies there are the most important part about works of Bedřich Smetana.



Směřování k modernímu teoretickému myšlení nacházíme již koncem 19. století ve spisech F. Z. Skuherského, Karla Steckera a Leoše Janáčka a v meziválečném období v analytickoestetických pojednání Václava Štěpána, Vladimíra Helferta, Otakara Zicha a Mirko Očadlíka. Základy ryzí moderní hudební teorie položili ve dvacátých a třicátých letech 20. století Otakar Šín s Aloisem Hábou. Tento vývoj pak vyvrcholil v syntetickém díle o generaci mladšího Karla Janečka.¹ **Alois Hába (1893–1973)** rozvinul ve dvacátých a třicátých letech širokou aktivitu skladatelskou, pedagogickou, teoretickou a kritickou. Po vídeňských a berlínských studiích u skladatele Franze Schreckera byl dobře vzdělán v hudební teorii a dějinách hudby a mohl se vyvarovat povrchních kritických názorů. Zároveň byl vybaven k teoretickému domýšlení vlastního skladatelského slohu, který musel usilovně obhajovat proti domácí tradicionalisticky orientované hudební kritice. Ta jej na počátku dvacátých let označovala za jednostranného stoupence německých

kompozičních směrů, který se odcizil české smetanovské tradici. Zcela negativní stanovisko zaujímali zejména přední členové Nejedlého *Hudebního klubu*, Josef Bartoš a Emil Axman. Na Hábovův názorový rozhled měla vliv i jeho korektorská činnost pro vídeňské nakladatelství *Universal Edition*, při které důkladně poznal díla Janáčka, Bartoka, Szymanowského aj.² Hába vyučoval od počátku dvacátých let na pražské konzervatoři jako výpomocný učitel. V roce 1934 byl jmenován profesorem a pět let, do roku 1939, se mohl věnovat skladbě a svému oddělení pro čtvrtónovou a šestinótónovou hudbu. Již na počátku svého konzervatorního působení, ve školním roce 1923–1924, otevřel třídu s příznačným názvem spojujícím atributy vědeckého pracoviště s ryze konzervatorní teoretickou výukou: *Hudebně vědecký seminář pro experimentální akustiku, orientální hudbu a hudební analýzu*. O rok později tento kurs přejmenoval na *volně přístupný kurs pro čtvrtónovou hudbu*.³ Z hudebních společností, v kterých

se Hába angažoval, měly největší význam sdružení *Přítomnost* (založeno 1924) a *Spolek pro moderní hudbu* (založen 1920), který zastupoval české skladatele v *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu*. V roce 1927 odešli dosavadní přední činitelé Václav Štěpán a Emil Axman a na jejich místo nastoupili moderně orientovaný Hába s Mirko Očadlíkem. Od téhož roku iniciovali v Praze provádění děl Igora Stravinského, představitelů pařížské „šestky“ a druhé vídeňské školy, ruské modernisty A. Skrjabinu a I. Vyšněgradského. Do činnosti spolku se aktivně zapojili Hábovi žáci a někteří z nich působili i jako teoretici a kritici. Týkalo se to zejména Hábova bratra Karla a Karla Rejznera. Podobnou teoretickou aktivitu projeвили ve třicátých letech Vít Nejedlý a E. F. Burian ve sdružení *Přítomnost a Rytmus*. Od roku 1926 Hába publikoval v časopise *Tempo*⁴, od 1931 v *Klíči* a po jeho zrušení v roce 1934 v časopise *Rytmus*.

Pro poznání Hábových názorů na moderní hudbu jsou zásadní tři rozsáhlejší kritické články. Již v prvním z nich, ***O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu***⁵ z roku 1925, se snažil vysvětlit principy nového hudebního slohu na své tvorbě. K této autorské reflexi přinutily Hábu také případy, kdy povrchní vykladači tvorby již zesnulých skladatelů místo, aby hledali v dílech záměry autorů, vkládali do nich úmysly své. Hába důrazně vyzval k zodpovědné vědecké práci a upřímnějšímu styku mezi hudebními vědci jako potenciálními kritickými soudci a skladateli. Cítil se jako reprezentantem nového slohu a proto v této studii formuloval určitá slohová kritéria. Rozeznával tři druhy tvůrčího projevu v rovině stylu. (A) Tvoření čistých forem s jednotnými slohovými znaky, (B) obměňování již známých forem a slohových znaků, (C) kombinace čistých forem, jejich částí a různých slohových znaků. Podle Háby bylo v soudobé tvorbě již dosaženo „nového zvuku“, ale nový sloh ještě není. Česká hudba měla své velké tvůrčí zjevy, avšak Smetana, jako velmi důležitý zjev ve vývoji české hudby, neznamená

její začátek ani konec. Nezapočal českou hudbu jako pojem uměleckého snažení, založil jen její jedno vývojové období. Hába jej označil jako *český hudební realismus*, na němž budovaly ještě další dvě tvůrčí generace. V první generaci Janáček, Foerster, Novák, Suk, Ostrčil a ve druhé Vycpálek, Křička, Karel, Axman. *Český hudební realismus* tedy představuje tvorba, která má určitou spojitost s lidovou písní a národními hudebními symboly, jaké demonstruje například použití chorálu v cyklu *Má vlast* či Sukově *Meditaci na svatováclavský chorál*, slovácké písně u Nováka, Vycpálka atp. V tomto smyslu dosáhl český hudební realismus svého vrcholu a tím byl rovněž jako idea spotřebován. Hudební idiomaticitu nového slohu v současnosti podstatně ovlivňuje specifická doba. Je větší potřeba změny a pohybu, projevující se rychlejší zvukovou modulací, vymizely harmonické prodlevy, pominul smysl reminiscence jako návratu zpět, dochází k odklonu od reprízy. Nový sloh znamená myšlení stále vpřed. Na příkladech několika vlastních melodií Hába poodhalil znaky svého kompozičního stylu – tematická práce je zcela vyloučena, hudební proud je důsledně ovládan pohybem vpřed, melodie má svůj vzestup a spád, hudební forma nemá se staršími schémata nic společného a má pouze abstraktní charakter. V těžkém období předmnichovské republiky stál Hába na pozici levicově orientované avantgardy. V článku ***Co jest revoluční umění hudební***⁶ z roku 1926 vystoupil proti jednostrannému pojetí pokroku, jehož hlavním zastáncem byl Zdeněk Nejedlý. Ten, jako na dlouhou dobu jediný a tedy hlavní představitel české hudební vědy, svými názory ovlivnil postoje většiny svých žáků a univerzitních kolegů. Značná část univerzitně vzdělaných hudebníků, kritiků a publicistů spatřovala v ideologické rovině hudbu 20. století za vývojově lepší a naopak 19. století za období úpadku, zaviněném buržoasní společností.⁷ Tento názor vedl Hábu k teoretické úvaze, sahající do minulého století a ke Skuherského a Steckerově modernímu pojetí harmonie. Názory, že na



každém stupni tóniny lze postavit všechny čtyři trojzvuky a tedy každý tón může být v daný moment tónikou, a že každý čtyřzvuk lze spojit s každým čtyřzvukem přímo bez modulace, považoval za projev skutečného revolučního myšlení. Na tyto principy navázal Novák a své žáky učil tomu, že každý dominantní nónový a undecimový akord lze spojit s každým jiným takovým akordem či kvintakordem. Vzhledem k tomu, že každý šestizvuk lze rozdělit na dva samostatné trojzvuky, směřovalo toto Novákovo *polyharmonické* (spíše polytonální) myšlení přímo k Schönbergovi. Harmonie tvořená ze tří vrstev vedla k využití dvanáctizvuku, o čemž Hába pojednával ve své *Nové nauce o harmonii systému diatonického, chromatického, čtvrttónového, třetino-, šestino- a dvanáctitónového*, vydanou v roce 1927 v Lipsku. Také v Janáčkových názorech spatřoval doklad pokrokového myšlení, konkrétně v názoru, že každý trojzvuk lze zahustit každým tónem a každým souzvukem. Odtud byl jen krůček k harmonii Straussově, Skrjabinově, Stravinského a Schönbergovu *zákonu volného hudebního myšlení*. V české hudbě sklonku 19. a počátku 20. se revoluční myšlení projevilo i ve formotvorné složce. Smetana, Janáček, Foerster, Novák, Suk, Ostrčil a Karel se odpoutávali od klasických schémat a přinášeli osobitá řešení, neboť tradiční tematická práce se „zvrhla ve formalistické postrkávání krátkodechých motivů ze sopránu do basu atp.“⁶⁸

Období Hábových bojů o uznání vlastního kompozičního stylu dokumentuje článek **Buď jasně o věcech základních. (K názorům o netematickém slohu)**⁹ z roku 1932. Je to odborná polemika se skladatelem Františkem Píchou¹⁰, který v časopisu *Tempo*¹¹ vystoupil kriticky proti Hábově hudbě a principu tzv. netematického slohu. Hlavním motivem Píchových kritik byl fakt, že Hába přicházel s kompozičním stylem, založeným na zcela opačných principech, než všechny dosavadní způsoby hudební stavby. Do Hábových teoretických názorů významně promlouvalo jeho zaujetí pro tzv. antroposofické učení švýcarského filozofa Rudolfa Steine-

ra.¹² Ve filozofické rovině zastávalo bezkonfesijní náboženský postoj s akcentem na rovnost lidí a odpovědnost každého jedince za vlastní činy. Netematický sloh pojímal jako pohnutku k rozvoji svobody a vynalézatosti hudební invence. Zároveň v něm viděl předobraz harmonické a lepší společnosti, v níž každý člověk bude moci rozvinout své schopnosti ve prospěch celku. Svou obhajobu pojal Hába ze široka také proto, že podobný názor jako Pícha zastávala řada jeho kolegů. Ujasnění názorů a principů vlastního stylu vyplývalo z jeho mnohaletého historického a zejména analytického studia hudby 14. až 20. století. V 19. století skladatelé ztratili slohové vědomí, kladli důraz na výraz hudby a svůj osobní výraz nazývali slohem. Degradovali sloh na kompoziční techniku. Také v současné době značné části mladších skladatelů, jako Hindemith, Stravinskij, chybí slohové vědomí a mají jen vědomí pohybové. Je to úpadek hudební a zároveň úpadek vědomí duchovního a citového. Navrácení slohového vědomí vyžaduje soulad tří základních tvůrčích principů: (A) *principu opakování* (tj. opakujeme intervaly a základní rytmické formy), (B) *principu obměny* (tj. základním rytmickým formám dáváme nové tvary různým seskupováním intervalů), (C) *principu neopakovatelnosti* (tj. uskutečňujeme až ve sféře hudebních nápadů, kdy z elementů začneme tvořit melodické celky a jejich vztahy uplatňujeme také v polyfonii a harmonii). Vysvětlení svých představ moderní kompozice Hába předkládal formou odpovědí na několik zásadních Píchových odsudků.

(I) *Atonalita brání a musí bránit jakémukoliv stabilizování tónů, aby nemohl působit dojmem tóniky. V tom je neživotnost, nepravdivost, papírovost atonality.*

Pícha nesprávně rozlišuje a chápe tónální a atonální myšlení. Nedovede v Schönbergových či Hábových skladbách analyticky najít nové tónální vztahy a jako skladatel je tedy ani sám nedovede používat. Neexistuje atonální hudba, protože každá hudba má v jakémkoliv systému tónální základ. Rozdíly jsou jen ve vztazích tónů, které formuje skla-

datel. Hába poukázal na svou analytickou zkušenost se Schönbergovými skladbami z doby před čtrnácti lety. V těchto skladbách Schönberg v tonálním systému harmonicky stabilizoval akordy složené z disonantních intervalů a naopak jako průchodné harmonie vedl akordy sestavené z konsonantních intervalů. Avšak ve čtvrttónovém systému je tento princip mnohem komplikovanější vzhledem k množství intervalových modifikací a je nutné jej vysvětlovat přímo u čtvrttónového klavíru.

(II) *Z atonality logicky vyrůstá netematický sloh.*

Dle Háby opak je pravdou. Netematický sloh lze uskutečňovat v každém systému. Sloh tematický i „svobodný“ melodický (netematický) sloh jsou oba stejně silné, jako nejvyšší formotvorná podstata hudby.

(III) *Ve slohu netematickém nesmí být motivů důležitějších a podřadných, protože ty důležitější by také volaly po nějakém zdůraznění, opakování nebo obměně.*

Pro vyvrácení tohoto argumentu Hába poukázal na své partitury, v nichž použil Schönbergovy značky pro označení hlavních melodií. Tedy i v tomto slohu jsou melodie hlavní, tj. výraznější a méně výrazné. Ale netřeba melodii opakovat a možno ji zdůraznit například dynamicky. V netematickém slohu nejsou hlasy polyfonně odvozovány z nějaké hlavní melodie jako tématu. Každý hlas je melodicky samostatný, rytmicky a harmonicky vyvážený ve vzájemných vztazích. Opakování tónů a intervalů není striktně zakázáno, je věcí samozřejmou a nezbytnou, ale v omezené míře jako v lidské řeči.

(IV) *Kde je důsledně provedena zásada netematického slohu?*

Zásadu netematického slohu lze důsledně provést jen tím, že neodvozujeme v průběhu tvorby melodické hlasy z jednoho nebo několika témat, nýbrž že si každé další melodické pokračování skladby vytvoříme novým nápadem. Tradiční tematickou práci Hába pokládal za ryze spekulativní, intelektuální činnost, tj. minimum nápadů a maximum kompoziční techniky. Netematický sloh povede k „odintelektualizování“ hudby

a k tomu, že skladatelé budou psát jen tolik hudby, kolik jim napadne. Například skladby Brucknera a Liszta jsou výsledkem dlouhého opakování. I Debussy, než uvedl nový nápad, s oblibou opakoval dvou-, čtyř- i osmitaktové fráze. Janáček a Stravinskij byli slohově orientováni zpět a nikoli vpřed, protože v jejich skladbách se důsledně opakují krátké melodické nápady. Naopak bohatá variační práce Novákových a Sukových skladeb vedla mladé skladatele ke svobodnému netematickému slohu.

Hábův hudebně kritický odkaz obsahuje též dvě analytické studie, v nichž se vyjádřil k tvorbě obou nejvýznamnějších žáků Antonína Dvořáka. V roce 1935 v souvislosti s úmrtím Josefa Suka vyšel v *Hudební Matici* sborník studií *Josef Suk – Život a dílo, studie a vzpomínky*. Hábova studie s názvem *Vztah děl „Radúz a Mahulena“ a „Pod jabloní“ k rozvoji symfonické tvorby Josefa Suka*¹³ je stručnou sondou do hudebněliterárního světa Sukovy tvorby. Pro rané období se hlavní inspirací stala básnická řeč Julia Zeyera s typickou citově milostnou tematikou. V druhém období Suk tuto centrální ideu lásky rozvinul do filozofické roviny lásky k bližnímu a lásky k životu. Specifickou poetickou stránku skladeb Hába konkretizoval dílčími rozborů a došel k několika zásadním analytickým postřehům: (A) Suk inklinuje v melodice i harmonii k nápadným sekundovým a kvartovým útvarům, které v díle nesou určitou filozofickou symboliku. (B) Strukturně nejvýznamnější funkci získávají tritony a to jak v melodii, tak i v harmonii a tonálním plánu skladby. Například motiv ze smuteční hudby ke hře *Radúz a Mahulena* tvoří dva tritony *c – fis, gis – d* a podobně je tomu v hlavním motivu *Epilogu*, jehož základem jsou intervaly *as – d* a *b – fes*. Kromě toho tóny *as* a *d* tvoří modulační kostru skladby, začínající tónikou *as* a vrcholící v závěru na tónu *d* s durovým vyzněním.

Za druhé světové války, v souvislosti s oslavou 70. narozenin Vítězslava Nováka, vydal Hába analyticky zaměřenou studii *Vítězslav Novák. (K sedmdesátým narozeninám)*.¹⁴

Ovlivněn antroposofickou duchovědou otevřel Novákův portrét úvahou na téma vztahu umělce k životu, přírodě, vesmíru. Všechny aspekty ovlivňující duši a ducha umělce, jeho individuální charakterové a morální kvality a křesťanské vyznání Hába zahrnul pod název *výtvarné životní síly*. Z tohoto pohledu pak analyzoval *Podzimní symfonii*, k jejíž kompozičním zajímavostem patří fuga o čtyřech tématech v první větě. Ideou Hábova rozboru byl názor, že Novák ve svém „životním podzimu“ pocítoval sám sebe jako bytost čtyřčlennou, tj. tělo, výtvarné životní síly, duši a ducha: „*První téma charakterizuje vše, co pomijí a má ráz tragicky vzrušený. Druhé, v šestnáctinových notách, vyjadřuje pohyb v těle člověka i v přírodě udržovaný výtvarnými životními silami. Třetí má ráz heroický (téma lidského ducha). Čtvrté, lyrické, je obrazem duše.*“¹⁵ Také v Novákově skladbě zaujímají tritony významné postavení.

Hudební páteří této věty jsou tóny *a – es*, tóny v tritónovém poměru ležící v kvintovém kruhu proti sobě: *a* jako nejhořejší a *es* jako nejspodnější tón. Akord s ústředním tónem *a* v úvodním tématu fugu zahajuje a končí. Lyrické čtvrté téma, tvořící náladový kontrast, je v *Es dur*. Celá forma první věty je pak kombinací tří formových principů: třídlíne formy, sonátové formy a fugy. Je absolutně hudebním výrazem souhry těla, výtvarných oživujících sil, duše a ducha. V mládí se Novák cítil jako bytost dvojčlenná, tj. duše oživovaná výtvarnými silami, což se odráželo například ve dvouvěté formě *II. smyčcového kvartetu*, nebo v dvojdlílnosti formy symfonických básní *O věčné touze* a *Toman a lesní panna*. Na závěr studie Hába shrnul hlavní znaky Novákovy hudby, mezi něž patří harmonická a polyfonní vynalézavost, schopnost přizpůsobit formové principy svému hudebnímu výrazu, jadrnost, zpěvnost a vzlet melodických nápadů, smysl pro kontrast a správné proporce mezi rychlým a volným tempem.

Otakar Šín (1881–1934) se hudební kritice věnoval jen sporadicky. Plně se zaměřil na harmonii jako ústřední oblast svého teo-

retického zájmu a proto v jeho vědeckém odkazu nalézáme jen spisy tohoto typu. Působil od dvacátých let na pražské konzervatoři a k jeho kolegům v teoretickém oddělení patřili Alois Hába a K. B. Jiráček.¹⁶ Jeho vědecká aktivita a publikační činnost byla jednoznačně spjata s učitelským povoláním a nejcennějším teoretickým odkazem se stala *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*¹⁷, kterou od prvního vydání v roce 1922 dále inovoval a doplňoval. V této učebnici jako první provedl rozlišení mezi akordy mimotonálními, terciově přibuznými a alterovanými. Geniální myšlenkou byl výklad modulace přehodnocením funkce určitého akordu. Druhé vydání knihy z roku 1933 přinášelo jeho největší přínos nauce o harmonii, tzn. rozpracování kombinační teorie stavby akordů.¹⁸ V kritické činnosti Šín zanechal jen dva významnější články pojednávající o harmonických prostředcích obou Dvořákových žáků, Vítězslava Nováka a Josefa Suka. V roce 1931 vycházel v časopise *Tempo* cyklus novákovských analytických studií ku příležitosti skladatelových šedesátých narozenin. Šínova studie **Novákovovo dílo po stránce harmonické**¹⁹ je prodchnuta obdivem k Novákovu dílu i osobnosti. Podobně jako předchozí novákovští badatelé i Šín označil za typický rys spojení intuitivní a racionální složky jeho hudebního myšlení. Než Novák přistoupil ke kompozici, detailně promýšlel volbu výrazových prostředků a hlavních myšlenek. Jeho harmonie vycházela z romantismu a směřovala k rozšíření akordického materiálu akordy alterovanými uvolňujícími tóninu. V oblíbě měl modální a exotizující „zabarvení“ a používal i celotónovou harmonii. Například v často kritizované kantátě *Svatební košile* vylíčil *štěkot fen za noci* pomocí zvětšených kvint a celotónových akordů po způsobu mixtur, tj. stále souběžně ve stejných souzvucích. Celkovým charakterem jeho harmonie zůstává vždy funkčně jasná a Šín v závěru studie doporučil zařadit některé ukázky do výuky kompozice na mistrovské škole. Do sborníku o životě a tvorbě Josefa Suka z roku 1935 Šín přispěl obdobným typem

studie s názvem **O harmonice v Sukově díle**.²⁰ Bohužel text je, jako v celém sborníku, bez notových příkladů, takže analytické postřehy a doklady jsou pouze slovně vypisovány. Sukova harmonie je ve velmi těsné vazbě k melodice, rytmu, barvě i formě a je tedy těžké o ní mluvit bez těchto souvislostí. Jeho harmonické myšlení se nevyvíjelo cestou impresionistů a lišilo se i od Nováka. Neinklinoval tolik k pětizvukům a vícezvukům a preferoval spíše netradiční spoje prostých trojzvuků. Velkou zálibu měl v harmonii s převažujícími mediantními vztahy, tj. akordy chromatických terciových příbuzností, které se staly pro jeho pozdější tvorbu jedním z hlavních charakteristických znaků. Medianty spojoval volně a nepoužíval je jen jako zástupce dominant či subdominant, jak to bylo běžné u Mahlera. Například v druhé části cyklu *Životem a snem* následují po terciích za sebou kvartsextakordy: *fes moll – c moll – As dur – D dur*. Závěr *Fantazie pro housle a orchestr g moll* tvoří sled trojzvuků: *H dur – G dur – es moll – G dur*. Vedle mediant jsou pro Suka příznačné také trojzvuky v tritonovém vztahu a to nejen v tradičním spoji frygického akordu (neapolského sexta-kordu) s dominantou. Podle Šína bylo množství mediantních a tritonových harmonií prostředkem k oproštění tonálně funkčních vztahů na cestě k *tonálně volné harmonii*. Ze čtyřzvuků měl Suk v oblibě zmenšeně malý septakord *pro jeho melancholický výraz* a proto tento harmonický tvar naprosto dominuje zejména ve smuteční symfonii *Asrael*. Co se týká rozboru pěti a vícezvuků, Šín směřoval k oblíbenému tématu – ke kombinací teorii a zejména akordům v kvartovém poměru. Tyto akordy označil jako přímé předchůdce moderní harmonie, v níž jsou šestizvuky pojmány jako dvě samostatná pásma. K pocitu tonální uvolněnosti a náznakům zmíněné *bitonality* přispívaly velmi časté basové prodlevy a množství průtažných a průchodných tónů. Harmonii ovlivnila i modálně zabarvená melodika s dórkou, frygickou, lydickou a mixolydickou intervallikou. Modální zabarvení a časté mollové subdominanty a subdominantní spoje způ-

sobují *slovanský ráz* Sukovy hudby. Podílejí se též na typickém melancholickém rázu Sukovy hudby s výrazem bolestného zážitku: „...*onoho stínu, zahalujícího i projevy radostné, jež nikdy nejsou prosty tragického pocitu života*.“²¹

Karel Janeček (1903–1974) začal publikovat první teoretické a analytickokritické studie již ve dvacátých letech, kdy byl žákem Jaroslava Křičky a později na mistrovské škole žákem Vítězslava Nováka. Profesorem skladby a hudební teorie na pražské konzervatoři se stal v roce 1941. O pět let později byl povolán na nově otevřenou Hudební fakultu Akademie múzických umění v Praze a založil zde studijní obor hudební teorie, který ale po únoru 1948 Nejedlý zrušil.²² Vedle množství čistě teoretických studií²³ jsou, z pohledu Janečkových teoretických a kritických názorů, významné smetanovské studie z dvacátých let: *Poznámky k legendě o Smetanově úpadku a Stylový poměr Smetanova I. a II. kvarteta*. V této době byly ještě živé tvrdé polemiky mezi zastánci Smetanova a Dvořákova díla, ale Janeček si dokázal zachovat věcný analytický pohled. Ve studii *Poznámky k legendě o Smetanově úpadku* se zabýval posledními velkými skladbami, operami *Čertova stěna* a *Viola*, *druhým smyčcovým kvartetem* a předehrou *Pražský karneval*. Hlavním smyslem studie byla obrana Smetanovy tvůrčí invence v závěrečném období jeho života. Nezvyklou stavebnost a výraz určitých hudebních útvarů Janeček vysvětloval jako momentální nepoměr mezi hudebními složkami, způsobený hluchotou, nikoli však jako projev tvůrčího úpadku.

Analytický spis ***Stylový poměr Smetanova I. a II. kvarteta***²⁴ z roku 1925 vznikl jako reakce na knihu Josefa A. Theurera *O komorních dílech Bedřicha Smetany*, která vyšla v edici časopisu *Smetana* o rok dříve.²⁵ Theurer, jako zastánce Nejedlého výrazové estetiky, chtěl oba kvartety vyložit pouze programově. Svě pojednání představil jako pokus o určitou rekonstrukci Smetanova myšlenkového procesu, v němž by, na základě dochovaných au-



tentických zpráv a narážek a srovnáním výrazu dalších skladeb, převedl do slovního výkladu to, „co mistr řekl řečí tónů.“²⁶ Tento výzkum pojal jako *psychologickou práci*, která hledá „pravdu“ a za tím účelem usiluje „vyložit každý detail ... nejskrytější myšlenky, jichž někdy ani sám autor si nebyl vědom.“²⁷ Analýza obou Smetanových kvartetů vedla Janečka k ujasnění širších kompozičních aspektů, než jen otázek uměleckého programu a hudebního výrazu. Zamýšlel se nad pojmem *styl* jako souboru všech typických znaků určitého díla. *Styl* je pojem obecnější, vyšší než *výraz*, který je jedinečný. Proto lze hovořit o shodě stylu různých děl, ale o výrazech to říci nelze. Ty mohou být jen podobné. Současně si Janeček definoval pojem znaků *jedinečných a typických*. *Typickým* je to, co je anebo může být shodné v různých dílech, ale jenom při jistých časových, vývojových omezeních. Znaky, které byly kdysi *jedinečné*, dnes mohou být *typické*. U kvartetů jako cyklických skladeb jsou typické stylové znaky pouze vyššího řádu. Tedy na úrovni celkové formy a *architektoniky*. Z toho Janeček vyvodil požadavek, že mezi částmi cyklického celku musí vládnout stylový kontrast. Při rozboru obou děl, při jejich stylovém porovnání, se zaměřil na nejdůležitější skladební prvky, které mají jednotící charakter, tzn. na společné, či odlišné, hudební myšlenky. Rozborem tvarů témat došel k názoru, že charakteristické intervaly ještě netvoří melodickou myšlenku. Tím popřel dřívější Zichovy a Bartošovy *eklektické* výklady Dvořákovy hudby. Janečkovy závěry byly od Theurerových zcela odlišné: (A) oba kvartety jsou samostatnými díly, (B) tematický materiál je odlišný a jednotící charakter mají jen dílčí reminiscence, (C) tonalita i harmonický styl kvartetů je různý, (D) vzhledem k vnitřní stavbě jednotlivých vět je mezi kvartety stylový rozpor i po stránce formové a tektonické, (E) ve druhém kvartetu se zjevně projevila Smetanova narušená duševní konstituce v tzv. zapomenutých myšlenkách a částečně i v charakteru invence.

Janečkova druhá významná studie o Smetanově tvorbě vznikla v roce 1935 a nese název **Forma a sloh Mé vlasti**.²⁸ Ve své době byla teoreticky nejzralejší a nejobjevnější smetanovskou prací, navazující na Zichův rozbor Smetanových symfonických básní z roku 1924. Janečkova analýza tvoří předstupeň jeho pozdější systematiky hudební tektoniky a tzv. funkčních typů hudby: „*Hudební architektonika je oblast, v níž základní zákony platí bez podstatných změn po dlouhou dobu, takřka trvale. Mění se jen detaily a jejich smysl. Mění se funkce jednotlivých částí hudby. Každý sloh, je-li vykrystalizován, vytváří si sérii typů hudby, jimž přiděluje určitou stavebnou funkci ... nejen ze skutečného umístění některého úseku hudby v celku, nýbrž i z vlastní jeho povahy poznáme jeho funkci ... I při radikálních přeměnách slohu mění se základní funkční znaky jen pozvolna a nepatrně. V kritických dobách, kdy starý sloh už pozbyl vlády a nový se ještě neujal, narážíme často na vědomé znásilňování přirozené funkčnosti.*“²⁹

Z rozboru Smetanovy hudby a také ze znalosti české i evropské moderní hudby vyplývalo Janečkově přesvědčení, že *slohová jednotnost tvoří základní podmínku tektonické soudržnosti cyklu*. K soudržnosti částí i celého cyklu přispívají motivické souvislosti různých myšlenek. Kompozice rozlehlého cyklu jakým je *Má vlast* vyžaduje utváření nutných hudebních kontrastů slohovým odstíněním jednotlivých ploch. Skladatel přitom musí konat tak, aby neutrpěla stavebná rovnováha cyklu. Z tohoto pohledu je podle Janečka *Má vlast* hudebně dílem pozitivním. Volbou tónin, harmonií a instrumentací směřuje většinou k jasu. Tento základní výrazový charakter podporují slohově kontrastní úseky slavnostní, taneční a pochodové, lyrické a zvukomalebně pastorální.

Na počátku třicátých let, v době velkých sporů o Novákovu tvorbu, publikoval Janeček rozlehlou analýzu díla svého učitele s názvem **Pokus o výklad tvorby Vítězslava Nováka**.³⁰ Vedle pojednání Václava Štěpána a Aloise Háby byl tento spis nej-

lepší analýzou Novákova stylu, respektive tektonických, melodickoharmonických a polyfonní technik a typické instrumentace. Janeček se též zamýšlel nad zdroji Novákovy hudby a nad jeho pojetím impresionismu. Z textu je zřejmý nesouhlas s negativními názory Zdeňka Nejedlého a snaha zdůraznit Novákův význam v době, kdy se o slovo hlásila nová hudba meziválečné avantgardy.³¹ Stejně jako Hába i Janeček zařadil Nováka mezi umělce, u nichž docházelo ke konfliktu mezi *překypující smyslovostí a udušující rozumností*, sváru mezi chaosem a vůlí po řádu. Nováka typizoval jako intelektuálního sensualistu, který se stal v české hudbě „radikálním pokrokařem, vůdcem a často i vzorem umělců mladších.“³² Umělcem opačného typu tzv. naivního sensualismu byl například Franz Schubert, jehož hudební myšlení se projevilo zejména v melodiích oblých kontur a všechny výrazové složky tvořily homogenní celek. Základem Novákova hudebního myšlení je linearita a z ní pramenící typy melodie, harmonie, polyfonie, barvy zvuku. Novákův melos má charakter *melodie s utajenou smyslovostí*. Jejím typickým znakem je stupňování výrazu, v němž skladatel „uzavírá jednotlivé fráze tónem rytmicky zadržným, tedy jaksi zajímavé, čímž se jistě zvyšuje vnitřní výrazové napětí hudby.“³³ Harmonické smělosti plynou z konfliktů mezi souzvukovou složkou a melodiemi, které se snaží být nezávislými. Požadavek vnitřního konfliktu vedl Nováka k soustavnému hledání všech možných *stupňujících prostředků*. V tom viděl Janeček hlavní znak Novákovy pokrokovosti. V tento moment zdůrazněme jeden důležitý rys Janečkových analýz. Již od počátku inklinoval k výkladu hudební struktury formou předkládání různých možností a variant řešení. Ve svých pozdějších velkých smetanovských analýzách, zejména v knize *Smetanova komorní tvorba*³⁴, uplatnil typ tzv. *aktivizované analýzy* – výběrem toho *správného řešení* poodhaloval uměleckou hodnotu Smetanovy kompozice. V pojednání o Novákově instrumentaci se Janeček jednoznačně stavěl proti Nejed-

lého negativnímu názoru, že Novák nebyl nikdy objevitelem pestrých orchestrálních barev a materiál mu byl naopak překážkou k témbrové představivosti. Svě zásadní výtky konfrontoval s citacemi z Nejedlého monografie *Vítězslav Novák* z roku 1921. Podle Janečka Novák nedosahoval barevnosti Richarda Strausse, který byl v této oblasti uznávanou autoritou. Našel si však svůj vlastní orchestrální výraz a kolorit. Stejně tak existoval v dějinách názor, že Smetana nebyl tak skvělý instrumentátor jako Dvořák. To však není otázkou vady Smetanova myšlení, neboť zvuk jeho orchestru je také osobitý, zkrátka smetanovský. Janeček ve své studii načrtl i určitou periodizaci vývoje Novákovy tvorby, přičemž celkově jej zařadil jako impresionistu. Po raném období *slovakismu* přicházela perioda *subjektivistická*, ta byla časem vystřídána *vizuálním impresionismem* a ten v poslední době *symbolickým impresionismem*. Pod tímto zorným pohledem nacházel v Novákově tvorbě tendenci k detailní zvukomalbě, která měla svou funkci a hodnotu především v operní tvorbě. Pozastavil se také nad negativními kritikami Nejedlého a později i Očadlíka, týkajících se opery *Zvíkovský rarášek*. Oba kritici nepochopili Novákovo úmyslné přepínání zvukomalby, již dosahoval „skvělého komického účinku například ilustrací pouhé zmínky o komáru.“³⁵ Janečkovy analýzy nezůstaly jen strukturními a tektonickými sondami do Novákovy hudby. Obsahují i názory širšího, filozofického rozsahu. Například v kritice symfonické básně v *Tatrách* přiložil i názor Aloise Háby, který v této hudbě „vyciřoval prásíly, jimiž se zmítaly horské masivy v dobách geologických.“³⁶ Kantátu *Bouře*, jednu z nejdiskutovanějších Novákových skladeb, Janeček označil jako dílo, v němž se Novák dokázal povznést „do spirituálních výšin málo komu dostupných.“³⁷ Kromě Smetany, Janáčka a Nováka věnoval Janeček pozornost ještě Ladislavu Vycpálkovy. Studie *Tvůrce nadčasový (Ladislav Vycpálek)*³⁸ poskytuje zajímavý pohled na Vycpálkovu tvorbu. Janečkova studie je částečně historickokritickým pohledem na vývoj



české hudby a zároveň portrétem skladatele, jehož dílo má nejvyšší uměleckou úroveň. Tento názor je patrný již z názvu článku, jehož vznik inicioval mocný dojem z premiéry kantáty *České requiem* v roce 1943. Podobně jako v případě Novákova díla i zde Janeček neusiloval o rozsáhlý analytický průzkum Vycpálkových skladeb, i když je zcela evidentní, že tyto hlubinné vědomosti měl. Směřoval k základní umělecké charakteristice, týkající se osobnosti, originality, skladatelského typu, duchovních hodnot. Položil si velmi závažnou otázku, zda má česká moderní hudba ponovákovská, posukovská a pojanáčkovská také svého velkého skladatele, tvůrce, který snese míru Smetanovu. Vývoj po Smetanovi postupovalo nebezpečí *zplanělého epigonství*, které se dostavuje za každým velkým zjevem. Nebezpečí pomínulo ve chvíli, kdy se objevili další osobití a výrazní skladatelé, kterým byl Smetana jen příkladem, nikoli vzorem, tzn. klasicistní a lidově bodrý Antonín Dvořák, bytostně romantický dramatik a melodramatik Zdeněk Fibich, výrazná trojice Foerster – Novák – Suk a po ní dlouho podceňovaný a dnes světově proslulý Leoš Janáček. Zamýšlel se také nad tím, zda touto novou velkou osobností je Otakar Ostrčil nebo Rudolf Karel a v tomto skladatelském panoramatu se dostal k Ladislavu Vycpálkovi, autorovi z nejnepřístupnějších a nejméně provozovaných. Vycpálkův vývoj počal od roku 1907 a velkým mezníkem byl rok 1920. V této poválečné době docházelo k definitivnímu rozchodu s výrazovým aparátem dosud nedotknutelné romantické tradice: „*Bylo odzvozněno romantickému načechrávání zvuku, exaltované zpěvnosti, žáru, hudba byla odromantizována, zvěčněla, ztvrdla a ...oblékla si civilní, střízlivý úbor.*“⁴⁹ Avšak u Vycpálka se tento proces neodehrál a vývojová linie jeho tvorby zůstala souvislá. Od počátku patřil ke skladatelům, hledajícím nové zvukové možnosti. Byl typem vokálního skladatele, který si pečlivě vybíral texty s podobným námětem. V tomto výběru se odráželo jeho vnitřní cítění a přesvědčení. Podle Janečka celá Vycpálkova tvorba zní stále stejnou,

naléhavou a filosofickou otázkou – otázkou smrti a zániku, pocitu pomíjelnosti a touhy po spasení. Touto spiritualitou byl Vycpálek uchráněn i vlivům hudebního impresionismu. Janeček se také zamýšlel nad otázkou, co tvoří novou a originální uměleckou osobnost nejvyššího řádu a zda je Vycpálek velkým skladatelem. K této úvaze si rozdělil velké skladatelské osobnosti do tří kategorií. První představují skladatelé univerzální, syntetičtí, mnohostranní dověřitelé epoch, jakým byl například Smetana. Ve druhé jsou skladatelé jednostranní, objevitelé a pěstitelé jediného hudebního druhu a právě sem Janeček zařadil Vycpálka. Mezi těmito kategoriemi existují i určité mezitypy. Pro formování skutečné osobnosti je nutné vědomí souvislosti a spojitosti mezi uměleckou minulostí a přítomností. Na rozdíl od průměrných umělců, kteří navazují především na přítomnost či nedávnou minulost, má skutečná osobnost kořeny časově podstatně odlehlejší. Tato spojitost s dávno minulým může mít podobu nevědomého vztahu a bezpečným způsobem odhalení těchto vazeb je rozbor díla. Kontemplativně náboženský základ Vycpálkovy osobnosti se od počátku projevoval ve specifických kompozičních technikách a způsobech vyjádření. Jejich společným znakem bylo lineární myšlení, zahrnující melodicky pevný a vzosný gregoriánský chorál, tvrdou a monumentální palestrinovskou polyfonii, protestantský barok s kontrapunktujícími pásmy. Tedy žádný klasicismus, žádný romantismus, žádná uhlazenost. Co se týká umělecké originality, Janeček rozlišoval originalitu tzv. vyšší a nižší, danou vztahem tvůrce k uměleckému materiálu. Podle něj originalitou není *umně sbitá konstrukce*, nýbrž *samovolný výtrysk*, který nelze sestavit, musí být dán. Příkladem vyšší originality byla Janečkovi právě tvorba Vycpálkova svou duchovní celistvostí a kompoziční úrovní. Ze současníků či předchůdců byl Leoš Janáček příkladem originality elementární a J. B. Foerster příkladem umělce, u něhož míra spirituality *kolísá v širokých mezích*. Podobnou konfrontaci skladatelských typů a tvůrčích poetik Janeček hledal také Vycpálkova před-

chůdce. Nebyla jí lidová píseň a tvorba jeho učitele Nováka, ani naivně zbožný Dvořák, ani realistický Smetana či antický pohanský Fibich. Z hudby 19. století mu byli nejbližší Johannes Brahms a César Franck, ale duchovně i skladatelsky nejbližším tvůrcem byl J. S. Bach. Oba měli vyvinutý smysl pro formu a teprve ve velkých a rozlehlých kantátách se projevila jejich řemeslná dokonalost vytvářet široce klenuté plochy. Vycpálek nesestavuje zdánlivě soudržné celky, ale vychází z dokonalého plánu díla jako uměleckého organismu. Jeho architektonické myšlení je myšlení cyklické. Nebezpečí staticnosti a jednostrannosti hudby čelí tím, že

vkládá do skladeb slohově kontrastní hudbu, obvykle hybnou až scherzovou. Vytváří tím ostře odlišené pozadí a protiklad k svému hudebnímu okolí. Z konkrétních forem a žánrů, které nalezneme v jeho dílech, Janěček uvedl začleňování ciacony, variačních intermezz či scherza. *Kantáta o posledních věcech člověka* a zejména České requiem svědčí o tom, že ve Vycpálkovi vyrostl tvůrčí zjev prvního řádu. Je skladatelem takřka michelangelovského rozmachu, „*klenoucího své mohutné oblouky z hudby tvrdé i vláčné, rázné i ztichlé, z hudby, jež posluchače dojíká, drtí i povznáší, jak to dovede právě jen hudba ze zdrojů nejsilnějších.*“⁴⁰

Poznámky

- 1 *Hudební formy*. (1955), *Melodika* (1956), *Základy moderní harmonie* (1965), *Tektonika* (1968).
- 2 VYSLOUŽIL Jiří: *Alois Hába. Život a dílo*. Panton, Praha 1974
- 3 Po celou dobu trvání těchto kursů prošla velká řada žáků všech tehdy etablovaných profesorů teorie a skladby, K. B. Jiráka, R. Karla, J. Kříčky, O. Šína, J. Suka a V. Nováka. O této Hábově významné činnosti referoval Mirko Očadlík již od prvního čísla časopisu *Klíč* (viz články *Čtvrtónová škola*, In *Klíč* 1931, str. 308, *Nethematičtí Hábovi žáci*, In *Klíč* 1934, str. 53).
- 4 Hába vydal v roce 1927 v Lipsku *Novou nauku o harmonii* (český překlad v roce 2000).
- 5 HÁBA Alois: *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*. Hudební Matice Umělecké besedy, Praha 1925
- 6 HÁBA Alois: *Co jest revoluční umění hudební*. In *Listy Hudební Matice*, roč. V, 1926, str. 323
- 7 Hába v poznámce odkazuje na Nejedlého názory v *Rudém Právu* z 20. března t. r.
- 8 HÁBA Alois: *Co jest revoluční umění hudební*. str. 325
- 9 HÁBA Alois: *Budíž jasno o věcech základních. (K názorům o netematickém slohu)*. In *Klíč*, roč. II, 1931–32, str. 224
- 10 PÍCHA František (1893–1964) vystudoval skladbu na pražské konzervatoři u J.B.Foerster, Jar. Kříčky a K. B. Jiráka, poté na mistrovské škole u J. Suka, jehož byl velkým ctitelem. O Sukovi, Dvořákovi, Janáčkově a také o vlastní tvorbě publikoval ve dvacátých a třicátých letech v *Listech Hudební Matice* a v *Tempu*.
- 11 In *Tempo*, č. 8–9, 1932
- 12 Steinerovu knihu *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit* (Umění ve světle mysterijní moudrosti, Goetheanum, Dornach, Švýcarsko) Hába označil jako novodobou antroposoficky orientovanou duchovědu. Steiner zde přisuzuje intervalům specifické schopnosti vyvolávání stavů, tzn. sekunda je interval pohybový, tercie citový, kvarta duchový, kvinta jako stav imaginace, sexta stav inspirace, septima stav intuice.
- 13 HÁBA Alois: *Vztah děl „Radúz a Mahulena“ a „Pod jabloní“ k rozvoji symfonické tvorby Josefa Suka*, in *Josef Suk – Život a dílo, studie a vzpomínky*. Hudební Matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 428–430
- 14 HÁBA Alois: *Vítězslav Novák. (K sedmdesátým narozeninám)* Vyšehrad, Praha 1940.
- 15 HÁBA Alois: *Vítězslav Novák. (K sedmdesátým narozeninám)*, str. 22
- 16 Šínovou výukou prošel například Emil Hradecký, autor významných spisů, jejichž základním tématem je problematika harmonie: *Úvod do studia tónální harmonie*, Supraphon, Praha 1972, *Paul Hindemith – Svár teorie s praxí*. Supraphon, Praha 1974.

- 17 ŠÍN Otakar: *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*. I. vydání Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1922, II. vydání 1933.
Z dalších teoretických spisů: *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze*. F. A. Urbánek, Praha 1936, *Všeobecná nauka o hudbě*. Dokončeno a doplněno F.Bartošem a K.Janečkem. Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1949.
Studie: *Janáčkova úplná nauka o harmonii*. In: Listy Hudební Matice, č. 1–2, Praha 1924
Vítězslav Novák: Signorina Gioventù. In: Hudební výchova, r.XVIII, č. 6–7, Praha 1937
Teoretikové v radě profesorů konzervatoře. In: Sborník na paměť 125 let Konzervatoře hudby v Praze. Vyšehrad, Praha 1936., *Karel Stecker – teoretik*. In Tempo, r. XVII, č. 10, 1938
- 18 Teoretickému odkazu Šína, Háby a Janečka se podrobně věnoval Karel RISINGER v knize *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.
- 19 ŠÍN Otakar: *Novákovo dílo po stránce harmonické*. In Tempo, roč. X, 1931, str. 110
- 20 ŠÍN Otakar: *O harmonice v Sukově díle*. In Josef Suk, *život a dílo, studie a vzpomínky*. Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1935
- 21 Tamtéž, str. 411
- 22 V letech 1953–73 byl vedoucím katedry hudební teorie HAMU, kde dal mimo jiné i podnět k vydávání hudebně teoretického sborníku *Živá hudba*.
- 23 V roce 1922, ve svých devatenácti letech, napsal první studii *Leoš Janáček teoretik* (In Národní kultura 1924, č.10, str. 348–351). K Janáčkově se vrátil až jako zralý analytik v roce 1958 v objevné studii *Stavba Janáčkových skladeb* (In sborník *Leoš Janáček a soudobá hudba*, Praha 1963). Ve třicátých letech Janeček publikoval v časopisech Tempo a Hudební výchova několik čistě teoretických studií, které tvořily, z pohledu jeho poválečného zaměření, přípravné práce o moderní harmonii, formě a tektonice. Patří sem články *Moderní harmonie. Souhrnný náčrt* (In Tempo, r. XI, č. 2 1931, str. 46–52), *O významu imaginárních tónů v harmonii* (In Hudební výchova, roč. XIII, 1932, str. 8–9, 22–25), *Vznik, stavba a ráz nových souzvuků* (In Tempo, roč. XII, č. 5, 1933, str. 164–172), *Rytmus starý a nový* (In Tempo, roč. XII, 1932–33, s. 357–365), *Rozvrat diatoniky* (In Tempo, roč. XIV, 1934–35, str. 7, 151, 191, 227). Ryze teoretickým otázkám moderní harmonie se Janeček věnoval i za války i v prvních poválečných letech. Publikoval je v časopise Rytmus a dále v nových odborných tiscích – sborníku Hudební fakulty AMU s názvem *Živá hudba a v Hudební vědě*. Této složce Janečkova teoretického odkazu se podrobně věnoval Karel Risinger v knize *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie* (Praha 1963). Patří sem studie *Princip harmonické inverze* (In Rytmus, roč. VIII, 1942–1943, str. 54–57), *Harmonický materiál temperované chromatiky* (Psáno v letech 1942 až 1949, publikováno v Hudební vědě, IV, 1961, str. 81–119), *Zvukové vlastnosti harmonického materiálu* (In Živá hudba, sborník HAMU, 1962, str. 69–93), *Harmonické možnosti chromatiky* (In Rytmus, roč. XI, 1947, str. 21–23), *Systém charakteristických akordů* (In Rytmus, roč. XI, 1947, str. 66–69).
- 24 JANEČEK Karel: *Stylový poměr Smetanova I. a II. kvarteta*. In Smetana, roč. XV. č. 6–7, 1925.
- 25 THEURER Josef A. (1862–1928) vystudoval na UK, aktivně působil v Hudebním odboru Umělecké Besedy a začal psát o hudbě v Daliboru a Smetanovi. Názorově patřil ke ctitelům Z. Nejedlého a jeho životním tématem se stala tvorba B. Smetany, z čehož nejvýznamnějším spisem je *O komorních dílech Bedřicha Smetany*. Hudební knihovna časopisu „Smetana“ XXXIV, Melantrich, Praha 1924.
- 26 JANEČEK Karel: *O komorních dílech Bedřicha Smetany*. str. 9
- 27 Tamtéž, str. 10
- 28 JANEČEK Karel: *Forma a sloh Mé vlasti*. In Tempo, roč. XIV, č. 9–10, 1935
Tuto studii Janeček v roce 1966 podstatně rozšířil a doplnil o množství notových příkladů a formových grafů. Vyšla v knize s názvem *Tvorba a tvůrci (Úvahy, eseje, studie)*, Panton, Praha 1968
- 29 JANEČEK Karel: *Forma a sloh Mé vlasti*, str. 262–263

- 30 JANEČEK Karel: *Pokus o výklad tvorby Vítězslava Nováka*. In Česká hudba, roč. XXXV, 1931–32, str. 66–70, 84–88, nově in *Tvorba a tvůrci*, Panton, Praha 1968, str. 101–114
- 31 Až v závěrečné poznámce Janeček vyjádřil analytický smysl své studie. Podle něj jsou v tomto náčrtu jen naznačeny hlavní rysy a „směrnice“, podle nichž by bylo potřeba Novákovu tvorbu studovat a posuzovat. Pro zhodnocení harmonické složky by byla nutná delší studie. Studie je Janečkovou osobní zповědí o díle, které „*odedávna mne vábilo a jehož tajemství – tajemství účinnosti a skryté síly – jsem se již dávno pokoušel odkrýt.*“ (In *Tvorba a tvůrci*, str. 114)
- 32 JANEČEK Karel: *Tvorba a tvůrci*, str. 105
- 33 Tamtéž, str. 103
- 34 JANEČEK Karel: *Smetanova komorní tvorba*. Editio Supraphon, Praha 1978
- 35 JANEČEK Karel: *Tvorba a tvůrci*, str. 112
- 36 Tamtéž, str. 113
- 37 Tamtéž, str. 114
- 38 Karel: *Tvůrce nadčasový (Ladislav Vycpálek)*. In Tempo, roč. XX, 1947–1948, str. 155–165
- 39 Tamtéž, str. 158
- 40 Tamtéž, str. 165

Résumé

Základy české moderní hudební teorie položili ve dvacátých a třicátých letech 20. století Otakar Šín s Aloisem Hábou. Tento vývoj pak vyvrcholil v syntetickém díle o generaci mladšího Karla Janečka. Alois Hába (1893–1973) rozvinul ve dvacátých a třicátých letech širokou aktivitu skladatelskou, pedagogickou, teoretickou a kritickou. Proti domácí tradicionalisticky orientované hudební kritice musel usilovně obhajovat vlastní skladatelský sloh. Otakar Šín (1881–1934) se hudební kritice věnoval jen sporadicky. Plně se zaměřil na harmonii jako hlavní oblast svého teoretického zájmu a proto v jeho vědeckém odkazu nalézáme jen spisy tohoto typu. Karel Janeček (1903–1974) začal publikovat první teoretické a analytickokritické studie již ve dvacátých letech. Vedle množství čistě teoretických studií jsou nejvýznamnější studie o díle Bedřicha Smetany.

Klíčová slova: hudební kritika, hudební publicistika, analýza, dějiny české hudby.

Keywords: musical critics, musical journalism, analysis, history of Czech music.

Prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D je pedagogem katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UJEP v Ústí nad Labem a katedry teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU v Praze. Hlavní publikace: *Česká sborová tvorba 20. století*. (Ústí n. L. 2000), *Hudba zvaná symfonie*. (Praha 2005), *Hudební analýza*. (Praha 2010), *Boj o českou moderní hudbu (1860–1900)*, Praha 2012.

Kontakt: hons@hamu.cz



Mozartův poslední rok

PAVEL HOLUBEC



Summary

This paper is summing up facts about last year of life of composer W. A. Mozart, it is documenting in chronological sequence the course of events which led to composer's death and his work with focus on both finished and unfinished pieces.



„Říká se, že když andělé hrají Bohu, hrají Bacha, ale když si zpívají sami pro sebe zpívají Mozarta a Bůh jim naslouchá.“

(7. 9. 1997 Praha, Mezinárodní konference „Forum 2000“)

klavír B dur KV¹⁰ 595 č. 27. V tomto měsíci přijímá Mozart žáka Franze Xavera Süssmayera, který se stane později přítelem celé rodiny.

Čtrnáctého ledna 1791 ve Vídni píše Mozart píseň s doprovodem klavíru KV 596 „Sehnsucht nach dem Frühlinge“¹¹, na text Christiana Adolpha Overbecka (1755–1821), dále píseň s doprovodem klavíru KV 597 „Im Frühlingsanfang“ dle textu Christopha Christiana Sturma (1740–1786) a píseň s doprovodem klavíru KV 598 „Das Kinderspiel“ opět na text Overbecka.

Třináctého ledna ve Vídni komponuje pro taneční sál Reduty v Hofburgu 6 menuetů KV 599 pro orchestr. Mozart si tak plní své povinnosti dvorního¹² (komorního) skladatele, jímž byl jmenován 12. prosince 1787 po zesnulém Christophu Willibaldu Gluckovi (1714–1787). Mozart měl plat 800 zlatých ročně¹³, Gluck 2000 zlatých ročně. Po smrti Mozarta se stal dvorním skladatelem Leopold Antonín Koželuha s platem 1200 zlatých¹⁴. Následuje sled dalších tanečních kompozic:

Devětadvacátého ledna 1791 ve Vídni 6 německých tanců KV 600 pro orchestr, pátého února 1791 ve Vídni 4 menuety KV 601 pro orchestr, 4 německé tance KV 602 pro orchestr, 2 kontretanze KV 603 pro orchestr. Dvanáctého února 1791 ve Vídni komponuje Mozart 2 menuety KV 604 pro orchestr a 3 německé tance KV 605 pro orchestr. Osmadvacátého února ve Vídni komponuje 6 ländlerů KV 606 pro orchestr a kontretanz



Wolfgang Amadeus Mozart¹ je legenda opředená mnoha nejasnostmi. Mozart byl skladatel skvěle hudebně pedagogicky vychován svým otcem Leopoldem². Již ve čtyřech letech projevoval neuvěřitelné znaky obrovského hudebního talentu, který později rozvinul v úžasnou lehkost a virtuositu dovednosti komponovat. Mozart udivuje spojením talentu a nesmírné pracovitosti, logiky řádu a emocí. Fantastickým citem pro vstřebání jakéhokoli skladatelského stylu, žánru. Ve své době byl nejvzdělanějším hudebníkem s úžasným citem pro výběr tónin, který dokázal redigovat své kompozice i uprostřed intenzivního hluku a rozptýlení³. Byl to milovník hudebních žertů, hádanek, anagramů, početních hříček. Udivoval spontánní přirozeností, mimořádnou kritičností, talentem k aritmetice, jazykům, silným filantropickým citěním, ale též nedostatkem odpovědnosti, nezkrotným temperamentem a fantazií⁴, hravě žertovnou povahou⁵, sklonem ke skatologii, který zdědil po matce Marii Anně⁶. Ve svém příspěvku předkládám chronologicky řazená fakta posledního roku života jeho tvorby⁷ a běhu událostí.

Pátého ledna roku 1791 ve Vídni⁸ je datována kompozice⁹ posledního koncertu pro



KV 607 pro orchestr. Třetího března píše ve Vídni fantasii KV 608 pro hrací strojek f moll. O den později 4. března účinkuje naposledy na veřejném koncertě, kde hraje klavírní koncert B dur KV 595. Koncert se uskutečnil v měšťanském domě, kde se nacházel „Jahn'sche Saal“ používaný pro veřejná koncertní vystoupení¹⁵ a akademie založené na veřejné subskripci. V tomto případě se jednalo o akademii klarinetisty Beera.

Někdy v průběhu března skládá ve Vídni dalších 5 kontretanzů KV 609 pro orchestr. První z nich je na téma jedné z árií Figara z opery Figarova svatba KV 492. Šestáho března komponuje kontretanz KV 610 pro orchestr „Die böswilligen Mädchen“¹⁶ (jde vlastně o další zpracování tance č. 5 KV 609) a německý tanec KV 611 pro orchestr. Osmého března ve Vídni skládá Mozart árii pro bas KV 612¹⁷ „Per questa bella mano“. Autor textu zůstává neznámý. V březnu¹⁸ 1791 píše 8 variací pro klavír KV 613, pravděpodobně dle písně Benedikta Emanuela Schackse¹⁹ (1758–1826) „Ein Weib ist das herrlichste Ding“²⁰.

V tento čas také vyhledá Mozarta jeho dávný známý Emanuel Schikaneder²¹ s nápadem na kompozici singspielu. Schikaneder je ředitelem lidového divadla „Auf der Wieden“²² v obrovském komplexu budov (tzv. Freihaus), bytů, obchodů, jemuž velmi konkurovalo podobně dramaturgicky zaměřené divadlo místních frašek v Leopoldstadtu²³. Ředitelem byl Karl Edler von Marinelli. Mezi Mozartem a Schikanederem se tak začíná uskutečňovat plán na operu Kouzelná flétna pro Schikanederovo divadlo.

Již na začátek roku 1791 uvádí Köchel v dodatcích svého seznamu komponování smyčcového kvintetu Es dur KV 613a = Anh.²⁴ 81, a v dubnu smyčcového kvintetu Es dur KV 613b = Anh. 82. Nakonec se rodí 12. dubna ve Vídni poslední smyčcový kvintet Es dur KV 614, objednaný neznámým zákazníkem z Uher.

V dubnu píše Mozart dopis „Slovutnému, osvícenému magistrátu města Vídně“²⁵, ve kterém se nabízí, že bude bezplatně vypo- máhat kapelníkovi a skladateli svatoštěpán-

ského kůru ve Vídni Leopoldu Hoffmannovi (1730–1793). Mozart v dopise naznačuje, že by měl o toto místo zájem po Hoffmanově smrti. Magistrát Vídně Mozartovi vyhověl dekretem z 9. května²⁶. Mozart však zemřel dříve než Leopold Hoffmann.

V dubnu byla pravděpodobně provedena Mozartova symfonie č. 40 g moll KV 550 z roku 1788 ve Vídeňském dvorním divadle²⁷ za řízení dvorního kapelníka Antonia Salieriho. Nasvědčují tomu mj. dvě verze této symfonie. Antonio Salieri²⁸ (1750²⁹–1825) byl vynikající skladatel a učitel (jeho žáky byli mj. Liszt, Meyerbeer, Schubert, Beethoven, též Mozartův syn Franz Xaver Wolfgang), od roku 1788 dvorní kapelník ve Vídni, tehdejší vůdčí osobnost hudební Vídně, oblíbenec císaře Josefa II. a všeobecně uznávaný nástupce svého učitele Christopha Wilibalda Glucka. Salieri měl silně závistivou povahu a odtud pramení jeho komploty proti Mozartovi, které skutečně na svědomí má. Informace o tom, že by Mozarta otrávil či jinak zavinil jeho smrt jsou nepodložené spekulace, absurdní pomluvy. Vztah Salieriho a Mozarta byl v podstatě přes drobné konflikty dobrý. Vzájemně se respektovali. Salieri nebyl sobecký, měl velký smysl pro humor, většinu žáků učil zdarma a často prováděl Mozartovy kompozice. Ke konci života prožíval hluboké deprese, byl těžce nemocný, špatně nesl ztrátu ženy a syna, zažíval nezájem o své dílo a vzestup zájmu o Mozarta³⁰. V roce 1825, psychicky nemocný, se pokusil o sebevraždu. Podřezal si hrdlo břitvou. Zemřel téhož roku 7. května.

V jarních měsících navštívil Mozarta Franz Anton Leitgeb (1744–1812), průmyslník, syn jednoho z vídeňských starostů, s překvapující objednávkou na Requiem. Jednal ve prospěch objednavatele, který nechtěl být prozrazen. Tajným objednavatelem byl Franz von Walsegg (1763–1827)³¹, soused Leitgeba, jenž chtěl vydávat dílo za svou kompozici, aby utčil památku své zesnulé ženy³². Walsegg vlastnil zámek Stuppach v Dolním Rakousku a ve Vídni dům na ulici Hoher Markt³³. Pořádal domácí hudební večírky, hrál na flétnu a violoncello a rád si



„odkupoval“ cizí skladby, jež pak uváděl pod svým jménem. Čtrnáctého února 1791 mu zemřela žena a on chtěl k jejímu prvnímu výročí uvést Requiem. Proto to pozdější naléhání na Mozarta, aby skladbu včas dokončil, aby nepátral po objednateli. Skutečnosti tajemné objednávky Requiem se Mozart nikdy nedověděl.

Třináctého dubna žádá Mozart svého přítele Michaela Puchberga o finanční pomoc.

Dvacátého dubna 1791 píše Mozart ve Vídni závěrečný sbor „Viviamo felici in dolce contento“ KV 615 do opery Giuseppe Sartiho (1729–1802) „Le gelosie villane“³⁴, text napsal Tommaso Grandi. Sbor je dnes ztracen. Takové „dokomponování“ či jiné zpracovávání nebylo v Mozartově době nic neobvyklého, což dokazují v Mozartově seznamu skladeb další podobné případy (symfonie č. 3 Es dur KV 18 z roku 1765 je pouhým opisem symfonie C. Fr. Abela, 3 koncerty KV 107 podle klavírních sonát J. Ch. Bacha³⁵ z roku 1765. Nebo z roku 1767 koncerty pro klavír F dur KV 37, B dur KV 39, D dur KV 40, G dur KV 41, ve kterých Mozart zpracovává sonátové věty cizích autorů. Dále osm kusů pro Miserere I. Holzbauera KV 297a z roku 1778, čtyři preludia pro smyčcové trio k fugám J. S. Bacha KV 404a z roku 1783 a pět fug J. S. Bacha zpracovaných pro smyčcový kvartet KV 405 z roku 1783. Dále se jedná o úvod k symfonii Michaela Haydna³⁶ KV 444 z roku 1783 nebo Mozartovy instrumentace Händelových kantát a oratorií „Acis und Galathea“ KV 566 v roce 1788, „Der Messias“ KV 572 v roce 1789, „Alexanderfest“ KV 591 v roce 1790 a „Ode auf den St. Cäcilientag“ KV 592 v roce 1790). Je zde ještě velmi zajímavý opačný případ, kdy v roce 1996 zveřejnila italská badatelka Rita Peirettiová svůj nálezk, který mj. vnáší nový pohled na zprávy (hlavně na ty neuvedené a zamlčené) v dopisech Leopolda Mozarta. Peirettiová zjistila, že árie Mitridata „Vado incontro al fato estremo“ z opery Mitridate, Re di Ponto KV 87 napsané v roce 1770 není od Mozarta (ačkoli se nachází ve všech dobových opisech opery). První představitel Mitridata

v Miláně si totiž prosadil, že při provedení Mozartovy opery bude místo původní árie zpívat árii ze stejnojmenné opery Quirinoha Gaspariniho (1721–1778) z roku 1767. Leopold Mozart se o tom v dopise do Salzburgu nezmínil a tak o tom do roku 1996 nevěděli ani mozartovští badatelé.

Čtvrtého května komponuje Mozart ve Vídni Andante pro hrací stroj F dur KV 616 Anh. 145a („Andante für eine Walze in eine kleine Orgel“), které si objednal umělecký kabinet „Müller – Graf Deymovský“. Na začátku května začíná Mozart komponovat operu Kouzelná flétna. Často skládá v zahradním domku³⁷ v jednom ze dvorů Starhembergova Freihausu, který sousedí přímo s budovou divadla Na Vídeňce. Je tak blízko Schikanederovi a lidem z divadla.

Třiadvacátého květen 1791 ve Vídni je zaznamenána kompozice Adagia pro skleněnou harmoniku, flétnu, hoboje, violu a violoncello KV 616a – Anh. 92. Jde pouze o 12 taktů v autografu. Ve stejný den píše Mozart Adagio a Rondo pro skleněnou harmoniku KV 617. V první polovině roku 1791 ve Vídni skládal Mozart též Adagio pro skleněnou harmoniku KV 617a (KV 356), které má v rukopise 56 taktů. Skladby pro skleněnou harmoniku komponoval Mozart na objednávku slepé virtuosky na tento nástroj Marianny Kirchgessnerové.

Od 4. června se Mozartova žena Konstanze³⁸ léčí³⁹ již poněkolikáté v lázních Baden⁴⁰ blízko Vídně. Sedmáctého června 1791 v Badenu u Vídně vzniká motet „Ave verum corpus“ pro 4 hlasy, smyčce a varhany KV 618 komponovaný pro regenschoriho badenského kůru Antona (Josepha) Stolla (1746/1747?–1805?).

Po návratu do Vídně Mozart propouští svou služebnou Elisou (Lisu) Schwemmerovou.

V červenci vzniká Malá kantáta („Eine kleine deutsche Kantate“) „Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt“ pro zpěv a klavír KV 619. Text napsal Franz Heinrich Ziegenhagen (1753–1806).

Během července pokračuje kompozice Kouzelné flétny KV 620 („Die Zauberflöte“) dvouaktové německé opery – sing-

spiel, na text Emanuela Schikanedera⁴¹ (1748 /1751–1812). Námět opery převzal Schikaneder z povídky Lulu od německého spisovatele Christopa Martina Wielanda (1733–1813). Verše ke Kouzelné flétně napsal Carl Ludwig Giesecke (1761–1833) a Schikaneder pak text různě přepracovával a upravoval. V textu i v ději se objevuje mnoho zednářských symbolů⁴². Druhého července začíná Mozart instrumentovat 1. jednání Kouzelné flétny. Sedmého července píše Mozart dopis své ženě do Badenu. Šestadvacátého července se Konstanci Mozartové narodilo v Badenu poslední šesté dítě⁴³ Franz Xaver Wolfgang Mozart, budoucí klavírista, dirigent, skladatel a pedagog. Franz Xaver zemřel na rakovinu jater v roce 1844 v Karlových Varech. Po smrti Mozarta dala Konstancie děti k výchově do Prahy k Josefině Duškové⁴⁴ a Františku Xaveru Němečkovi⁴⁵. Mozartovi synové se nikdy neoženili ani neměli potomky.

Uprostřed srpna se Mozart dozvídá, že Domenico Guardasoni (1731?–1806)⁴⁶, na podnět českých stavů žádá o kompozici opery⁴⁷ pro pražskou korunovaci Leopolda II. („per l'incoronazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II.“). Volbu libreta si vyhrazuje vídeňský dvůr. Přání českých stavů, aby hudbu komponoval Mozart, bylo však známé již koncem ledna 1791. Proč se Mozart dozvěděl o objednavce až uprostřed srpna, respektive proč byla objednávka všemožně zdržována a Mozart měl na kompozici jen 18 dní⁴⁸, zůstává dnes nevysvětleno. Vzniká tak dvouaktová opera seria la Clemenza di Tito⁴⁹ („Titus“) KV 621 na text Pietra Metastasia⁵⁰.

Pětadvacátého nebo šestadvacátého srpna odjíždí Mozart popáté do Prahy⁵¹, aby zde dokončil a nastudoval italskou operu seria La Clemenza di Tito na Metastasiův text upravený básníkem Catterinem Mazzolou⁵², k pražské korunovaci Leopolda II.⁵³ (1747–1792) za českého krále. Mozart jede se svou ženou, svým žákem F. X. Süssmayerem (1766–1803)⁵⁴ a klarinetistou Antonem Paulem Stadlerem⁵⁵, pro kterého

napsal do opery Titus dvě skvělá virtuosní koncertantní čísla.

Novorozeného syna nechávají ve Vídni u Konstanciny matky Cecilie Weberové. Do Prahy přijíždějí 28. srpna. Bydlí na Bertramce. V Praze se Mozart necítí zdravotně v pořádku. Navštěvuje zednářské bratry v lóži „Wahrheit und Einigkeit zu den drei gekrönten Säulen“⁵⁶ a při této příležitosti je provedena kantáta Maurerfreude⁵⁷ KV 471. Druhého září, v den příjezdu císařského páru⁵⁸ diriguje Mozart před císařským párem operu Don Giovanni KV 527 v Nosticově divadle.

Pátého září probíhá za řízení Mozarta generální zkouška opery Titus. Šestého září je premiéra Tita⁵⁹ v Nosticově divadle⁶⁰ s poměrně malým a nevýrazným ohlasem⁶¹. V září vzniká v Praze též árie pro bas „Io ti lascio, o cara, addio“⁶² („Lassen muss ich“) KV 621a – Anh. 245, v autografu má 39 taktů, text pochází zřejmě od Mozarta a árie byla možná věnována Luigimu Bassimu⁶³.

V polovině září odjíždí Mozart zpět do Vídně. Ukončuje tak své celoživotní cestování. Mozart strávil na cestách za celý svůj krátký život 3720 dní. Deset let, dva měsíce a osm dní.

V září komponuje předehru KV 620a – Anh. 102 ke Kouzelné flétně. V rukopise zůstalo 26 taktů a v seznamu jeho děl je ještě skica („eines figurierten Chorale“) KV 620b – Anh. 109e, která obsahuje 18 taktů. Během září píše Mozart dopis Lorenzovi da Pontemu⁶⁴. Dopis je psán italsky a originál neexistuje. Je znám pouze opis dopisu, který se nachází v Pruské státní knihovně. Mozart reaguje na dopis da Ponteho z Terstu, který nalezl po svém příjezdu z Prahy. Da Ponte zve Mozarta do Londýna. Mozart pozvání odmítá. V dopise naznačuje své vzrušení nad neznámým objednavatelem Requiem („...nemohu se zbavit obrazu onoho neznámého. Vidím ho stále, jak prosí, naléhá a netrpělivě žádá mé dílo...“⁶⁵) a vyslovuje předtuchu své smrti („Cítím a poznávám, že udeřila má hodina. Jsem blízek smrti... Končím, neboť můj pohřební zpěv nesmí zůstat nedokončen“⁶⁶)

Osmadvacátého září ve Vídni uzavírá Mozart kompozicí přede hry⁶⁷ k opeře a Sboru kněží práci na Kouzelné flétně.⁶⁸

Tricátého září je veleúspěšná premiéra Kouzelné flétny v divadle Na Vídeňce, Mozart diriguje⁶⁹. Stejný den se naposledy hraje v Praze s mimořádným úspěchem koruna-vační opera Titus. Mozarta o tom informuje v dopise klarinetista Anton Stadler.

Po premiéře odjíždí Konstace Mozartová opět do Badenu a spolu s ní i syn Franz Xaver Wolfgang, Süssmayer a její setra Sophie Haibelová. Starší Mozartův syn Carl Thomas je v koleji otců piaristů v Perchtoldsdorfu u Vídně. V té době Mozartovi pomáhá s běžnými potřebami Joseph Deiner⁷⁰, hostinský z hospody „U Stříbrného hada“⁷¹ nacházející se nedaleko od Mozartova bytu. Druhé představení Kouzelné flétny⁷² diriguje opět Mozart. Celkem řídil operu desetkrát a poté předal řízení kapelníkovi divadla Hennebergovi.

Začátkem října 1791 ve Vídni píše Mozart koncert pro klarinet A dur KV 622 pro svého přítele a vynikajícího hráče na klarinet a basetový roh Antona Stadlera⁷³ a posléze ho instrumentuje pro koncert 7. října 1791. Sedmého října v pátek ve 22:30 hodin po návratu z divadla na Vídeňce píše Mozart dopis Konstanci, ve kterém popisuje stoupající oblibu Kouzelné flétny.

Osmého října v sobotu ve 22:30 hodin je datován vůbec poslední Mozartův dopis⁷⁴. Mozart píše opět své ženě do Badenu. Z dopisu je patrné, že pracuje na Requiem („...Dnes ráno jsem psal tak pilně...“)⁷⁵, a že v Badenu je s Konstancí Süssmayer a její setra Sophie. Dopis končí citátem z Kouzelné flétny: „Již nastal čas – blaze žij! – shledáme se zase!“. Po smrti Mozarta Konstace dopisy silně cenzurovala a některé zřejmě zcela zničila.

Dlouhé léčení Konstace Mozartové Mozarta značně finančně vyčerpávalo a bylo jednou z příčin obrovských dluhů na konci skladatelova života⁷⁶. O tísnivé finanční situaci⁷⁷ vypovídá šest dochovaných dopisů obchodníkovi Johannu Michaelu Puchbergovi (1741–1822), jenž byl členem stejné

zednářské lóže⁷⁸ jako Mozart, na což se Mozart v dopisech často odvolává. Sedmnáctého července 1788 žádá Mozart Puchberga o první půjčku⁷⁹: „*Kdybyste mohl být tak laskav a vypomoci mi na rok či na dva tisícem nebo 2 tisíce zlatých*“⁸⁰ *na patřičný úrok, pomohl byste mi z nesnázi*“⁸¹. Puchberg na dopis připsal „17. června 1788 posláno 200 zl.“. Sedmadvacátého června 1788 se Mozart v dopise Puchbergovi omlouvá, že nemůže splatit svůj dluh a připomíná svůj původní plán půjčit si větší částku. Na začátku července Mozart opět Puchbergovi naznačuje svou nedobrou finanční situaci a opět připomíná svůj původní plán: „*Ach! kdybyste jen byl učinil, oč jsem Vás prosil! ... Učiňte tak ještě ... pak by bylo dobře.*“⁸²

Dvanáctého července 1789 ve Vídni je datován další dopis Michaelu Puchbergovi: „*Ach Bože! jsem v postavení, které bych nepřál svému nejhoršímu nepříteli, a opustíte-li Vy mne, nejlepší příteli a bratře, jsem já nešťastník i se svou nemocnou ženou a dítětem bez své viny ztracen ... že jsem se bez ohledu na svůj špatný stav rozhodl uspořádat u sebe subskripční akademii... Dal jsem 14 dní kolovat subskripční listinu a je na ní jediné jméno, Swieten!*“⁸³ „...*ted' záleží jen na Vás, můj jediný příteli, chcete-li, či můžete-li mi půjčit ještě 500 zl.? ...bych Vám splácel měsíčně po 10 zl ... proboha, odpustte mi jen!*“⁸⁴.

Mozart dokončil a odeslal dopis 14. července 1789. Sedmnáctého května 1790 se datuje další prosba Puchbergovi o peníze: „...*musím pro všechno na světě poprosit, abyste mi vypomohl vším, co jen můžete postrádat ... co se týče mého starého dluhu, musím Vás bohužel poprosit ještě o strpení... Mám nyní 2 žáky, rád bych jich měl 8. Pokuste se rozhlásit, že vyučuji.*“⁸⁵

Na originál dopisu připsal Michael Puchberg: „17 května posláno 150 zl.“

Čtrnáctého srpna 1790 ve Vídni je datován poslední známý dopis Michaelu Puchbergovi: „*Je mi dnes stejně zle jako včera, nemohl jsem celou noc spát bolestí ... jsem nemocen a pln smutku a starostí... Nemohl byste mi snad pomoci nějakou maličkostí?*

Pro tuto chvíli se spokojím s čímkoli“.⁸⁶ Na originále dopisu je připsáno Puchbergem: „14 srpna 1790 posláno 10 zl.“

Po Mozartově smrti se Michael Puchberg přihlásil k pozůstalostnímu řízení s částkou 1000 zlatých. Zachoval se ovšem velmi solidně a čekal na zaplacení dlužné částky do doby, než ji mohla Konstace Mozartová⁸⁷ bojující s mnoha věřiteli bez nesnází vrátit⁸⁸. Majetek mrtvého Mozarta (domácnost, šaty, knihy) činil 500 zlatých.

V neděli 10. října pozval Mozart na představení Kouzelné flétny svého syna Carla Thomase, tchýni Cecilii Weberovou⁸⁹, Antonia Salieriho a jeho milenkou slavnou operní hvězdu Catarinu Cavalieriovou⁹⁰. Šestnáctého října jede Mozart do Badenu pro Konstanci. Tentýž den uspořádal V Praze v Nosticově divadle koncert Anton Stadler, kde mj. přednesl Mozartův koncert pro klarinet A dur KV 622.

Patnáctého listopadu 1791 ve Vídni je ukončena kompozice Malé zednářské kantáty⁹¹ („Eine kleine Freimaurer-Kantate“) KV 623⁹². Text napsal Emanuel Schikaneder. Kantáta byla komponována pro příležitost otevření nového sídla zednářské lóže „Korunovaná naděje“⁹³.

Dvacátého listopadu Mozart onemocněl. Je nucen ulehnout na lůžko, z kterého již nevstane. V průběhu nemoci se objevuje úbytek váhy, zduřelé žlázy na krku, otoky končetin, zvracení, mdloby. Má k dispozici dva velké odborníky, lékaře. Rodinný lékař Thomas Franz Glosset⁹⁴ a Matthias Edler ze Sallaby⁹⁵ vedoucí lékař všeobecné vídeňské nemocnice usilují o Mozartovo vyléčení. Dnes je jisté, že Mozart trpěl „akutní revmatickou horečkou s klinickým obrazem recidivujícího revmatického zánětu kloubů, jehož diagnóza je potvrzena několika předešlými záchvaty akutního kloubového revmatismu z mládí“.⁹⁶ Lékaři věděli, že choroba je závažná, smrtelná. Tehdejší dovednosti lékařů nebyly takové, aby odvrátily smrt.

Po 27. listopadu je Mozart částečně neschopný se o sebe postarat, je paralyzován na lůžku. Konstace nevydržela tlak událostí a s narušenou psychikou dlí v ji-

ném pokoji. Nejbližší osobou byla Mozartovi v tento čas nejmladší sestra Konstace Sophie Haibelová.⁹⁷

Čtvrtého prosince ve 14 hodin se u Mozarta doma koná schůzka s přáteli z divadla Na Vídeňce, s kterými si Mozart předzpívává dosud dokončené části Requiem (Benedikt Emanuel Schack zpíval soprán, Franz Görlbas, Franz Hofer tenor, Mozart zpíval alt). Ve 23 hodin je Mozartovi již po několikáté „puštěno žilou“. Tento způsob léčby byl běžně uznávanou terapií Mozartova onemocnění. Byla to však bezprostřední příčina smrti.

Pátého prosince 55 minut po půlnoci Mozart umírá ve svém posledním, třináctém bytě ve Vídni⁹⁸ v „Malém císařském domě“⁹⁹ v prvním poschodí¹⁰⁰. Došlo k smrtelnému cerebrálnímu revmatismu s ochrnutím nejdůležitějších mozkových center¹⁰¹. Mozartův syn Carl Thomas později vzpomíná, že otcova mrtvola byla nafouklá, zapáchala, byla vláčná a pružná, což bránilo pitvě. Souhlas k pitvě nedala Mozartova žena Konstace¹⁰², která se neúčastnila ani úmrtí, ani rozloučení u sv. Štěpána. Anton Stadler¹⁰³ převlékl Mozarta do černých šatů a uložil ho do rakve. Byl pohřben v paruce.¹⁰⁴ Baron van Swieten zaplatil pohřeb 3. třídy za 8 zlatých a 36 krejcarů¹⁰⁵.

V roce 2006 se snažil tým profesora Walthera Parsona z Innsbrucku spolehlivě identifikovat Mozartovu lebku pomocí genetického materiálu, který byl vyňat z hrobky Mozartových předků v Salzburgu v roce 2004. Nedošlo tedy ke genetickému porovnání s Mozartovými vlasy, o kterých se dnes jistě ví, že nejsou pravé¹⁰⁶.

Šestého prosince v 15. hodin proběhl církevní obřad¹⁰⁷, vysvěcení a vystavení ostatků mrtvého v kapli sv. Kříže v katedrále sv. Štěpána¹⁰⁸. Tento duchovní obřad byl současně dle zvyklostí doby považován za rozloučení s mrtvým¹⁰⁹. Následovalo odstavení rakve do kaple sv. Kříže¹¹⁰ na severní, vnější straně katedrály, mezi severní věží¹¹¹ a kazatelnou sv. Jana Kapistrána. Tato kaple byla využívána jako kaple umrlčí. Souvisí to se zákazem odvážet rakve na hřbitovy ležící na okraji města v letním období před

21. hodinou, v zimě pak před 18. hodinou. Dle tehdejších platných předpisů ve Vídni o pohřbívání odvážely pak v noci pohřební vozy z jednotlivých kostelů rakve připravené v umrlčích kaplích a dovezly je na hřbitovy, jak bylo zvykem, již bez doprovodu pozůstalých. Jednotlivé hroby tehdy neexistovaly, „do každého hrobu bylo ukládáno pět rakví s ostatky dospělých, nebo čtyři rakve s dospělými a dvě s dětmi“. ¹¹² Pohřbívání měl na starosti hrobník se svými pomocníky a usku- tečňovalo se ráno po nočním převozu. Tyto společné hroby nesmíme zaměňovat za chu- dinské. Byl to běžný zvyk, podpořen před- pisy rakousko-uherské byrokracie o velmi střízlivém, umírněném pohřbívání. V roce Mozartovy smrti není doložen jediný pohřeb, který by měl jiný průběh. ¹¹³ Můžeme se jen domnívat, zda předpisy tehdejší společnosti měly kořeny ve vrcholném osvícenství, v do- bovém racionalismu, v odklonu od bigotního a v obřadech pompézního křesťanství, nebo ve strachu před epidemiemi. ¹¹⁴

Mozart byl odvezen k pohřbení na hřbitov St. Marx ¹¹⁵, ležící na východ od Vídně. „St. Marxer Friedhof“ je jediný biedermeie- rovský hřbitov, který se ve Vídni zachoval. Původně bylo pět starých obecních hřbitovů, kde se v letech 1784–1874 pohřbívalo.

Po Mozartově smrti hledala Konstace ¹¹⁶ někoho, kdo by dokončil rozpracované Re- quiem d moll KV 626. Důvod byl prozaický. Byla vyplacená velkorysá záloha. Mozart komponoval Requiem od začátku prosince, ale skladba vznikala poměrně složitě a po- zvolna. Do partitury vepsal Mozart rok do- končení 1792. (Obr. 1)

Mozart vypracoval úplnou partituru první části Kyrie (při čistopisu Kyrie mu pomáhal jeho žák Franz Jacob Freystädter ¹¹⁷). Další části (Dies irae, Tuba mirum, Rex tremende, Recordare, Confutatis, Lacrimosa) zcela ko- respondují s obvyklým kompozičním postu- pem skladatele. Mozart totiž nejdříve psal hlavní hlasy, poté generálbas, instrumen- tační poznámky a nakonec naznačil dopro- vod. Podle partitury je jasné, že poslední tři části (Sanctus, Benedictus, Agnus dei) nezaznamenal Mozart ani v náznacích. Mo-

zartův rukopis končí osmým taktem v části Lacrimosa. (Obr. 2 a Obr. 3)

Devátý a desátý takt části Lacrimosa zapsal a zakroužkoval Joseph Leopold Edler von Eybler (1765–1846) jeden ze skladatelů, který třídil po Mozartově smrti poznámky k Requiem a uvažoval o jeho dokončení.

Je téměř pravděpodobné, že Süssmayer, který nakonec Requiem dokončil a jenž byl u zrodu skladby a měl nejvíce informací ja- kožto žák a rodinný přítel, postupoval dle promyšlených Mozartových instrukcí, skic, motivů a kompozici jen „technicky dotvořil“ (Süssmayer dokončil též Kyrii D dur KV 91 z roku 1774 ¹¹⁸, a 6. dubna 1792 koncert pro lesní roh a orchestr D dur č. 1 KV 412). Ne- máme ovšem kromě partitury ¹¹⁹ žádné další písemné doklady, rukopisy. Nelze tedy ani s pravděpodobností hraničící s jistotou tvr- dit, že návrat úvodní hudby Requiem v zá- věrečné části (Agnus dei – Lux aeterna) lze považovat za dodržení obvyklé dobové zvyklosti, tradice či za Mozartův plán.

V Requiem najdeme inspirace upomínající na händlovský či bachovský kontrapunkt, „saraastrovskou“ melodiku z Kouzelné flétny či široce rozvinuté, typicky mozartovské melodické linie, fráze. Jde tedy o hudební projevy přímo související s posledním ob- dobím Mozartovy tvorby. Najdeme zde i har- monické jevy přesahující tehdejší klasicistní „harmonické myšlení“ (enharmonická sek- vence z části Confutatis).

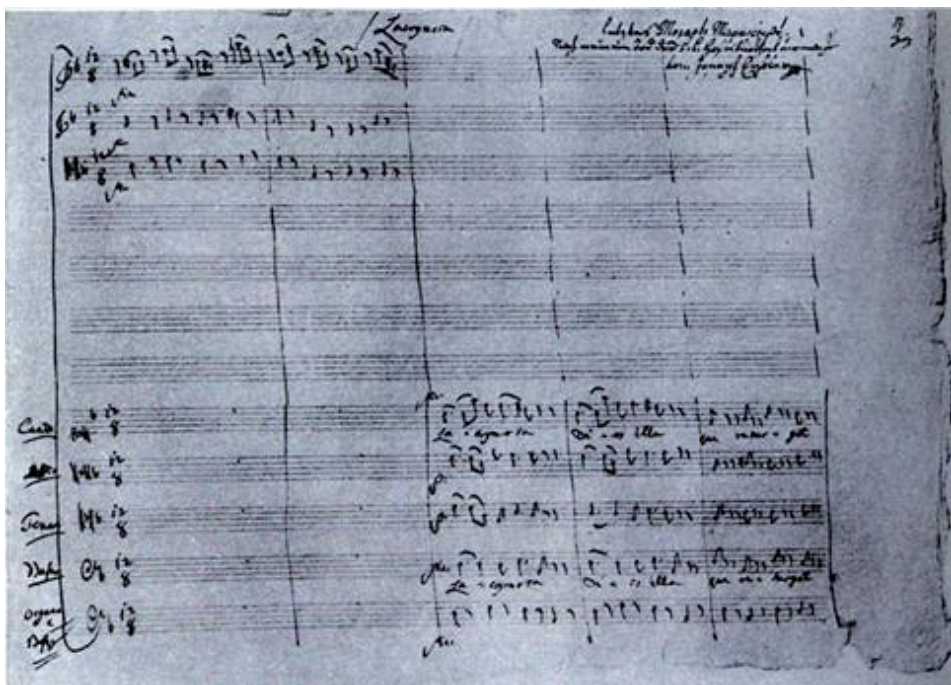
Premiéra Requiem se konala 2. ledna 1793 ve Vídni. Výtěžek koncertu byl určen Kon- stanci Mozartové. ¹²⁰ 13. prosince 1793 ¹²¹ dal hrabě Walsegg v cisterciáckém kláš- teře ve Vídeňském Novém Městě ¹²² pro- vést Mozartovo Requiem na památku své ženy jako vlastní skladbu, dle svého původ- ního plánu ¹²³.

Obrazová příloha

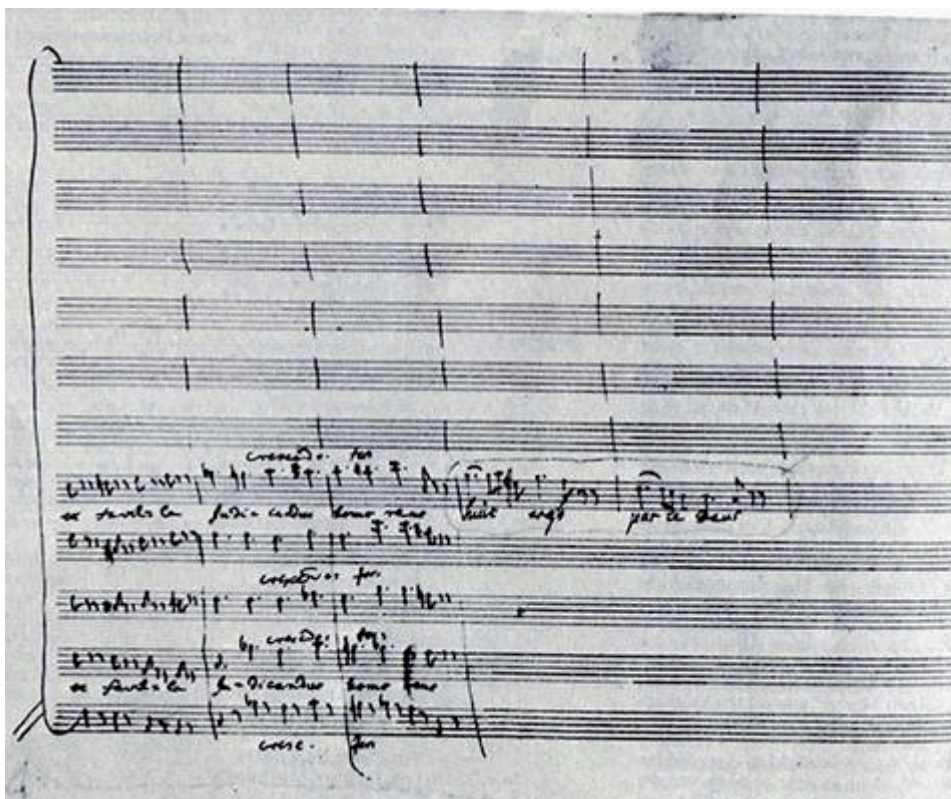
Obr. 1 Requiem d moll KV 626, Kyrie



Obr. 2 Requiem KV 626, Lacrimosa, takty 1–5



Obr. 3 Requiem KV 626, Lacrimosa, takty 6–10



Obr. 4

Wolfgang Amadeus Mozart

Poznámky

- 1 Joannes Chrysostomos (Zlatoústý) Wolfgangus Theophilus Mozart narozen v úterý 27. 1. 1756 ve 20 hodin, Getreidegasse 9, Salzburg. Ve středu 28. 1. 1756 v 10.30 hodin pokřtěn v salzburškém kapitulním chrámu. Jméno Theophilus bylo Mozartovi dáno na počest jeho kmotra, obchodníka Joanna Theophila Pergmayra, a posléze poněmčeno na Gottlieb, a latinizováno na Amadeus. Jméno Wolfgang odkazovalo na matku, která pocházela ze St. Gilgenu blízko jezera sv. Wolfgang. Jméno Chrysostomus bylo dáno dle svatého v den narození. Při biřmování bylo přidáno ještě jméno Siegmund na počest salzburškého arcibiskupa hraběte Schrattenbacha.
- 2 Otec Johann Georg Leopold Mozart (14. 11. 1719–28. 5. 1787) poskytl Mozartovi i silně bigotní křesťanskou výchovu.
- 3 Vědec Daines Barrington (1727/1728–1800) nechal Mozarta v Londýně podrobit zkouškám a přirovnal jeho umění k náročnosti četby ve třech jazycích současně (řečtině, hebrejštině, etruštině).

- 4 Mozartova přítelkyně Carolina Pichlerová píše ve svých pamětech o Mozartovi jako o zhýralci s necudným vtípkováním.
- 5 Pro tento rys své povahy užíval Mozart výraz „Witz“ (žert).
- 6 Maria Anna Pertlová provdaná Mozartová (1720–1778) zemřela před Mozartovýmá očima 3. července v Paříži. Je pohřbena na hřbitově Saint Eustache.
- 7 V roce 2006 věnoval anonymní dárce archiváři salzburžské arcidiecéze dosud neznámé Mozartovo klavírní dílo. Neznámé Allegro je součástí notového zápisníku, který sestavili dva učitelé klavíru, Mozartovi současníci. Skladba byla komponována mezi šestým a desátým rokem skladatele. Je pravděpodobné, že i autorem druhé skladby v zápisníku je Mozart (viz Mladá fronta DNES, čtvrtek 28. prosince 2006, sešit B5). V roce 2009 našel archivář a vědecký ředitel mezinárodní nadace Mozarteum Ulrich Leisinger dvě neznámé skladby Mozarta, které zřejmě zapsal jeho otec Leopold. Skladby pocházejí z přelomu let 1763–1764 (viz Mladá fronta DNES, pondělí 3. srpna 2009, str. 1).
- 8 Vídeň měla tehdy asi 250 tisíc obyvatel.
- 9 Seznam svých skladeb si Mozart vedl od roku 1784.
- 10 Zkratka KV znamená Köchel Verzeichnis (Köchelův seznam). Seznam vytvořil obdivovatel Mozartovy hudby Ludwig Alois Ferdinand Ritter (rytíř) von Köchel (1800–1877). Tento salzburžský botanik a učitel pátral 10 let po kompozicích W. A. Mozarta. Sbíral informace, třídil je a v roce 1862 vydal chronologicky uspořádaný seznam Mozartových děl včetně incipitů (začátků skladeb) v notopisu, s místy uložení autografů, s údaji o prvním vydání skladeb, s tóninami apod. Seznam prodělal během let mnoho změn, oprav a dodatků. Nejnovější 8. edice je z roku 1983. Původní Köchelova čísla zůstávají dodnes zachována.
- 11 Touha po jaru.
- 12 Císařského.
- 13 Kapellmeister Salieri 1200 (fl.) tj. zlatých, Substitut Umlauf 850, Violinist Franz Hofer 150, Compositeur Mozart 800.
- 14 Almanach („Das Personal von Hofmusik und Nationaltheater, Wien 1782 nach dem Allgemeinen Theater Almanach desselben Jahrs, S. 130 ff.“) z roku 1782 uvádí v oddílu VI. „Das Orchester“ mj.: „Kapellmeister Hr. Antonio Salieri...Dessen Substitut Hr. Umlauf...Violino Primo Hr. Franz Hoffer...Clarineti Hr. Johann Stadler, Hr. Anton Stadler“. V roce 1791 („Auszüge aus dem Hof – und Staats-Schematismus, Wien 1791“) je Antonio Salieri uváděn jako „Hofkapellmeister“, Ignaz Umlauf jako „Hofkapellmeister-Substitutus“, Wolfgang Mozart jako „K. K. Kammermusizi Kompositor“, Anton a Johann Stadler jako hráči na klarinet.
- 15 Dnes Himmelfortgasse č. 6, 1. vídeňský okrsek.
- 16 Zlomyslná děvčata.
- 17 „Für Herren Görl und Pichelberger“.
- 18 Zřejmě 15. března.
- 19 Schack i Žák.
- 20 Žena je nejnádhernější věc.
- 21 Mozart znal Schikanedera již od září roku 1780, kdy do Salzburgu jezdila Schikanederova divadelní společnost. Mozart mj. navštívil představení Hamleta.
- 22 Theater auf der Wieden, Freihaustheater, divadlo Na Vídeňce postavené v roce 1789, dnes 6. vídeňský okrsek, Linke Wienzeile 6.
- 23 Do roku 1850 samostatná obec, dnes 2. vídeňský okrsek.
- 24 Anh. Anhang – dodatek (dodatek v Köchelově seznamu).
- 25 Bartoš František, Mozart v dopisech, nakladatelství Editio Supraphon, s. p., 1991, 2. vydání, str. 197.
- 26 Mozart se stává zatím neplaceným pomocníkem kapelníka v dómu sv. Štěpána.
- 27 Koncert Společnosti skladatelů (Tonkünstler – Sozietät).

- 28 Mozart ho přezdíval „Bonbonieri“.
- 29 V téže roce zemřel J. S. Bach, Tomasso Albinoni a 29. 7. Marie Anna Nepomucena Walburga Mozartová (třetí dítě, tj. druhá dcera Leopolda Mozarta a Anny Marie Mozartové, narozena 13. 5. 1750). W. A. Mozart měl šest sourozenců, z nichž pět zemřelo předčasně.
- 30 Již v roce 1773 napsal Mozart šest variací pro klavír na „Mio caro Adone“ ze Salieriho opery „La fiera di Venezia“ (KV 180).
- 31 Z dopisu Konstanci Mozartové 30. 1. 1800 je patrné, že byl jako objednavatel později odhalen.
- 32 Zemřela 14. 2. 1791.
- 33 V nájmu jeho domu bydlel též Michael Puchberg.
- 34 Též „Dillettanti“.
- 35 Johann Christian Bach (1734–1782) „milánský“ či „londýnský“ Bach, nejmladší syn J. S. Bacha, velký Mozartův vzor. Dále ještě Joseph Haydn (1732–1809), Johann Schobert (1720?–1767), Johann Gottfried Eckardt (1735?–1809), Jiří Antonín Benda (1722–1795), skladatelé „Mannheimské školy“.
- 36 U bratra Josepha Haydna Michaela studoval Carl Maria von Weber. Johann Michael Haydn (1737–1806) byl rodinný přítel Mozartů působící v Salzburgu. Byl známý svou náklonností k alkoholu.
- 37 Domek (pavilón) je dnes v Salzburgu (Schwarzstrasse 26/28 v zahradě (Bastionsgarten) Mezinárodní nadace Mozarteum.
- 38 Konstancie Mozartová (rozená Weberová) se stala Mozartovou manželkou v neděli 4. 8. 1782 v chrámu sv. Štěpána ve Vídni.
- 39 Léčí si zánět žil.
- 40 Malé městečko (lázně s teplými léčivými prameny) 30 km jižně od Vídně. Cesta trvala zhruba 5 hodin.
- 41 Schickaneder, Johann Joseph Schickaneder.
- 42 Had jako symbol zla, symbolická číslice 3 apod.
- 43 Konstanci se v manželství narodilo šest dětí (zemřeli Raimund Leopold 17. 6. 1783–1783, Johann Thomas Leopold 1786–1786, Theresia Constanzia Adelheid Friedericke Maria Anna 1787–1788, Anna 1789–1789). Přežili pouze dva synové Franz Xaver Wolfgang (26. 7. 1791–29. 7. 1844), jemuž později dala Konstancie jméno Amadeus a Carl Thomas narozený 21. 9. 1784, zemřel 31. 10. 1858 v Miláně.
- 44 Josefina Dušková (1754–1824), vynikající česká pěvkyně, se kterou se znal Mozart ze Salzburgu, kam Dušková jezdila za příbuznými Weiserovými. Při návštěvách Prahy byl Mozart hostem na jejím letohrádku Bertramka. Letohrádek pak koupila 22. 11. 1797 Konstancie Mozartová za 3500 zlatých a 3. 12. 1799 ho prodala za 7630 zlatých.
- 45 František Xaver Němeček (1766–1849) Mozartův pražský přítel a autor první biografie o skladateli, ujal se staršího syna Carla, pozdějšího úředníka rakouské vlády. Dle svého přání je pohřben na stejném hřbitově (St. Marx) jako Mozart.
- 46 Operní pěvec, režisér (režie premiéry Dona Giovanniho) a ředitel Nosticova divadla.
- 47 Mozart a Guardasoni o nové opeře pro Prahu jednali již v roce 1789. Ze skic, které jsou na text básníka Mazzoly, je jasné, že jde o Titus.
- 48 Josef Mysliveček (1737–1781) zkomponoval svou operu Titus v roce 1774 za dva týdny.
- 49 Titus byl zhudebněn již osmnáctkrát před Mozartem.
- 50 Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi – Metastasio (1698–1782), vynikající libretista, od roku 1729 dvorní básník ve Vídni.
- 51 Cesta trvala běžně 3–4 dny, Praha měla tehdy asi 75 tisíc obyvatel.
- 52 Caterino Tommaso Mazzolá (1745–1806).
- 53 Deváté dítě Marie Terezie, vládl Habsburské říši v letech 1790–1792.
- 54 Notoval recitativy opery Titus.

- 55 Anton Paul Stadler (1753–1812).
- 56 Pravda a jednota u tří korunovaných sloupů.
- 57 Zednářská radost.
- 58 Leopold II. a dcera španělského krále Karla III. Marie Ludovika (1764–1792).
- 59 Mozart dostal jako honorář za Tita 900 zlatých tj. 200 dukátů.
- 60 Dnes Stavovské divadlo. Jediné existující, v němž Mozart dirigoval.
- 61 Obsazení opery: Maria Marchetti Fantozzi – Vitellia (přijela z Itálie), Antonini – Servilia, Domenico Bedini – Sestus (přijel z Itálie), Karolina Perini (mužská role) – Annio, Baglioni – Titus, Gaetano Campi – Publio. Kostýmy navrhl Cherubin Babbini z Mantovy a nákladnou výpravu Pietro Travaglia působící ve službách knížete Esterházyho.
- 62 Opouštím tě, drahá, buď sbohem.
- 63 Luigi Bassi (1766–1825), první představitel Dona Giovanniho.
- 64 Lorenzo da Ponte (1749–1838) (vlastním jménem Emanuele Conegliano), italský libretista, po Metastasiovi dvorní básník ve Vídni, Mozartův oblíbený libretista.
- 65 Bartoš František, Mozart v dopisech, nakladatelství Editio Supraphon, s. p., 1991, 2. vydání, str. 198.
- 66 Bartoš František, Mozart v dopisech, nakladatelství Editio Supraphon, s. p., 1991, 2. vydání, str. 198.
- 67 6. 4. 1820 diriguje předehru k opeře Kouzelná flétna v Praze Mozartův syn Franz Xaver Wolfgang.
- 68 Rukopis Kouzelné flétny se nacházel původně v Berlíně, od roku 1945 byl považován za ztracený, později se objevil v Polsku spolu s Mozartovou poslední symfonií č. 41 C dur KV 551 z roku 1788 a nedokončenou mší c moll KV 427 z roku 1783. Dnes jsou přístupné částečně v Berlíně a v Krakově.
- 69 Obsazení opery: Marianna Gottliebová – Pamina (první Barbarina z Figarovy svatby), Sophie Hoferová – Královna noci, Barbara Görlová, Klöpferová, Hofmannová, Benedikt Schack – Tamino, Franz Görl – Sarastro (manžel Barbary), Schikaneder – Papageno, Kistler, Schikaneder mladší, Nouseul.
- 70 Mozart ho pojmenovává Josef „Primus“ (První).
- 71 V ulici Kärntnerstrasse.
- 72 V říjnu byla Kouzelná flétna provedena dvacetčtyřikrát.
- 73 „Für Hrn. Stadler den Ältern“.
- 74 Mozart dopis dokončil až v neděli 9. října ráno.
- 75 Bartoš František, Mozart v dopisech, nakladatelství Editio Supraphon, s. p., 1991, 2. vydání, str. 200.
- 76 Ve starých registrech vídeňského soudu se našla informace, že kníže Karel Lichnovský zažaloval Mozarta o částku 1435 zlatých a 32 krejcarů a spor roku 1791 vyhrál (viz „*Mozart 1756–2006 stav Mozartova bádání*“, Hudební rozhledy).
- 77 Po smrti Mozartova otce (Johann Georg Leopold 14. 11. 1719–28. 5. 1787) obdržel Mozart dle pozůstalostního řízení partituru a 1000 zlatých. Diagnóza smrti Leopolda Mozarta byla označena jako „Milzverstopfug“ (ucpání sleziny).
- 78 Mozart byl zednářem od roku 1784. Byl členem lóže „Zur Wohltätigkeit“ (Dobročinnost). Myšlenky, rituály a činnost svobodných zednářů bral velmi vážně. Od roku 1783 bylo zednářství zakázáno a do jisté míry byli zednáři pronásledováni.
- 79 Vídeňská měšťánská rodina vyšla během roku s 500 zlatými. Roční příjem primáře všeobecné nemocnice ve Vídni byl 800 zlatých. Pět kilo hovězího masa stálo 1 zlatý, kočár stál 60 zlatých.
- 80 Zlatý (též gulden či florin) dělil se na 60 krejcarů. 1 zlatý – cca 120 Kč.
- 81 Bartoš František, Mozart v dopisech, nakladatelství Editio Supraphon, s. p., 1991, 2. vydání, str. 185.

- 82 Bartoš František, Mozart v dopisech, nakladatelství Editio Supraphon, s. p., 1991, 2. vydání, str. 188.
- 83 Baron Gottfried van Swieten (1734–1803), prefekt vídeňské dvorní knihovny, syn osobního lékaře Marie Terezie, zednář, vynikající hudební odborník, nechal provádět díla J. S. Bacha či G. F. Händla, častý hostitel Mozarta na svých nedělních hudebních setkáních, aktivní hudebník (mj. zpíval diskant). Mozartovi zadal objednávku na instrumentaci Händlových kompozic (Acis a Galathea, Mesiáš, Slavnost Alexandrova, Den sv. Cecílie). K Swietenovi chodil na koncerty, akademie a hudební setkání též Antonio Salieri. Swietenovým přítelem byl také skladatel Ludwig van Beethoven, který mu věnoval 1. symfonii C dur op. 21.
- 84 Bartoš František, Mozart v dopisech, nakladatelství Editio Supraphon, s. p., 1991, 2. vydání, str. 192, 193.
- 85 Bartoš František, Mozart v dopisech, nakladatelství Editio Supraphon, s. p., 1991, 2. vydání, str. 194.
- 86 Bartoš František, Mozart v dopisech, nakladatelství Editio Supraphon, s. p., 1991, 2. vydání, str. 194, 195.
- 87 Konstance se též přihlásila do pozůstalostního řízení.
- 88 V roce 1800 prodala Konstance rukopisnou pozůstalost po Mozartovi nakladateli Johannovi Antonovi Andrému za 3150 zlatých.
- 89 Maria Caecilia Stammová provdaná Weberová (1727–1793).
- 90 Caterina Magdalena Giuseppa Cavalieri (1755/1760–1801) zpívala Donu Elvíru v Donu Giovannim.
- 91 Klavichord, který měl Mozart k dispozici při komponování kantáty KV 623, Kouzelné flétny, Tita a Requiem je vystaven ve 3. patře jeho rodného domu (Getreidegasse 9) v Salzburgu.
- 92 V Köchelově seznamu pak následují dvě další kompozice. Pod označením KV 624–626a se jedná o kadence pro klavírní koncerty komponované mezi lety 1768–1791, a dále KV 625–592a, což je komický duet pro soprán a bas „Nun leibes Weibchen“.
- 93 V této lóži byla po Mozartově smrti přednesena pohřební řeč.
- 94 Též Closset.
- 95 Též Mathias von Sallaba (1754–1797), který v roce 1794 vydal knihu o zajímavých případech úmrtí. O Mozartově smrti v ní zmínka není.
- 96 Wolfgang Amadeus Mozart, 5. prosinec 1991: Den dvoustého výročí úmrtí, Spolková tisková služba Vídeň, kol. autorů.
- 97 Sestry Konstance: Maria Sophie Weberová provdaná Haibelová (1763–1846), Maria Aloisie Louise Antonia (1760–1835) velká Mozartova láska z roku 1778, vynikající Dona Anna v Donu Giovannim, jež se v roce 1780 provdala za ovdovělého herce, zpěváka a malíře (nejvěrněji portrétoval Mozarta) Josepha Langa a Maria Josepha Weberová (1758–1819) provdaná Hoferová (po smrti Franze de Paula Hofera (1796) dvorního hudebníka se podruhé vdala za Friedricha Sebastiana Mayera).
- 98 Mozart se trvale usadil ve Vídni v březnu roku 1781.
- 99 „Kleines kaiserhaus“, Rauheinsteingasse 8. Dům byl zbourán. Dnes tam stojí dům zvaný „Mozarthof“ a v pátém poschodí na zadní straně přistavěného obchodního domu (vchod v ulici Kärntnerstrasse 19) se nachází malý památník s bystou Mozarta. Dodnes se zachoval jen jediný dům ve Vídni, v kterém měl Mozart byt. Jde o tzv. „Figaro-haus“, dnes Domgasse 5 v 1. vídeňském okrsku. V bytě se šesti pokoji v 1. patře bydlel Mozart v letech 1784–1787.
- 100 Do tohoto bytu se Mozart nastěhoval 30. září 1790 (za nájemné 330 zlatých ročně). Dnes Rauheinsteingasse 8, 1. vídeňský okrsek. Byt měl předsíň, kuchyň a čtyři pokoje. Někteří historici uvádějí, že se 18. února 1791 stěhuje Mozart z bytu v ulici Landhaus, neboť není schopen platit příliš vysoké nájemné. Toto tvrzení však nekoresponduje s předešlým faktem. Jisté je, že se Mozart často stěhoval (za 9 let manželství dvanáctkrát) a střídal krátké pobyty mimo město se stálým ubytováním ve Vídni.

- 101 V českých médiích se v roce 2001 objevilo tvrzení, že Mozart zemřel na Trichinelózu (parazitární nemoc zvířat a lidí způsobená hlísticí rodu *Trichinella*. Při onemocnění se tvoří kapsule v kosterní svalovině). (viz Český rozhlas, pondělí 11. června, 11 hodin, 2001).
- 102 Konstancie si v roce 1809 vzala v Bratislavě dánského diplomata Georga Nikolause von Nissena (1761–1826). Je to on, kdo dává podnět k hledání hrobu W. A. Mozarta (navštěvují s Konstancí hřbitov St. Marx) a píše biografii o Mozartovi (vydána 1828).
- 103 Mozart mu přezdíval pro jeho nepříliš dobrou pověst „Lumpus Pumpus“, často spolu hráli kulečnick či kuželky.
- 104 V salzburžském Mozarteu je od roku 1902 vystavena údajná Mozartova lebka, kterou si vzal jako suvenýr hrobník, který měl vykopat deset let po Mozartově smrti jeho ostatky.
- 105 Snahu frenologa a lékaře Franze Josepha Galla (1758–1828) odkoupit Mozartovu lebku nelze dnes historicky dokázat.
- 106 Mladá fronta DNES, 5. ledna 2006, str. 12.
- 107 Ráno před obřadem Mozartovi sejmul posmrtnou masku Müller hrabě Deym, objednavatel Andante pro hrací stroj F dur KV 616 Anh. 145a.
- 108 Stephansdom, 1. vídeňský okrsek.
- 109 Obřad připomíná pamětní deska z roku 1931 věnovaná Schubertovým spolkem. Je umístěna na severní vnější straně domu sv. Štěpána.
- 110 Krucifixkapelle.
- 111 Nordturm.
- 112 Wolfgang Amadeus Mozart, 5. prosinec 1991: Den dvoustého výročí úmrtí, Spolková tisková služba Vídeň, kol. autorů.
- 113 V roce 1807 byl vydán dvorní dekret, který předpokládal opětné zřízení vlastních hrobů pro osoby „vyššího postavení nebo vyšších zásluh“.
- 114 Ostatně místo křtů Mozartových dětí (Michaelerkirche, Michaelerplatz, Wien) je známo. Jejich hroby nikoli. U kostela sv. Michala v „Michaelerhaus“ (Dům u sv. Michala) bydlel v letech 1750–1755 Joseph Haydn (pracoval zde jako sluha), v roce 1749 hrál v Michaelerkirche na varhany. Na Michaelerplatz stálo do roku 1888 původní dvorní divadlo (Burgtheater). Na Michalském náměstí bydlel též Ch. W. Gluck (Mozart ho zde navštívil v roce 1782). Je tu i dům P. Metastasia, kde se scházela tehdejší „intelektuální šlechta“ Vídně.
- 115 Dnes ve 3. vídeňském okrsku, Leberstrasse 6–8.
- 116 V roce 1840 vznikl údajný fotografický snímek Konstancie Weberové, který byl objeven v bavorském Altöttingu. Mezi mozartovskými badateli je tento snímek považován za mystifikaci (viz článek Mladá fronta DNES, sobota 8. července 2006, str. 1).
- 117 Freystädter, Freystadler (1761–1841).
- 118 Abt. Stadler (zřejmě Maxmilian Stadler 1748–1833 dominikánský kněz, teolog a skladatel) dokončil Kyrii pro 4 hlasy a orchestr C dur KV 323 z roku 1779. Stadler (?) dokončil poslední větu sonáty pro klavír a housle C dur KV 403 z roku 1782 a M. Stadler (?) dokončil II. větu ze sonáty pro klavír a housle A dur KV 402 z roku 1782. A. André (?) dokončil sonátu pro klavír na čtyři ruce KV 357 z roku 1786.
- 119 Originál partitury je v majetku Národní knihovny ve Vídni.
- 120 Konstancie zemřela 6. 3. 1842 na zástavu plic v Salzburku. Na hřbitově sv. Sebastiánů v Salzburku (Linzergergasse) nedaleko kaple sv. Gabriela jsou pohřbeni otec Mozarta Leopold, druhý manžel Konstancie Nissen, Konstancie, její sestry Aloisie, Sophie. Aloisie a Sophie byly v roce 1895 exhumovány a jsou pohřbeny na obecním hřbitově. V první obecní hrobce na hřbitově sv. Petra v Salzburku je též pohřbena Mozartova sestra Maria Anna Walburga Ignatia („Nannerl“) (1751–1829) dle svého přání s Michaellem Haydnem. Nedaleko kaple sv. Gabriela je též pohřbena Mozartova babička z matčiny strany Eva Rosina Pertlová (1755), teta Mozartovy ženy Konstancie a matka Carl Maria von Webera Genoveva Weberová

(1798) a první dcera Mozartovy sestry „Nannerl“ Jeanette von Berchtold und Sonnenburg (1805).

121 Některé prameny uvádějí 14. prosince.

122 Wiener Neustadt v Dolním Rakousku asi 50 km jižně od Vídně.

123 Po zavedení autorských práv si Carl Thomas Mozart ze tří uvedených oper Figarova svatba KV 492 v Paříži jako dědic mohl koupit za deset tisíc franků venkovské sídlo v Itálii.

Literatura

1. Nissen Georg Nikolaus von: *Biographie W. A. Mozarts*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1828
2. Novello Mary and Vincent: *A. Mozart Pilgrimage, Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the year 1829*
3. Dibelius Ulrich: *Mozart-Aspekte*, Bärenreiter-Verlag, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, Auflage 1972, erweiterte Auflage 1991
4. Jacob Eduard Heinrich: *Mozart der Genius der Musik*, Wilhelm Heyne Verlag, München, 1998
5. Robbins Howard Chandler: *Mozart – die Wiener Jahre 1781–1791*, München, Droemer Knau, 1990
6. Köchel Ludwig von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unteschobenen Kompositionen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1980
7. Němeček František X.: *Život c. k. kapelníka W. A. Mozarta*, přeložil Miloš Jirko, poznámky Ludvík Boháček, knihtiskárna Cíl, Rumburk, 1947, III. vydání
8. Weis David: *Sacred and Profane, Mozart člověk a génius*, přeložila Alena Jindrová-Špilárová, nakl. Hodder and Stoughton, Londýn, 1968, Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., Praha, 1977
9. Casini Claudio: *Vita di Mozart, Amadeus život Mozartův*, přeložil Václav Bahník, Academia, nakl. Akademie věd ČR, Praha, 1995
10. Davenportová Marcia: *Mozart*, přeložil Vladimír Smetáček, nakl. a vydavatel. Panorama, Praha, 1993
11. Braunbehrens Volkmar: *Salieri, Ein Musiker im Schatten Mozarts, Salieri hudebník v Mozartově stínu*, přeložila Vlasta Reittererová, nakl. HŠH Vyšehradská, s. r. o., Komenského 236, 252 25 Jinočany, 2007, první vydání
12. Küng Hans: *Mozart. Spuren der Transzendenz, Mozart stopy transcendence*, přeložila Lucy Topoláková, CDK Brno, 2002, 1. vydání
13. Bělina Pavel, Valšubová Alena: *Mozart a jeho Praha*, Melantrich, Praha, 1991
14. Patera, Jaroslav dr.: *Bertramka v Praze Mozartovo památné sídlo*, Hudební matice Umělecké besedy za účasti Mozartovy obce v ČSR, Praha, 1948, vydání první
15. Karásek Bohumil: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., Praha, 1959, 1. vydání
16. Bartoš František: *Mozart v dopisech*, František Bartoš přeložil a uspořádal, nakl. Editio Supraphon, s. p., Praha, 1991, 2. vydání
17. kolektiv autorů: *Wolfgang Amadeus Mozart 5. prosinec 1991: den dvoustého výročí úmrtí*, Úřad spolkového kancléře, Spolková tisková služba, REPRO MEDIA, dr. Elfriede Mülllová, Vídeň, 1990

Résumé:

Tento příspěvek shrnuje fakta o posledním roce života W. A. Mozarta, v chronologickém sledu dokumentuje průběh událostí, které vedly k autorově smrti, a jeho tvorbu se zaměřením jak na dokončené, tak nedokončené skladby.

Klíčová slova: Mozart, životopis, hudba, kompozice, pohřeb, smrt.

Keywords: Mozart, Biography, Music, Composition, Funeral, Death.

Mgr. Pavel Holubec, dipl.um.

Na konzervatoři vystudoval *dirigování a fagot*, na UJEP PF HV pro ZŠ, SŠ, ZUŠ. Dokončuje doktorandská studia na PF UJEP. Pracuje na doktorandské práci „Harmonické myšlení v intonaci“, kde propojuje znalosti a dovednosti z harmonie, hudební analýzy a vokální intonace. Dokončil bádání, studia a sběr faktů k připravované práci *Mozart 1791*. Je sbormistrem Dvořákova komorního sboru Kralupy nad Vltavou. V roce 2012 se jako sbormistr Dvořákova komorního sboru se podílel na grantových projektech Ministerstva kultury *Kde domov můj – Pocta k 150. výročí úmrtí Františka Škroupa a Zlato v hrdle – Pocta k 800. výročí udělení Zlaté buly sicilské*.

Kontakt: pavel.holubec@gmail.com



Bausteine – Skladačky

Cyklus modelov pre improvizáciu a kompozíciu

TOMÁŠ BOROŠ

C

Hudobná edukácia vo všeobecnosti preferuje reprodukčné činnosti pred činnosťami produkčnými. Napríklad v porovnaní s edukáciou výtvarnou, kde žiaci v prevažnej miere vytvárajú svoje vlastné výtvarné kompozície, aj pri konkrétnom zadaní hľadajú svoje vlastné riešenia (farebné, formové, kompozičné a pod.). Naopak fundamentom hudobnej edukácie je produkcia už skomponovaných diel. Samozrejme hudobná interpretácia (reprodukcia) nikdy nie je iba mechanickým realizovaním nejakej už fixovanej, vytvorenej skladby. Aj „hotové“ hudobné dielo vyžaduje tvorivosť interpreta pri svojej opätovnej realizácii, interpret sa stáva metaautorom, každý hudobný tvar nevyhnutne vytvára priestor pre vlastné riešenia interpreta (interpretovať – vysvetliť, vykladať, podať, či reprodukovať – opätovne vytvoriť). Napriek tomu, že v nijakom prípade nemožno povedať, že interpretačné (reprodukčné) umenie je menej tvorivé ako kompozičné (produkčné), predsa len možno pozorovať odlišnosti oboch fenoménov, ktoré si vyžadujú (a rozvíjajú) rozličné hudobné schopnosti, rozličné postupy ľudskej psychiky, hudobného myslenia. Interpretačné umenie má v hudobnej edukácii nenahraditeľnú funkciu, treba však zdôrazniť, že aj kompozičné, improvizáčne je (by malo byť) nenahraditeľné a to aj v hudobnej edukácii na elementárnej úrovni. Kým interpretačné umenie má neotrasiteľné postavenie v hudobnej výchove na ZŠ, či v hudobnej edukácii na ZUŠ, kompozícia sa v primárnom ani sekundárnom vzdelávaní vyskytuje len veľmi vzácné. V praxi cítiť akési obavy učiteľov z aplikácie kompozičných postupov, sami prešli vo svojom profesijnom školení skôr interpretačnou ako kompozičnou skúsenos-

ťou. Učitelia, ktorí s kompozíciou skúsenosť majú sa zase nazdávajú, že kompozícia je príliš náročná pre elementárnu úroveň hudobného vzdelávania a nevyhnutne vyžaduje dlhoročné štúdium a skúsenosti.

Kompozičné a interpretačné postupy začal v hudobnej edukácii výraznejšie rozvíjať Carl Orff. V spojení pohybu, reči a inštrumentálnych činností poskytuje jeho pedagogická idea priestor na vlastnú improvizáciu a kompozíciu.¹ Nad ostinátnymi modelmi, ktoré môžu vzniknúť tiež improvizáciou, rozvíja žiak svoje vlastné melodické a rytmické postupy.² Orffovou ideou sa inšpiruje mnoho metodických koncepcií súčasnej hudobnej edukácie. Existuje mnoho adaptácií priamo Schulwerku, ale aj aplikácií Orffovej idey v rozličných hudobno-pedagogických a hudobno-pohybových koncepciách. Schulwerkom sa inšpiroval aj Tomáš Boroš (autor príspevku) v cykle modelov pre improvizáciu a kompozíciu Bausteine – Skladačky. Cyklus vznikol v roku 2012. Názov Skladačky je odvodenina pojmov skladba, skladať (kompozícia, komponovať). Zároveň odkazuje na skladačky v zmysle detskej stavebnice s mnohými dielcami, ktoré možno ľubovoľne kombinovať a usporadúvať (selekcia a kompozícia – vytváranie tvaru). Skladačka ako stavebnica – detská hra evokuje zároveň princípy hry, hravosti. Bausteine nie je pokusom o preklad slovenského názvu do nemčiny, ale je to odkaz na Orffovu pedagogiku – bausteine (bloky) spomína ich Gunild Keetmanová ako tvorivú metódu pri Orffových hudobných lekciách. Cyklus neobsahuje finálne skladby, sú to len modely (stavebné kamene), ktoré treba dotvoriť vlastnou improvizáciou a kompozíciou. Cyklus má univerzálny charakter

v zmysle inštrumentálneho obsadenia ako aj vekového určenia adresáta. Zadaní a príklady vychádzajú z hry na klavíri, avšak adaptácia pre hráča na inom hudobnom nástroji, alebo pre viacerých hráčov na rozličných nástrojoch je veľmi jednoduchá. Zadaní (usmernenia) a príklady sú uvedené pre mierne pokročilých inštrumentalistov, avšak úprava na jednoduchšiu realizáciu, ale aj naopak na náročnejšiu tiež nevyžaduje zložité úpravy, často vyplývajú prirodzene z individuality žiaka (žiakov), ktorý modely bude realizovať. Cyklus obsahuje 11 modelov. Každý z modelov pozostáva z dvoch častí.

1. časť obsahuje zadanie ostináta (opakujúca sa schéma, sprievod) a textové usmernenie, ako s ostinátom ďalej pracovať, resp. ako vytvárať druhú – improvizáciu líniu skladby „nad“, alebo „pod“ ostinátnym sprievodom, usmernenie ako komponovať. Tieto dve línie (ostináto a improvizácia) sú rozdelené do dvoch rúk – ľavá ruka realizuje ostináto, pravá improvizuje, alebo naopak. Usmernenie obsahuje aj návrhy hudobného výrazu, pedalizáciu, dynamiku a pod. Použitie ostináta ako aj princíp druhej línie sú záväzné, konkrétna realizácia v tónoch, ako aj výraz a dynamika skladby sú ad libitum.
2. časť je notovaný príklad konkrétnej realizácie zadania z prvej časti. Je to iba príklad, v žiadnom prípade nemožno so žiakom hrať presný zápis príkladu, bolo by to zbytočne náročné a práce, kým improvizácia s ľubovoľnými tónmi je nenáročná a zábavná, pritom výsledný efekt je porovnateľný s fixovaným zápisom. Navyše príkladom chýba záver, dynamika, tempo – nie sú to finálne skladby. Slúžia učiteľovi iba na spresnenie predstavy požadovaného princípu.

Metodický postup práce s cyklom Bausteine – Skladačky

1. oboznámime žiaka s ostinátom – najlepšie priamo zahraniou ukážkou (minimálne slovné vysvetľovanie)
2. vyzveme žiaka, aby hľadal k ostinátu tóny – učiteľ hrá ostináto, žiak hľadá ľu-

bovoľné tóny, avšak v určenom vymedzení, v súlade so zadaním pedagóga (učiteľ môže ostináto hrať na druhom klavíri, alebo inom hudobnom nástroji, v skúšaní improvizácie sa môžu striedať dvaja žiaci – každý v „svojej“ oktáve, alebo na svojom nástroji)

3. žiak(ci) spolu s pedagógom uvažujú o počutí – čo sa im páčilo, čo nie
4. ak získame určitú istotu v tónovom priestore, začíname materiál obmieňať – skúšame rozličnú dynamiku, kontrastné atmosféry, tempá, celý priestor posúvame do rozličných oktáv, učiteľ podľa potreby pracuje s pedálom
5. žiak preberá aj ostináto – osvojí si ho a skúša improvizovať – realizuje už obe línie – aj ostinátnu aj improvizáciu
6. hľadanie formy – ide najmä o záver – vycítenie kedy a ako skladbu ukončiť, pri zvládnutí viacerých modelov, možno modely vzájomne kombinovať a vytvárať zložitejšie formy

Jednotlivé body navrhovaného postupu sú s výnimkou prvých dvoch bodov zameniteľné vo svojej časovej následnosti.

V súvislosti s bodom 6 ešte dodávame, že cyklus možno teda hrať ako cyklus jednotlivých skladieb (suite) v ľubovoľnom poradí, ale aj ako výber iba niektorých z modelov, každý z modelov možno (napríklad na koncerte) programovať aj úplne samostatne a z cyklu možno vytvoriť aj veľkú zložitú formu vzájomnou ľubovoľnou kombináciou modelov.

Výhody cyklu Bausteine – Skladačky:

- univerzálnosť nástrojová
- univerzálnosť vzhľadom na vek adresáta
- vlastná tvorivosť, ktorá si nevyžaduje predchádzajúce dlhodobé hudobné školenie (týka sa melodickej línie, rytmu, ale aj celkového výrazu skladby – nálady, atmosféry, emócie)
- okamžitý efekt plného zvuku, zložitejšej hudobnej štruktúry a hutnej sadzby bez dlhodobého nácviku



- voľba diatonického „tradičnejšieho“ tónového priestoru, alebo dvanásťtónovej „odvážnejšej“ tonality
- iniciovanie úplne samostatnej tvorby

Cyklus Bausteine – Skladačky autor overoval na tvorivých dielňach priamo so žiakmi ZUŠ, alebo v konzultáciách a v spolupráci s učiteľmi ZUŠ. Niektoré modely je možné aplikovať aj na vyučovanie hudobnej výchovy na ZŠ – hrou predovšetkým na melodických, ale napokon i rytmických elementárnych hudobných nástrojoch. Pri práci s deťmi sa cyklus javil ako funkčný a efektívny. Cyklus je nový, takže jeho autora čaká zbieranie skúseností (priamych – vlastných i sprostredkovaných

prostredníctvom spolupráce s učiteľmi), ich vyhodnocovanie, príp. následné korekcie, ako aj metodické návrhy práce s cyklom, hľadanie variantov a obmien jeho využitia v praxi.

Metodické pokyny k cyklu Tomáš Boroša-Bausteine – Skladačky sa končia slovami: „Bez pedagogického majstrovstva a žiackovej tvorivosti (jej iniciácia je zase do veľkej miery v rukách pedagóga) je predkladaný cyklus Skladačky neúplný a nefunkčný. Pedagóg so žiakom sú do veľkej miery spoluautormi tejto hudby. Vlastná hudobná tvorivosť žiaka je pomerne zanedbávanou časťou nášho hudobného vzdelávania. Mali by sme tento dôležitý rozmer hudobného myslenia aspoň vyskúšať.“

Poznámky

- 1 rozdiel medzi kompozíciou a improvizáciou téma príspevku nerieši, oba postupy považujeme za produkčné činnosti
- 2 OrffovSchulwerk je niekedy nesprávne používaný – realizuje sa presný notový zápisuvedený v jednotlivých zväzkoch diela. Orff však zápisy mienil iba ako príklad improvizácie (kompozície), deti nemajú zápis presne realizovať, vôbec nepracujú s notovým zápisom, využívajú iba vlastnú kreativitu.

Mgr. art. Tomáš Boroš, PhD., ArtD.

Absolvent odboru učiteľstvo hudobnej výchovy (Ped. fakulta UKF v Nitre) a odborov hra na klavíri, hudobná kompozícia (Vysoká škola múzických umení v Bratislave). Pôsobí ako hudobný redaktor v Slovenskom rozhlase (RTVS) a ako vysokoškolský pedagóg hudobno-pedagogických predmetov na Ped. fakulte Univerzity Komenského (vedúci Katedry hudobnej výchovy). Pravidelne pripravuje tvorivé dielne pre deti a pedagógov.

1
/příklad/

Measures 1-5 of a musical score in 6/8 time. The score consists of four staves. The first staff has whole rests in measures 1-2, followed by a half note G4 and a half note F#4 in measures 3-4, and a whole rest in measure 5. The second staff has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measures 1-2, followed by eighth notes G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4 in measures 3-4, and eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measure 5. The third staff has whole rests in measures 1-2, followed by a half note G4 and a half note F#4 in measures 3-4, and a whole rest in measure 5. The fourth staff has whole rests in all five measures.

Measures 6-13 of a musical score in 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff has whole rests in measures 6-7, followed by a half note G4 and a half note F#4 in measures 8-9, and whole rests in measures 10-11, followed by a half note G4 and a half note F#4 in measures 12-13. The second staff has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measures 6-7, followed by eighth notes G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4 in measures 8-9, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measures 10-11, and eighth notes G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4 in measures 12-13. The third staff has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measures 6-7, whole rests in measures 8-9, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measures 10-11, and whole rests in measures 12-13. The fourth staff has whole rests in measures 6-7, followed by a half note G4 and a half note F#4 in measures 8-9, whole rests in measures 10-11, and a half note G4 and a half note F#4 in measures 12-13. A double bar line is present after measure 9.

Measures 14-15 of a musical score in 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff has a half note G4 in measure 14 and a whole rest in measure 15. The second staff has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5 in measure 14 and eighth notes G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4 in measure 15. The third staff has whole rests in both measures 14 and 15. The fourth staff has whole rests in both measures 14 and 15. A double bar line is present after measure 14.

2

16

This system contains measures 16 through 23. The notation is as follows:
 - Treble 1: Measure 16 has a whole rest. Measures 17-18 have a half note G4 (flat) and a half note A4, beamed together. Measures 19-23 have whole rests.
 - Treble 2: Measures 16-23 consist of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.
 - Treble 3: Measures 16-17 have a half note G3 (sharp) and a half note A3, beamed together. Measures 18-23 have whole rests.
 - Bass: Measures 16-23 have whole rests. Measure 22 has a whole note G2 (octave) indicated by a dashed line and '8va'. Measure 23 has a whole note G2 (octave) indicated by a dashed line and '8va'.

24

This system contains measures 24 through 28. The notation is as follows:
 - Treble 1: Measures 24-25 have a half note G#4 and a half note A#4, beamed together. Measures 26-28 have whole rests.
 - Treble 2: Measures 24-28 consist of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.
 - Treble 3: Measures 24-28 have whole rests.
 - Bass: Measures 24-28 have whole rests. Measures 26-28 have a whole note G2 (octave) indicated by a dashed line and '8va'.

29

This system contains measures 29 through 32. The notation is as follows:
 - Treble 1: Measures 29-32 consist of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.
 - Treble 2: Measures 29-32 have whole rests.
 - Treble 3: Measures 29-32 have whole rests.
 - Bass: Measures 29-32 have whole rests. Measure 29 has a whole note G2 (octave) indicated by a dashed line and '8va'.

1

Ostináto pravá ruka - tón a1



- ľavá ruka striedavo pod ostinátom a nad ostinátom (otázka a odpoveď)
- motívy otázok a odpovedí sa realizujú v blízkosti ostináta (tónu a1)
- motívy otázok a odpovedí sa realizujú v jednotnom rytmickom motíve
- motívy sa realizujú na bielych klávesoch, druhým variantom je použitie aj čiernych klávesov (nie však výlučne len čiernych)
- počet tónov je rovnaký v motíve otázky pod ostinátom ako aj v motíve odpovede nad ostinátom
- ako doplnok k ostinátu - občasne oktáva d-d v base
- výraz skladby introvertný, pokojný, poetický, meditatívny, pokojnejšie tempo
- hra s pedálom



Sborová tvorba Antonína Tučapského

JANA KUŽELKOVÁ



Summary

The article briefly concerns in the key biographical data of the composer Antonín Tučapský, which are important for the following classification of music kind, genre, their instrumental representation and the categorization of his choral work, the text analysis and the presenting the author in the musical consequences.



Klíčové životopisné údaje

Skladatelské dílo Antonína Tučapského¹ je velice rozsáhlé a v současnosti obsahuje cca 600 jednotlivých skladeb. Jedná se o hudbu vokální, vokálně-instrumentální a instrumentální, v sólovém, komorním, nebo orchestrálním obsazení. S tvorbou začal již jako student gymnázia, kdy upravoval písně pro sólové zpěváky, školní sbor a instrumentalisty. Své skladatelské schopnosti začal rozvíjet a uplatňovat na Pedagogické fakultě Masarykovy Univerzity a Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Za dokonalé zvládnutí kontrapunktu vděčí Janu Kuncovi, u kterého studoval skladbu: „Hudebník se musí nejdříve naučit hudební řeči a potom teprve může zařazovat vlastní myšlenky“.² Z tohoto hlediska byla pro něj důležitým přínosem práce se sborovými tělesy, kde poznává, jak důležité je vedení hlasů tak, aby každý z nich byl zpěvný. Nejvýznamnějším tělesem, v jehož čele působil Antonín Tučapský jako umělecký vedoucí a hlavní dirigent, po smrti Jana Šoupala, bylo Pěvecké sdružení moravských učitelů (od roku 1964 do roku 1973). Dirigentská činnost v této době naprosto zastínila činnost skladatelskou. Od roku 1975 působí jako profesor hudebně teoretických předmětů a kompozice na světoznámé akademii Trinity College of Music v Londýně, kam byl nucen se z politických důvodů přestěhovat. Větší část skladeb proto pochází z doby

emigrace i přesto, že je tato z časového hlediska srovnatelná s dobou před emigrací.

Hudební druhy a žánry a jejich nástrojové zastoupení

Vokální a vokálně-instrumentální skladby tvoří v díle autora nejpočetnější hudební druh, jelikož hudba se slovem promlouvá jasněji, a tak se skladatelův záměr stává pochopitelnějším. Z hlediska účelu, je v tvorbě zastoupen písňový žánr sólovými hlasy: soprán, mezzosoprán, alt, tenor, baryton, bas v jednohlasu i vícehlasu. Sborové skladby pro mužské, smíšené a ženské, respektive dětské sbory a jejich různorodé kombinace se v tvorbě vyskytují buď ve formě kompozic a cappella, nebo s doprovodným nástrojem. Z žánrového hlediska se jedná především o nejevištní koncertní skladby: kantáty světské i duchovní, oratoria, mše či prosté sborové kompozice. Žánr jevištní je zastoupen jedinou operou.³ Ve vokálně-instrumentální tvorbě jsou zastoupeny dechové, strunné i bicí nástroje. Z hlediska frekvence vyskytu se jedná především o tyto nástroje: **dřevěné** – flétna, klarinet, hoboj, fagot, **žestové** – trubka, lesní roh, pozoun, tuba, **smyčcové** – housle, viola, violoncello, **drnkací** – kytara, harfa, **klávesové** – klavír, varhany, akordeon, **bicí** – velký a malý buben, činely, triangel, zvonkohra. V rámci sborové tvorby se často vyskytují také Orf-

fovy nástroje, dechový kvintet, smyčcový nebo symfonický orchestr, s převahou komorního zaměření, určeným především pro menší ansámbl. Jako doprovodný prvek se v rámci sborové tvorby také vyskytuje recitátor a obrazová projekce.

Sborová tvorba a její kategorizace

Sborová tvorba Antonína Tučapského je velmi početná, obsahuje více než 200 skladeb⁴ od prostých úprav lidových písní až po rozsáhlé cyklické kompozice s orchestrálním doprovodem. Ve sborové tvorbě tvoří převahu skladby a cappella: smíšené (cca 60 skladeb), ženské a dětské (cca 30 skladeb) a mužské sbory (cca 25 skladeb). Skladby s instrumentálním doprovodem

mají nejpočetnější zastoupení v ženských a dětských sborech (cca 45 skladeb), dále ve smíšených (cca 35 skladeb) a v mužských sborech (2 skladby). Skladby s náročnějším instrumentálním doprovodem jsou často komponovány ve 2 verzích: pro orchestr a pro varhany, či klavír. Skladatel tak již na samém počátku vzniku hudebního výtvaru myslí na širší hudební veřejnost, ke které by se tato tvorba jinak nedostala. V následujícím, chronologicky řazeném přehledu, je prezentována z každé výše uvedené kategorie 1 skladba či cyklus skladeb, které jsou pro danou oblast charakteristické a jejichž výčet tvoří zároveň co největší různorodost z hlediska historického, jazykového, obsahového:

Five Lenten Motets – Pět velikonočních motet. 5 smíšených čtyřhlasých sborů a cappella: *Tristis est anima mea; Pater mi; Filiae Jerusalem; Eli, Eli; Pater meus.* Text: latinsky a anglicky. 1977

I Saw Thee Weep – Zřel jsem tě plakat. Ženský čtyřhlasý sbor a cappella. Text: George Gordon Noel Byron, anglicky. 1980

Píseň o domově. Mužský čtyřhlasý sbor a cappella. Text: Jan Zahradníček, česky. 1987

Koleda. 10 českých vánočních koled pro čtyřhlasý smíšený sbor a varhany: *Gloria; On a Narrow Footpath – Byla cesta, byla ušlapaná; Midnight – V půlnoční hodinu; The Shepherd's Word – Poslouchejte křesťané; Listen, Listen – Poslechněte mně málo; Mary's Cradle Song – Chtíc, aby spal; Choir of Angels – Veselé vánoční hody; Oh, How Wondrous – Jak jsi krásné; In the Name of Jesus – Dej Bůh štěstí; Jesus Christ is Born – Narodil se Kristus Pán.* Text: anglicky, překlad: V. Issacs a Beryl Tučapská. 1990

Tři žalmové zpěvy. 3 mužské sbory a varhany: *Salvum me fac; Domine Dominus Noster; Ad te, Domine.* Text: latinsky. 2001 (v roce 2002 vypracována také verze pro smíšený sbor a varhany).

Zpěv radosti. Dětský nebo dívčí tříhlasý sbor, čtyřhlasý smíšený sbor a varhany. Text: slova žalmů, česky a latinsky. 2006



Textová analýza

Možnost volby nám autor nechává i u textové předlohy, která často zahrnuje dvojzýčné verze, především v jazyce českém a anglickém, jejichž překlad si zajišťuje skladatel buď sám, ve spolupráci s manželkou Beryl Tučapskou, nebo vychází z dostupné literatury, ať už se jedná o texty lidové, nebo umělé. Nejčastější textovou předlohu tvoří díla českých básníků a spisovatelů 19. a 20. století. Z těchto 50 českých významných osobností jsou to např.: Jaroslav Seifert, Jan Skácel, Vilém Závada, Jan Zahradníček, Oldřich Mikulášek, Josef Václav Sládek, František Halas, Vítězslav Nezval, Karel Jaromír Erben, František Hrubín a mnoho dalších.⁵ Následným velkým inspiračním zdrojem je anglická literatura, která, byť se k ní dostal až v pozdější době, v sobě zahrnuje především starší spisovatelské osobnosti, jejichž původ zasahuje v některých případech až do 12. stol.: Edward James „Ted“ Hughes, George Herbert, Siegfried Sassoon, Thomas Stearns Eliot, Stephen Langton, George Gordon Noel Byron, Henry Wadsworth Longfellow a dalších 20 významných spisovatelských osobností.⁶ Třetím inspiračním zdrojem z hlediska frekvence výskytu textové předlohy v případě Antonína Tučapského je literatura cizojazyčná. Jedná se především o zdroje, které jsou svou lokalitou blízké autorově srdci: Rainer Maria Rilke, Heinrich Heine, Friedrich Schiller a Martin Cutz – Německo, Francois Rebelais – Francie, Ignác z Loyoly – Španělsko, Boris Pasternak – Rusko a dalších 10 zajímavých autorů, zasahujících svým původem až do 15. stol. Původ lidových textů prochází napříč Evropou a tvoří předlohu úprav písní a koled českých, polských, anglických, italských a dalších evropských národů.

Antonín Tučapský v hudebních souvislostech

Typickým znakem tvorby Antonína Tučapského, který zřetelně vystupuje ve většině jeho skladeb, je lidová melodika. Velká část skladeb je inspirována českými, moravskými nebo slezskými lidovými písněmi.

Tento český či moravský element je v jeho hudbě evidentní a stále přítomný a stává se charakteristickým znakem jeho hudebního rukopisu. Sám ke své kompoziční technice uvádí: „Má hudba má své kořeny v tonalitě. V moderní hudbě je dnes nebezpečně zanedbáván společenský účinek. Mnozí současní skladatelé si toho počínají být vědomi a začínají znovu objevovat tonalitu a melodii, Před deseti lety jsem experimentoval s dvanáctitónovou technikou. Zkoušel jsem to, ale už toho všeho neužívám. Mnoho skladatelů s dvanáctitónovou technikou manipuluje, ale výsledkem je, že se nedá napsat melodie, Já se snažím psát moderní hudbu přístupnou širším okruhům posluchačů a jsem šťasten, že jsem tonalitu a melodii nikdy neopustil. Nepatřím k žádné zvláštní škole nebo kategorii, píši, jak cítím. Snažím se jít vlastní cestou, sleduji svůj hudební instinkt a mým cílem je dosáhnout vlastní hudební styl a psát dobrou hudbu.“⁷ O tom, že Antonín Tučapský vskutku „dobrou hudbu“ píše, svědčí udělení mnoha českých i zahraničních cen, z nichž tou nejaktuálnější je prestižní cena Gracias Agit 2012 za šíření dobrého jména České republiky v zahraničí. Tato cena byla slavnostně předána 1. místopředsedou vlády a ministrem zahraničních věcí České republiky Karlem Schwarzenbergem v Čerňanském paláci dne 1. června 2012.

Závěr a teoretická východiska příspěvku:

Cílem příspěvku do časopisu *Aura musica* je přiblížit sborovou tvorbu českého skladatele Antonína Tučapského, žijícího od roku 1975 ve Velké Británii, širší hudební veřejnosti. Stručnou charakteristikou jednotlivých hudebních druhů, žánrů a nástrojového obsazení, kategorizací sborové tvorby, její textovou analýzou a závěrečnou citací bych ráda prezentovala široký záběr tohoto významného skladatele, dirigenta a pedagoga, a dala tak impuls k častějšímu zařazení této problematiky do pedagogické praxe.



Poznámky

- 1 Prof. PhDr. Antonín Tučapský, Dr. h. c., narozen 27. 3. 1928 v Opatovicích u Vyškova.
- 2 VITKOVÁ, M. *Život a dílo Antonína Tučapského*. Diplomová práce. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 1997. 54 s.
- 3 *The Undertaker (Majitel pohřebního ústavu)*. Jednoaktová opera pro čtyřhlasý komorní smíšený sbor, soprán, mezzosoprán, alt, tenor a bas sólo a komorní orchestr. Libreto: volné zpracování povídky Alexandra Puškina, anglická a česká verze. 1987.
- 4 Do uvedeného součtu nejsou započítávány jednotlivé části cyklických skladeb, které v některých případech tvoří i desítky jednotlivých částí.
- 5, 6 Autoři nejsou uváděni chronologicky, ani v abecedním pořadí, ale podle frekvence výskytu v textových předlohách, od nejčastěji zařazovaných.
- 7 VITKOVÁ, M. *Život a dílo Antonína Tučapského*. Diplomová práce. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 1997. 54 s.

Literatura

1. VITKOVÁ, M. *Život a dílo Antonína Tučapského*. Diplomová práce. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 1997. 54 s.
2. MICROTON, s.r.o. *Wikipedia* [online]. Luhačovice, 2001 [cit. 2013-01-09]. Dostupné na WWW: <http://wikipedia.infostar.cz/>
3. KORBIČKA, M. *Prof. PhDr. Antonín Tučapský, Dr. h. c.* [on line]. Slavkov u Brna, 2011 [cit. 2013-01-09]. Dostupné na WWW: <http://www.antonintucapsky.com/>

Resumé

Článek stručně pojednává o klíčových životopisných údajích skladatele Antonína Tučapského, které jsou důležité pro následnou klasifikaci hudebních druhů, žánrů, jejich nástrojového zastoupení a kategorizaci jeho sborové tvorby, textovou analýzu a zasazení autora do hudebních souvislostí.

Klíčová slova: hudba, skladatel, sborová tvorba, analýza, kategorizace, hudební nástroje, text .

Key words: music, compositor, choral composition, analysis, categorization, musical instruments, text.

Mgr. Jana Kuželková vystudovala hudební výchovu, sbormistrovství, anglický jazyk a literaturu na PF UJEP v Ústí nad Labem. V současné době působí jako učitelka hry na klavír, keyboardu a sborového zpěvu na ZŠ a ZUŠ Husova. Tématem disertační práce je sborová tvorba Antonína Tučapského a problematika její interpretace.

Kontakt: jana.kuzelkova@centrum.cz



Výuka pohyblivosti hlasu v soudobé zpěvní pedagogice

DAGMAR ZELENKOVÁ



Summary

Today's vocal pedagogic has its base in the principles of belcanto which is based on the technical principles of singing in the 18th and first half of the 19th century. Using the exercises of the vocal techniques of the authors of belcanto as an illustrative application the perfect agility of the voice can also be achieved today.



Soudobá zpěvní pedagogika je položena na základech belcanta a respektuje belcantový princip zpěvu, který se vyznačuje lehce volně na dechu tvořeným tónem, předním zněním vokálů a konsonantů a měkkým nasazením tónu bez zbytečné forze. Dalším atributem je kantiléna, která se vyznačuje důsledným provázáním samohlásek v legatu a rychlým vyslovením spoluhlásek, a belcantové frázování, které má základ v kantabilním způsobu zpěvu, nikoli uplatnění pregnanční artikulace a deklamačního principu německé školy. /8,134/ Trend romantické a veristické opery vyžaduje vlivem zesílení orchestrální sazby a zavedení unisona hlasu a orchestru především mohutné hlasové prostředky. Vlivem těchto interpretačních změn se koncem 19. a počátkem 20. století upouštělo od vědomého pěstování elasticity hlasu a studium se zaměřovalo na zdůraznění deklamace. „Deklamační sloh klade hlavní zřetel na psychologicky zdůrazněnou deklamaci slova do té míry, že zpěvní tón má tuto deklamaci pouze prosadit v záplavě orchestrálního zvuku. Tak tu pěvec do značné míry přejímá úlohu recitátora, jen s tím rozdílem, že má v notovém zápisu předepsány melodické a rytmické hodnoty deklamace. Hlasová kultura se tu často jeví jako zbytečná.“ /11,29/ Také odstranění koloraturního zpěvu z mužských zpěvních partů odvrá-

celo pěvce od studia koloratury, což mělo špatný vliv na tvorbu tónu, jeho ohebnost a měkkost zvuku. Není-li důsledně pěstována pěvecká pohyblivost a pružnost, hlas zhrubne, ztmavne a vysoké polohy začnou pěvci způsobovat velké potíže. Tento hlasový naturalismus má za následek úpadek zpěvní techniky, který se vyznačuje špatným frázováním a až obhroublými zpěvními akcenty.

Výuka pohyblivosti hlasu

V soudobé zpěvní pedagogice je nutné akceptovat belcantový ideál, ale zároveň pojetí pěvecké techniky přizpůsobit i soudobým požadavkům, které se vyznačují nutností zvládnutí interpretace zpěvní literatury druhé poloviny 19. a 20. století. Někteří autoři shrnují základy zpěvní techniky do tří složek: dechovou, hlasovou a artikulační techniku. /12,20/ Hlasovou technikou je míněna tzv. zpěvní artikulace, která obsahuje různé typy spojování tónů (legato, staccato, portamento aj.). Artikulační technika znamená správnou, přesnou, pružnou a srozumitelnou výslovnost. Lépe vystihuje požadavky belcantového ideálu v současné zpěvní pedagogice zaměření se na tzv. čtyři vývojové stupně: solmizace, vokalizace, messa di voce a ozdobný pohyblivý zpěv. /7,69/ Na počáteční studium solmizace musí nutně navazovat vokalizování, které znamená zpívání ně-

kolika tónových stupňů na tomtéž vokálu, neboli postupná výuka pohyblivosti hlasu. „Italské slovo *vocalizzare* lze přeložit jako zpěv vokálů. Tento překlad je poněkud zavádějící, přesný význam slova *vocalizzare* lze vyjádřit italským termínem *agilità della voce*, v překladu pohyblivost hlasu.“ /3,24/ Její studium je nutné započít drobnějšími a pomalejšími cvičeními ve střední hlasové poloze a k dokonalosti je možné ji dovést tzv. švihem až po ovládnutí techniky *messa di voce*.

Pohyblivost hlasu se rozumí jeho rychlost a pružnost. Podle belcantových mistrů „pohyblivost hlasu nemůže být dokonalá, nebyla-li zpěvákovi dána od přírody. Nelze ji získat žádným sebe soustavnějším cvičením, ani nelze zformovat sebelepší technikou.“ /6,190/ „Současná pěvecká pedagogika již nepovažuje pohyblivost hlasu za vrozenou a jedinečnou. Je možné ji získat a zdokonalovat legatovými, později staccatovými běhy.“ /13,81/

S výukou pohyblivosti hlasu je možné začít až po zvládnutí základních pěveckých návyků a dovedností¹. Podmínkami k získání vyspělé hlasové zručnosti jsou zvládnutí správné hlasové funkce, která je dána volností hrtanu a perfektním vyrovnaním hlasových rejstříků, a dokonalým zvládnutím martellatové techniky², která zamezí nekontrolovanému glissandu a udržení správné rytmické členitosti pohyblivé fráze. „Nemá-li být koloratura rozmazaná nebo rozdrobená, musí být provedena v perlivém martellatu. Koloratury jsou v martellatu nejen nejhezčí a nejpůsobivější, ale jsou v martellatu i technicky jedinečně proveditelné.“ /1,74/

Vrcholem pohyblivých cvičení je zvládnutí krajního tempa. Zde je důležité upozornit, že v pěvecké výuce se nepostupuje na základě pozvolného zrychlování tempa, nýbrž je střídáno tempo velmi pomalé (kdy se dbá na dokonalou intonaci), s velmi rychlým, bez ohledu na intonační prohřešky. Jen tak může zpěvák v sobě odhalit tzv. odstředivou sílu, která umožní tóny jakoby odhazovat a nevnímat je jednotlivě (*con slancio* – s roz-

machem, s rozletem). Toto střídání krajních temp je přímo nutností, jelikož pouze neustálým opakováním fráze v rychlém finálním tempu může dojít stejně jako u klavíristy k přecvičení. I z tohoto důvodu je rozumné požadovanou pohyblivou frází různě rytmizovat např. v tečkovaném rytmu.

Cvičení pohyblivosti hlasu

V přípravné fázi výuky je nutné se zaměřit na jednodušší několika tónová cvičení, která studenti budou interpretovat nejdříve v pomalém legatu, které umožní zafixování si intonační jistoty každé fráze. Po získání intonační jistoty budou střídavě interpretována v pomalém, nebo naopak rychlém tempu. (Obr. 1 a Obr. 2)

Následně budou prováděna cvičení v martellatové technice. Před samotnou výukou musí být dokonale zvládnuta dechová opora, aby se každá nota mohla odrazit a znovu nasadit v rychlosti a bez velkých obtíží. Je potřeba velmi čisté intonace, protože martellatové tóny musí být interpretovány zřetelně, bez „mazání“. Pokud se upustí z rytmizující členitosti běhu do klouzavého glissando, je velmi nesnadné sledovat intonační jistotu fráze. Je-li martellatová fráze členitější, je vhodné zdůraznit jemně každou čtvrtou martellatovou notu. Je-li tato míra překročena, stává se martellato manýrou tak, jako každé špatné či přehnané opakování jakékoli ozdoby: „tak získá zpěv podobu kvočny, vesele kvokající po každém vejci“ /6,210/. (Obr. 3 a Obr. 4)

Postupně se ve výuce přejde i k složitějším cvičením, která už by měla svým rozsahem přesáhnout oktávu. Tyto složitější běhy se nazývají běh zdvojený (*volatina raddoppiata*). Běhy by měly být cvičeny v celém hlasovém rozsahu, i na tzv. nejistých tónech, protože právě rychlý sled tónů umožní uvolnit studentovo napětí z vyšší polohy a tudíž zamezí nechťnému pohybu hrtanu směrem nahoru. Někteří autoři nazývají složitější pohyblivé vokalizy termínem *gorgheggi* (trylkování) a doporučují „je cvičit každý den, poprvé pomalu a v pianu, podruhé rychle a v pianu a potřetí velmi rychle



a ve forte“. /9,2/ Vždy je vhodné si delší frázi rozdělit na menší úseky po několika tónech (v praxi se mi osvědčilo dělení po 4, 6, nebo 8 tónech), které při výsledném rychlém sledu budou mírně akcentovány, a tím se lépe zajistí dodržení rytmu a intonace. Opět je nutné zdůraznit, že cvičení se nejdříve nastudují ve velmi pomalém tempu a pak náhle dojde k jejich zrychlení. Nikdy se při výuce pohyblivosti hlasu nepostupuje od pomalého k postupně rychlému tempu. Vždy je nutné ve studentovi odhalit zvláštní „odstředivou sílu“, pomocí které dojde k plynulé a dokonalé interpretaci každého běhu. (Obr. 5 a Obr. 6)

Následující cvičení vyžadují již pěvecky velmi vyspělý posazený hlas a dokonale položené pěvecké základy. (Obr. 7 a Obr. 8)

Dalším typem cvičení je arpeggiato (odvozeno od hry na harfu, kdy zní kombinace zvuků z akordu v rychlém sledu za sebou). Základ spočívá v naprosté lehkosti hrtanu, jelikož arpeggiato musí být interpretováno s patřičnou rychlostí. (Obr. 9 a Obr. 10)

Tato ozdoba je založena na běžích opřených o hrudní i hlavovou resonanci. Cvičení se vždy začínají ve velmi pomalém tempu, jelikož je obtížné ihned vše intonovat dokonale čistě a rytmicky. Po důkladném zafixování a zautomatizování fráze dochází náraz

ke zrychlení. Při výuce arpeggiata se tempa musí střídat, jelikož v důsledku neustálé rychlého opakování můžedojít k menší dechové koncentraci a ke špatnému opírání, které vede k hlasové únavě. Pro perfektní interpretaci je vhodné zdůrazňovat první notu fráze a další dvě nebo tři svázat. Tím dojde k využití švihů a vnitřního tahu. Důležité je také procvičování v pianu a ve forte. Další nutností pro dobrou interpretaci arpeggiata je správně umístěný nádech, který nesmí tzv. přetrhnout frázi.

Posledním cvičením je velmi náročný dvouoktávový běh, který by v ideálním případě neměl obsáhnout celý rozsah zpěváka, ale měl by mít možnost transpozice. (Obr. 11) Vztah pěvců a hlasových pedagogů k belcantovým pěveckým zásadám je u nás většinou ovlivněn věkem, zkušenostmi ze zahraničí nebo účastí na specializovaných kurzech či stážích. Mladší generace je daleko více přístupná přijetí některých belcantových pravidel (použití appoggiatury a kadencí, studium trylky a pohyblivosti hlasu), ke kterým ve světě dochází již v 50. a 60. letech, kdy pod vlivem Callasové, Sutherlandové, Horneové a dalších se opět vrací předverdiovský interpretační způsob, znovuoobjevení Rossiniho opery seria a návrat barokní opery.

Obrazová příloha

Obr. 1 Lablache, str. 14 – č. 8, str. 16 – č. 9, str. 21 – č. 11



Obr. 2 Rossini, str. 7



Obr. 3 Garcíá, str. 26



Obr. 4 Lablache, str. 25 – č. 13



Obr. 5 Rossini, str. 5



Obr. 6 Zelenková, str. 41



Obr. 7 Zelenková, str. 40



Obr 8 Lablache, str. 67 č. 36



Obr. 9 Lablache, 69



Obr. 10 Zelenková, str. 53



Obr. 11 Lablache, 67 č. 3



Poznámky

1 Základy zpěvní pedagogiky položila barokní hlasová pedagogika, jejíž virtuózní belcantové pěvecké umění považujeme v dnešní době za nepřekonatelné. Nejznámějšími autory podrobných pěveckých traktátů byli kastráti Pier Francesco Tosi *Opinioni dei cantori antichi e moderni*, osieno *osservazioni sopra il canto figurato* (Mínění učitelů starých a moderních nebo také názory na ozdobný zpěv), který studoval a později učil v Bologni a Giambattista Mancini *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (Praktické úvahy o ozdobném zpěvu), jejichž podrobné pěvecko-technické práce položily základ celé zpěvní pedagogice od 18. století až dodnes. Významným mezníkem jsou také traktáty Manuela Garcíi mladšího *Traité complet de l'art du chant en deux parties* (Kompletní spis o pěveckém umění ve dvou částech), který je kromě své pěvecké a pedagogické činnosti známým jako vynálezce laryngoskopického zrcátka, a Luigi Lablacheho *Metodo completo di canto* (Úplná pěvecká metoda), italského zpěváka a pedagoga, jenž většinu života strávil ve Francii. Na základě těchto spisů je možné definovat základní pěvecké návyky. (Doslovný překlad italského termínu *richieste di canto* by byl pěvecké požadavky, potřeby):

- výběr hlasu vhodného k pěveckému školení;
- dechová technika;
- sjednocení rejstříků;
- přirozené čisté nasazení a vedení tónu;
- postavení úst při zpěvu;
- práce s hlasem a způsob jeho posazení;
- pohyblivost hlasu a ozdobný zpěv;
- deklamace a pěvecký výraz.

2 Martellato (rána, úder) je ozdobou založenou na rychlém opakování některých i stejných tónů, při němž se každý po akcentovaném začátku okamžitě zeslabí. Nárazy tónových výšek předně vystihují zvukový dojem řady úderů kladiva (*martello*). V martellatové frázi je první ze čtyř not více ražená a pronikavá, ale vždy ve stejném tempu. Jeho frázovací způsob je obměnou legata, nikoli staccata. Pěvecká linka tedy nesmí být staccatově oddělená.

Literatura

1. BAR, Jiří. Pravý tón a pravé pěvecké umění I., II. Praha: Supraphon, 1976.
2. CELLETTI, Rodolfo. Historie belcanta. Praha: Paseka, 2000. ISBN 80-7185-284-8.
3. GARCIA, Manuel. Traité complet de l'art du chant en deux parties, Tratto completo dell'arte del canto in due parti. Torino: Giancarlo Zedde Editore, 2001. ISMN M 705003-20-8.
4. GINEVRA, Stefano. Introduzione de l'art du chant en deux parties, Tratto completo dell'arte del canto in due parti. di Traité. Torino: Giancarlo Zedde Editore, 2001. ISMN M 705003-20-8.
5. LABLACHE, Luigi. Metodo completo di canto. Milano: Casa Ricordi, 1997. ISMN M-041-37579-3.
6. MANCINI, Giambattista. Riflessioni pratiche sul canto figurato. Bologna: Forni editore, 1777.
6. MARTIENSSSENOVÁ – LOHMANNOVÁ, Franziska. Vzdělaný pěvec. Praha: Kora, 1994. ISBN 80-85644-04-5.
7. MARTIENSSSENOVÁ – LOHMANNOVÁ, Franziska. Vědomé zpívání. Praha: SNP, 1987.
8. POLOHOVÁ, Marta. Formovanie a osobnosti vokálnej pedagogiky na Slovensku. Prešov: PU v Prešove, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-555-0509-1
9. ROSSINI, Gioachino. Gorgheggi e solfeggi. Milano: Ricordi, 2007. ISMN M-041-82839
10. TOSI, Pier Francesco. Opinioni dei cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna : Forni editore, 1723.
11. VAŠEK, Rudolf. Kultivovaný zpěv. Praha: Panton, 1977.
12. VRCHOTOVÁ – PÁTOVÁ, Jarmila. Pěvecká příprava. Praha: SPN, 1976.
13. ZELENKOVÁ, Dagmar. Pedagogické aspekty interpretace barokní opery. Ústí nad Labem: UJEP v Ústí nad Labem, Pedagogická fakulta, 2009. ISBN 978-80-7414-186-7.

Resumé

Soudobá pěvecká pedagogika je založena na belcantovém principu zpěvu, který vychází ze zásad pěvecké techniky 18. a první poloviny 19. století. Pomocí názorného použití technických cvičení belcantových autorů je možné docílit i dnes dokonalé pohyblivosti hlasu.

Klíčová slova: pohyblivost hlasu, martellato, technika běhů, belcantový ideál.

Keywords: agility of the voice, martellato, technique of the passages, ideal of belcanto.

Dagmar Zelenková v roce 1994 ukončila na PF UJEP obor hudební výchova – sólový zpěv ve třídě paní Květy Koníčkové – Jonášové, který absolvovala s vyznamenáním. Od roku 1994 až do současnosti působí na katedře HV PF UJEP v Ústí nad Labem coby odborná asistentka oborů hlasová výchova a sólový zpěv (do roku 2009). Ve školním roce 2002–2003 se v rámci konkurzu vypisovaném agenturou AIA a Italským velvyslanectvím zúčastnila studijního pobytu v Bologni na konzervatoři G. B. Martiniho, kde se věnovala studiu zpěvu a italštiny. V roce 2006 dokončila a úspěšně obhájila dizertační a rigorózní práci a získala titul PhDr. Ph.D. Coby zpěvačka se zaměřuje především na interpretaci belcantových skladeb, ale nevyhýbá se i novějšímu repertoáru. Působí koncertně u nás i v zahraničí např. Německo, Itálie, Španělsko.



Slovenská vokálna pedagogika v kontexte vývoja hudobnej kultúry po roku 1918

MARTA POLOHOVÁ

Štúdia je súčasťou riešenia projektu MŠ SR KEGA 032PU-4/2011.



Summary

Contribution deals with musical activities in Slovakia at the beginning of 20. century also ligned with slovakian vocal pedagogy development. Author of contribution is introducing first generation of vocal pedagogy persons in Slovakia and mapping their study period, active concert, opera and pedagogy activity.



Slovenská vokálna pedagogika je vo svete známa prostredníctvom speváckych osobností ako: Edita Grúberová, Lucia Popp, Peter Dvorský, Gabriela Beňačková, Peter Mikuláš, Ľubica Orgonášová, Dalibor Jenis, Pavol Bršlík, Ľubica Vargicová, Adriana Kučerová, Otokar Klein, Gustáv Beláček, ktoré pôsobili a pôsobia v prestížnych svetových operných domoch a na koncertných pódioch. Pri kultivovaní ich speváckeho prejavu a ich umeleckom raste stáli najvýraznejšie osobnosti slovenskej vokálnej pedagogiky.

O začiatkoch formovania slovenskej vokálnej pedagogiky a slovenského vokálneho umenia môžeme hovoriť až po vzniku Československej republiky v roku 1918 a ich vývoj bol úzko spojený s celkovou kultúrospoločenskou situáciou. Hudobné aktivity na Slovensku na začiatku 20. storočia odrážali nacionálnu diferenciáciu v centrách hudobného života i skutočnosť, že v porovnaní s inými okolitými štátmi stupeň vyspelosti a profesionálnej úrovne týchto aktivít nebol adekvátny väčším európskym kultúram. Slovenská hudobná kultúra začínala svoj život v novej republike bez jedinej vlastnej profesionálnej inštitúcie. Dôležitú úlohu v týchto vývojových aktivitách v oblasti vo-



kálneho umenia a vokálnej pedagogiky na Slovensku zohrali českí hudobníci – dirigenti, nástrojoví hráči, speváci a hudobní pedagógovia. Z početných mien spomeňme dirigentov *Milana Zunu*, *Oskara Nedbala*, jeho synovca *Karla Nedbala*, *Josefa Vincourea*, režiséra *Bohuša Vilima*, spevákov *Zdenka Ruth-Markova*, *Zdenka Knittla*, *Josefa Peršla*, *Máriu Peršlovú* a i., ktorí stáli pri zrode opery Slovenského národného divadla v Bratislave. Profesionálny operný súbor sa formoval z členov divadelnej spoločnosti – *Divadlo sdružených měst východočeských*, vedenej riaditeľom *Bedřichom Jeřábkom*. Opera SND začala svoju činnosť v roku 1920 operou Bedřicha Smetanu *Hu-bička*¹. Od toho istého roku sa datuje aj vznik ochotníckeho orchestrálneho združenia Slovenskej filharmónie, ktorej podstatnú časť tvorili českí hudobníci.²

Obdobie rokov 1918–1938 je obdobím dynamického rozvoja slovenskej kultúry a vzdelanosti. Koncertný život vmedzivojnovom Slovensku sa rozvíjal do pozoruhodných rozmerov. Rozšírené možnosti pre účinkovanie priviedli do krajiny viacerých renomovaných zahraničných umelcov. Z množstva hosťujúcich spevákov spomeňme *Emmu Destinnovú*

(1923, 1925), *Karla Buriana* (1920), *Otakara Mařáka* (od r. 1921 viackrát), *Kristínu Morfovú* (1920–1935), *Adu Sariovú* (od r. 1928 niekoľko rokov po sebe) a *Fiodora Šalapina* (1934).³ Z operných súborov to boli *viedenská Volksoper*, *milánska La Scala* (1933 Verdiho Rigoletto, 1934 Rossiniho Barbier zo Seville), *parížska Opera comique*, *Nové nemecké divadlo z Prahy*, operný súbor z *Budapešti* a ďalšie. Účinkovanie významných operných spoločností v opere SND Bratislava pod taktovkou výnimočných dirigentských osobností (Richard Strauss, Pietro Mascagni, Oskar Nedbal, Karel Nedbal, a i.) *formovali slovenských vokálnych pedagógov a ich estetické názory na ideálny vokálny prejav*.

Prvá etapa vývoja slovenskej vokálnej pedagogiky bola spojená s mnohými ťažkosťami a prekážkami. Nebolo tu tradície, o ktorú by sa bolo možné oprieť a na nej ďalej budovať, ani možnosti zrovnávania s inými školami u nás. V prvej polovici 20. storočia sa tak slovenská spevácka škola formovala vplyvom viacerých speváckych škôl, ktoré sem prenikli cez pedagogické osobnosti pôsobiace na Slovensku a cez ich žiakov. Prostredníctvom skúseností iných národných škôl si slovenská škola hľadala svoju cestu k vokálnej interpretácii v národnom jazyku. Nemôžeme však opomenúť fakt, že po prvej svetovej vojne sa v speváckej technike na Slovensku uprednostňovala tvorba tónov založená na fonetike cudzích jazykov (j. taliansky, nemecký, český), čo súviselo najmä so speváckym školením jednotlivých vokálnych pedagógov v rôznych častiach Európy. Musíme si tiež uvedomiť, že kým niektoré mestá Európy sa už mohli popýšiť vynikajúcou úrovňou svojich konzervatórií, na Slovensku sa len zakladala prvá „Hudobná škola pre Slovensko“ (HŠS) v roku 1919, čo položilo základy *profesionalizácie slovenského hudobného školstva*.

Prvými pedagógmi v Hudobnej škole pre Slovensko v Bratislave boli väčšinou Česi alebo slovenskí umelci pôsobiaci v zahraničí. Prvou učiteľkou spevu bola *Marie Hloušková* (nar. 2. 1. 1895 v Čáslavy, † 29. 6. 1940 v Brne) česká speváčka, od r. 1920 altistka

bratislavskej opery. Spev študovala u Nadeždy Nedbalovej a Egona Fuchsa v Prahe. Na škole pôsobila krátko – do roku 1921. Pred prácou pedagóga dala prednosť sólistickej dráhe v brnenskej opere.

Zakladajúcou osobnosťou vokálnej pedagogiky na Slovensku bol český výkonný huslista, skladateľ, spevák a pedagóg *Jozef Egem* (bas, 18. 11. 1874 Kladno–17. 8. 1939 Praha). Na základe štúdia na Viedenskom konzervatóriu u Augusta Ifferta v rokoch 1904–1907 si osvojil spevácku techniku *bel canta*,⁴ ktorú sa snažil aplikovať na slovenský jazyk. Vychoval prvú slovenskú spevácku generáciu – *sólistov Slovenského národného divadla v Bratislave*.

Prvou slovenskou učiteľkou spevu bola *Darina Žuravlevová* (soprán, 10. 10. 1906 Stará Turá–17. 3. 1988 Bratislava). Prostredníctvom svojej profesorky Márie Fleischerovej preniesla na Slovensko prvky francúzskej speváckej školy (hlboké postavenie hrtanu, krytie tónu, ...). Ako *prvá slovenská koncertná speváčka* propagovala slovenskú piesňovú tvorbu na koncertných pódioch, v rozhlase, a to nielen doma, ale aj v zahraničí (Poľsko, Rakúsko, Maďarsko). V rokoch 1930–1951 *premiérovala* takmer všetky diela slovenských skladateľov tohto obdobia napísané pre soprán. Veľkým prínosom v odbore speváckej literatúry boli jej *preklady umelých piesňových cyklov a árií z nemčiny, taliančiny, ruštiny a češtiny do slovenského jazyka*.

Svedectvom úspešnej práce D. Žuravleovej je vyše 60 absolventov, z ktorých mnohí sa uplatnili ako poprední operní speváci. Početná teoreticko-publikačná činnosť *ju stavia do polohy zakladateľky slovenskej vokálnej školy*.

Dlhoročný popredný člen opery SND *Arnold Flögl* (bas, 10. 7. 1885 Kroměříž–20. 11. 1950 Bratislava) dopĺňa mozaiku slovenského interpretačného umenia nielen ako vokálny pedagóg, no predovšetkým ako *komplexná javisková osobnosť*. Spev študoval u bratov *Emila a Karla Buriana v Prahe*. Slovenskú hudobnú kultúru pomáhal budovať ako zaniatený interpret slovenských ľudových piesní a tiež prostredníctvom postáv

v slovenských operných dielach.⁵ Eugen Suchoň napísal pre neho úlohu Štelinu v opere Krútnava, ktorú však pre chorobu spevák už spievať nemohol. Jeho výnimočné kvality ocenil i *Fiodor Šaľapin* pri spoluúčinkovaní v Bratislave.

Flöglovo spevácke a herecké majstrovstvo vysoko hodnotí *Štefan Hoza* vo svojej knihe *Ja svoje srdce dám*, v ktorej píše:

*„Bola to osobnosť plná životného realizmu v ktorejkoľvek úlohe. Vedel veľmi sugestívne pôsobiť nielen na svojich kolegov, ale najmä na obecnosť. Jeho po všetkých stránkach rázovité postavy horeli zvláštnym ohňom zápalu, napomáhaným najmä vynikajúcim gestom rúk, leskom očí a výrazom tváre. Flögl bol vo svojom výraze až kruto pravdivý a tak dopovedal to, čo nemohol slovami, alebo spevom.“*⁶

Významný kritik a znalec vokálneho umenia na Slovensku *Jaroslav Blaho* pri storočnici A. Flögla napísal o ňom ako o jednej z najväčších osobností slovenskej opernej histórie.⁷ *Anna Korínska* (soprán, 14. 3. 1899 Ľvov–2. 5. 1976 Bratislava) celým svojím životom a oddanou prácou vokálneho pedagóga s citlivým prístupom k svojim žiakom je považovaná za *zakladateľku slovenskej vokálnej školy*. Najhmatateľnejším dôkazom jej pedagogického majstrovstva je počet jej absolventov, ktorý dosahuje číslo 200. A. Korínska študovala spev u viacerých pedagógov: v Košiciach u bývalej záhrebskej speváčky Márie Pohlovej, v Budapešti u Gejzu Lászlóa a Erzsi Gervayovej a vo Viedni u Theodora Lierhammera a Käthe Rantzauovej. Vo svojich vyučovacích princípoch tak skĺbila poznatky maďarskej a viedenskej školy s talianskym bel cantom. Ešte pred nástupom na pedagogickú dráhu sa s úspechom venovala koncertnej činnosti na Slovensku, v Rakúsku a Maďarsku. Kladné kritiky v dobovej tlači vysoko hodnotili jej spevácke kvality. Za zmienku tiež stojí skutočnosť, že už v druhej polovici 30. rokov bola zasvätenou interpretkou diel Richarda Straussa, Zoltána Kodályho a Bélu Bartóka.

Ohlasy v dobovej tlači na aktívnu spevácku činnosť našej *prvej generácie vokálnych*

pedagógov a ich pôsobenie vo viacerých európskych operných centrách (Viedeň, Budapešť, Brno, Mannheim, Riga, Bern, Lugano, Bazilej, Záhreb, Drážďany, Barcelona, Waršava, Praha, Krakov), sú dôkazom ich vokálneho majstrovstva i multikulturných prienikov. Formovalo ich prostredie operných scén, na ktorých dlhé roky pôsobili, vynikajúce dirigentské i režisérské osobnosti a tiež ich výnimoční spevácki kolegovia. Otvorenosť celoeurópskemu opernému daniu, najmä vždy kvalitnému obsadeniu viedenskej opery, kde sa prezentovali väčšinou interpreti odchovaní „belcantovou“ speváckou školou, zohralo významnú úlohu pri budovaní vokálnej pedagogiky na Slovensku. Týka sa to predovšetkým obdobia do roku 1938, kedy aj vďaka mnohonárodnostnému zloženiu Bratislavy vládol v tomto meste čulý hudobný ruch za účasti vynikajúcich hosťujúcich ansámblov, komorných zoskupení i výrazných operných sólistov.

Pri komplexnom hodnotení vývoja prvej etapy slovenskej vokálnej pedagogiky musíme konštatovať zaujímavý fakt, že až na D. Žuravlevovú našu spevácku školu vlastne neformovali slovenskí pedagógovia.

Vokálna pedagogika na Slovensku má už za sebou vyše 90-ročnú históriu. Keďže pri svojom konštituovaní nemala z čoho vychádzať, ani na čo nadviazať, musela sa oprieť o skúsenosti iných vokálnych škôl. Skĺbením základných princípov najmä talianskej a nemeckej speváckej školy v prepojení na slovenskú ortofóniu a ortoepiu sa rodila *slovenská spevácka škola*, ktorá v podstate rešpektovala taliansky „belcantový“ princíp *spievania*: ľahko, voľne, na dychu tvorený tón s dostatočnou hlavovou rezonanciou. Hoci sa nedá akceptovať existencia slovenskej speváckej školy v zmysle hlasovej techniky, dá sa hovoriť už o určitej tradícii, ktorá tu vznikla vďaka *výrazným speváckym a pedagogickým osobnostiam*. V postavách, ktoré stvárňali vo svojej celoživotnej umeleckej i pedagogickej činnosti, vytvorili nezmazateľnú stopu a zanechali nám krásny umelecký odkaz i svetlú spomienku.

Poznámky

- 1 JURÍK, M.: Hudobné divadlo na Slovensku. In: *Rok slovenskej hudby 1996*. Propagačná publikácia, Bratislava 1995, s. 33–37.
- 2 Teleso zaniklo po mníchovskom rozpade republiky (september 1938), keď väčšina členov musela opustiť Slovensko.
- 3 BLAHO, J.: Hviezdne večery v SND. In: *Hudobný život*, č. 6, 1999a, s. 36–37.
- 4 Belcanto – krásny spev, spevácky štýl, ktorý sa vyvinul v 17. a 18. storočí v Taliansku. Kladie dôraz na krásu tónu, klenutú melódiu s brilantnými ozdobami a výnimočnú technickú vyspelosť. Vyžaduje dokonalú techniku dychu a tvorenie legáta, schopnosť tvoriť široko spevnú melódiu s oduševneným výrazom a prežívaním. Dodnes je považované za vrchol vokálneho umenia.
- 5 Do historických análov bratislavskej opery sa zapísal aj ako *Neiding z Bellovho Kováča Wielanda, bača Mrnčo z Figušovho Detvana, Rosinského Matúš Trenčiansky a prievozník z Holoubkovho Svitanie*.
- 6 HOZA, Š.: *Ja svoje srdce dám (kniha spomienok 2. diel)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 244–249.
- 7 BLAHO, J. 1985. Pri storočníci A. Flögla. In: *Hudobný život*, č. 15, 1985, s. 5.

Literatúra

1. BLAHO, J. 1999a. Hviezdne večery v SND. In: *Hudobný život*, č. 6, 1999, s. 36–37.
2. BLAHO, J. 1986. Hostujúci zahraniční speváci na scéne opery SND v rokoch 1920–1945. In: *Sto rokov nového operného divadla v Bratislave*. Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetu, 1986, s. 72–78.
3. BLAHO, J. 1985. Pri storočníci A. Flögla. In: *Hudobný život*, č. 15, 1985, s. 5.
4. HOZA, Š. 1989. *Ja svoje srdce dám. (Kniha spomienok 1. a 2. diel)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989. 324 s. ISBN 80-2200-029-9
5. KRČMÉRY-VRTELOVÁ, J. 1975. Zo spomienok na Arnolda Flögla. In: *Večerník*, Bratislava, 11. 7. 1975, s. 7.
6. POLOHOVÁ, M. 2008. Vývoj vokálnej pedagogiky na Slovensku, dizertačná práca, UMB Banská Bystrica, 194 s.
7. ŽURAVLEVOVÁ, D.: *Problémy slovenskej vokálnej pedagogiky*. Nahrávka realizovaná v Bratislavskom rozhlase, 1952.

Résumé

Štúdia sa zaoberá hudobnými aktivitami na Slovensku na začiatku 20. storočia a s tým spojeným formovaním slovenskej vokálnej pedagogiky. Autorka príspevku predstavuje osobnosti prvej generácie vokálnej pedagogiky na Slovensku. Mapuje ich študentské roky, aktívnu koncertnú, opernú i pedagogickú činnosť.

Kľúčové slová: slovenská vokálna pedagogika, spevácke školy, Hudobná škola pre Slovensko, Josef Egem, Darina Žuravlevová, Arnold Flögl, Anna Korínska, belcanto.

Keywords: slovak vocal pedagogy, vocal schools, Musical school for Slovakia, Josef Egem, Darina Žuravlevová, Arnold Flögl, Anna Korínska, belcanto.

PaedDr. Mgr. art. Marta Polohová, PhD. je odbornou asistentkou na Katedre hudby Inštitútu hudobného a výtvarného umenia Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. Vysokoškolské vzdelanie získala na Hudobnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave, v odbore Hudobné umenie, operný a koncertný spev v roku 1980. VVo svojej vedecko-publikačnej činnosti sa dlhodobo venuje slovenskej vokálnej pedagogike a jej osobnostiam, teoreticko-metodologickým problémom hlasovej výchovy i teoreticko-interpretáčnym špecifikám slovenskej piesňovej tvorby, čo sa odzrkadľuje v jej publikovaných teoretických štúdiách.



Skladba *Deliver us* z animovaného filmu Princ egyptský, analýza a její didaktické uplatnění

VLADIMÍR KOUPILOV



Summary

The article is attempting to increase the awareness of a reader regarding the issues connected to the interpretation of the opening song from the animated movie *The Prince of Egypt*. It focuses on the didactic application in choir classes in relation to the English language and arts classes. Moreover, a thorough analytical approach is taken towards the structure of the song and its syncretic relationship.



Skladba *Deliver us* (autor Stephen Schwartz) se stala jednou z nejpůsobivějších písní animovaného muzikálu *The Prince of Egypt*, jenž vznikl v roce 1998 pod režijní taktovkou Brendy Chapmanové, Steva Hicknera a Simona Wellse. Tento muzikál, který oslovuje jak dětského, tak i dospělého diváka a posluchače zároveň, nachází inspiraci v biblickém Starém zákoně a ztvárňuje strhující příběh o Mojžíšovi.

symbolizuje a evokuje monotónní otrockou práci. (Obr. 2)

Následuje změna tóniny – ve 22. taktu probíhá modulace přehodnocením do subdominantní tóniny *a moll*, která se stává novou tónikou. Harmonicky je zde ve 24. taktu zajímavá substituce dominanty sextakordem *III*. stupně, po kterém následuje *VI*. stupeň. Tento postup při poslechu působí dojmem klamného spoje. Zjednodušeně toto můžeme vyjádřit sledem následujících akordů: *T – S – II – III6 – VI – D7 – D*. (Obr. 3)

Ve 27. taktu nastupuje druhé osmitaktí, které má charakter refrénu. Tato oblast obsahuje kromě tóniky, durové i mollové dominanty také četné množství střídavých a průchodných akordů. V závěru druhé části tohoto osmitaktí dochází v 31. taktu opět k rychlé modulaci přehodnocením mimotonální dominanty k dominantě *e moll*. Z *e moll* se tedy stává tónika a harmonický plán závěru je následující: *T – S+ – S – D11 – T*. (Obr. 4) Po taktové dvojčáře dochází k přesnému opakování hlavního tématu. Tento postup je obecně známý v již zmiňované klasické sonátové formě. K harmonické změně dochází v 51. taktu, kde slyšíme septakord, postavený na *VI*. stupni. Zároveň také pozorujeme klamný spoj *D – VI*. (Obr. 5)



I. Analytický rozbor – stránka hudební

Skladba *Deliver us* je komponována tak, že se blíží sonátové formě. Začíná čtrnáctitaktovou introdukcí, kterou tvoří nápaditá melodie vedlejšího tématu. Ta je postavena na melodické *dur* v $\frac{3}{4}$ taktu. (Obr. 1)

Po zmíněné introdukci nastupuje v 19. taktu hlavní téma složené z osmitaktového předvětí a osmitaktového závětí, což je signifikantní pro již zmiňovanou sonátovou formu. Tato část je velmi hybná, dynamická, hlavní rytmus běží ostinálně a může evokovat tlukot srdce. Melodie zde ustupuje do pozadí a do popředí vystupuje rytmus a harmonie. Zajímavé je první čtyřtaktí, ve kterém je tón *e* ostinálně veden v basové figuře. Tento kompoziční postup v jednoduchém sledu akordů *T – D – D7 – T*

Při změně z 4/4 taktu na $\frac{3}{4}$ následuje introdukce k vedlejšímu tématu v tónině *C dur*, která začíná v 53. taktu a pohybuje se už v dur-melodické stupnici. Slysíme basovou prodlevu na tónu c, ve které se střídají tónická funkce se sekundakordem *II*. stupně (*c-d-f-as*). (Obr. 6)

Vedlejší téma nastupující v 61. taktu je kontrastní, klidnější a do popředí vystupuje melodie. Rytmus a harmonie ustupují naopak do pozadí. Prvních 8 taktů působí ve stylu ukolébavky svou monotónností. Melodie je známá již z úvodní introdukce, kde zněla bez harmonického doprovodu. Nyní je doprovázena střídáním *T* (*c-e-g*) – *II2* (*c-d-f-as*). (Obr. 7)

Závěť vedlejšího tématu nastupuje v 69. taktu maloterciová dominantní medianta (*as-c-es*), následuje velkoterciová subdominantní medianta (*es-g-b*), která je rozvedena do dominantního septakordu (*b-des-f-as*), zakončeno tónikou (*c-e-g*). (Obr. 8)

V 79. taktu přichází tóninový skok do *D dur* a celé vedlejší téma se opakuje. V 96. taktu nalézáme zmenšeně malý septakord na *IV*. stupni přehodnocený na dominantní funkci, po kterém následuje provedení v *C dur*. (To bohužel absentuje v zápisu klavírního výtahu). Ve filmu však můžeme toto provedení slyšet. Je zřejmé, že autor provedení vytvořil v duchu klasických vzorů. Je slyšet dramatická práce s oběma tématy, časté modulace a v neposlední řadě také rytmické úpravy předchozího hudebního materiálu.

V 97. taktu notového zápisu začíná repríza vedlejším tématem v tónině *C dur*. Po čtrnácti taktech se mění metrum a nastupuje

hlavní téma v příbuzné tónině a moll a dochází tak k tonálnímu sjednocení.

Závěrečnou codu v tónině *E dur* ve struktuře *T – alt. II2 – T – alt. II2 – T* tvoří autor na reminiscenci vedlejšího tématu. (Obr. 9)

II. Synkretický charakter skladby – text, hudba, vizuální provedení

Text a hudba skladby *Deliver us* spolu těsně korespondují. Sledujeme-li příběh a zároveň posloucháme-li hudební doprovod, slyšíme, kdy hudba graduje, kdy se vrací do klidných tónů – toto vše v souladu s dějovou linií příběhu včetně volby jazykových prostředků. Samotný text skladby dokresluje životní úděl porobeného lidu. Z tónů i slov pociťujeme akci, sílu, dynamiku. V celé písni se uplatňuje opakování motivů a symbolů otroctví, těžkého života, dřiny, práce a chudoby. Chudobu představuje motiv slámy, robotu pohybová verba *táhnout*, *zdvihnout*, egyptské prostředí asociují motivy písku a vody. Substantiva a verba jsou na začátku uvedena formou jednoslovných zvolací věty, jež plní funkci výzvy, apelu, vkládají do písni a celého příběhu napětí, probouzejí v posluchačích a divácích soucit s utlačovaným lidem. Těžký osud dále prezentují motivy šlehání bičem, krev na zádech otroků, jejich hořký pláč, modlitby spojené s touhou po zaslíbené zemi a motiv kříže – symboliku víry. Naléhavé prosby otroků zpívajících sborem střídá zpěv matky Mojžíše. Ten je doprovázen klidnou, tichou a něžnou melodií, kdy matka dítě utěšuje, kdy je z jejích slov cítit mateřská láska a naděje v lepší synův život. Následuje v obdobné atmosféře zpěv Mojžíšovy malé sestřičky, která mu dává do vínku bezpečí v novém životě. Zároveň

Schéma skladby *Deliver Us*

Introdukce	Expozice				Provedení	Repríza		
	Hlavní téma		Vedlejší téma		<i>Jenom ve filmu</i>	Vedlejší téma	část B hlavního tématu	Coda
	A	B	A	B				
	a ₁	a ₂	b ₁	b ₂				

posílá přání, aby se pro ně Mojžíš vrátil a vyvedl tak lid z otroctví.

Skladba, která obsahuje deset slok prozodického systému sylabotónického daktylotrochejského, má nepravidelný počet veršů v jednotlivých strofách. Verše jsou sestavené sdruženými, střídavými i obkročnými rýmy. Strukturu textu písně vytváří řada jazykových a literárních prostředků, které jsou v kontextu s celým hudebním i dramatickým ztvárněním.

Z řečnických figur je užívána především apostrofa, jež je v textu hojně zastoupena, dále řečnická otázka (avšak bez formálního zakončení otazníkem) a také inverze. Apostrofován je Elohim, Mojžíš a řeka, do níž matka vkládá ošatku se synem, slovy *můj dobrý, něžný synu, mé dítě, lásko, ó řeko, bratře, bratříčku*. Inverzi dokládají slova *kůží mou, písku pálivém a písničku mou*. Řečnická otázka *neslyšíš náš hořký pláč* je doplněna prosbou o pomoc v těžké chvíli. V anglické verzi nacházíme jinou řečnickou otázku, která je již zakončena otazníkem: *Do you know somewhere he can live free?*

Opakovací figury reprezentují anafora, epifora a epizeuxis. Anaforicky se opakuje výzva *spinkej*, epizeuxem apostrofa *řeko*, epiforicky prosba *vyved' nás*. Celým textem prochází opakování slovního spojení tak *vyved' nás*, které se objevuje často a v rámci jedné strofy i čtyřikrát. Tímto je doložena ona naléhavá tužba otrockého lidu najít zaslíbenou zem. Formálně i fakticky se tím potvrzuje gradace myšlenky.

Pojmenování jsou představena především básnickými přívlastky – epitetony a metaforami. Z epitetu cituji *těžká chvíle, písek pálivý, zaslíbená zem, těžký úděl, náš pán, lepší zem a vzácný náklad*. Metaforu a její typ personifikaci dokládají slovní spojení typu *vlhkou sůl nesl pot kůží mou, vem si tu písničku mou a v ní s tebou já budu plout, houpá tě proud, řeko [...] vzácný náklad máš vést*.

Symbolem spásy a ochrany podmaněného lidu se stává slovo pastýř, které je uvedeno v závěru textu písně a které značí, že

malý Mojžíš je ten, v nějž všichni vkládají svoji naději.

Český text písně napsal Eduard Krečmar. V české a anglické podobě textu písně nacházíme drobné nuance, které však od sebe tyto dvě verze nijak výrazně neoddalují a které nemění význam textu. V české formě nacházíme např. výraz *dělej*, v anglické *rychleji*, v české *krev a bič na zádech*, v anglické *píchnutí bičem na ramenu*. V české *tam, kde jsou vlny, kde menší je kříž*, v anglické *znáš to někde tam, kde může žít volný*, apod. Podle mého názoru autor české verze textu volil takové výrazy, aby dodržel význam, rýmování i frázování, aby text mohl být dobře zasazen do vokální složky hudby.

Zajímavostí je fakt, že je v originálu a posléze i v české podobě užitá hebrejština, a to v promluvě matky Mojžíšovy ke svému synovi. České znění je rozšířeno o promluvu dcery egyptského faraona, jež dítě pojmenovala Mojžíšem. V anglickém znění toto nenalezneme.

III. Pedagogické aspekty skladby – využití ve vyučovacích jednotkách na ZŠ, ZUŠ a středních školách

Z didaktického hlediska lze píseň zařadit do výuky nejen hudební výchovy, ale i českého a anglického jazyka, výtvarné výchovy atd. Jelikož se příběh opírá o texty Druhé knihy Mojžíšovy, Exodu, můžeme jej s žáky interpretovat především v hodinách českého jazyka, kdy lze učební látku o Bibli zahrnout do tématu hlavních vývojových období národní a světové literatury. Žáci tak mohou vyhledat příběh přímo v Bibli, porovnat jej s filmovým uměleckým zpracováním, charakterizovat jednotlivé postavy a situace apod. Mohou se například učit vyhledávat v biblických kapitolách podle zadání – př. Ex 1, 13 – 16. V hodinách výtvarné výchovy může následovat umělecké zpracování tématu libovolnou nebo učitelem danou výtvarnou technikou. V anglickém jazyce samozřejmě žáci analyzují anglický text, pracují se slovníky, porovnávají anglický text s českým překladem, učí se výslovnosti, mohou i v angličtině, stejně

jako v češtině skladbu zpívat, recitovat. Text lze též jak v češtině, tak v angličtině dramatizovat. Metod a forem práce s písní se nabízí mnoho.

Skladba je interpretována srozumitelně, angličtina zpěváků je tedy zřetelná, což se stává výhodou při učitelově výběru mezi dalšími písněmi. Text též není složitý, lze jej lehce přeložit a interpretovat, čímž se stává pro žáky dostupnější a schůdnější.

Skladbu lze využít nejen pro základní či střední školy, ale své místo může mít i na půdě základních uměleckých škol. Je ideální pro elektronické klávesové nástroje, kde dává prostor pro vlastní pojetí při interpretaci žáka, zejména při výběru zvuku, automatického doprovodu a dostupných technických prvků nástroje.

Žák si pro maximální využití notového materiálu může nahrát automatický doprovod dle akordových značek do paměti nástroje a po jeho následném spuštění zahrát klavírní výtah (part), jenž lze s drobnými úpravami – nutnými s ohledem na možnosti nástroje – použít.

Možná je i spolupráce s jinými odděleními. Např. melodie nemusí být hrána hudebním nástrojem, ale zpívána žákem či žáky pěveckého oddělení. Vznikne tak kolektivní dílo, kde se žáci učí vzájemnému naslouchání a spolupracují na vytváření společného výrazu a způsobu interpretace. Inspirovat se však mohou i žáci výtvarného či tanečního oddělení. Skladba tak může dostat i jiný rozměr jevištního zpracování.

Práce se skladbou byla úspěšně zařazena v hodinách HV devátého ročníku na Základní škole v Děčíně. V samotných vyučovacích jednotkách se pedagog nejprve zaměřil na práci s motivy a vytváření mimohudebních představ. Na základě jednotlivých motivů žáci s pomocí učitele charakterizovali jednotlivé postavy, scénarii příběhu (takty 1 – 14 a 15 – 34). Následně metodou komparace žáci odůvodnili výsledek svých představ v porovnání s celkovým uměleckým zpracováním. Z dalších částí skladby učitel dětem poskytl pouze text (v českém jazyce) a děti se pokusily pomocí metody skupinové práce

charakterizovat průběh melodie a zvolily výrazové prostředky hudby včetně výběru hudebních nástrojů. I zde proběhla komparace s celkovým pojetím autorů.

Děti spontánně se skladbou pracovaly, aktivita v celé vyučovací jednotce byla evidentní. Rozvržená práce se skladbou se projevila zejména při syntetickém závěrečném poslechu, kdy žáci poslech prožívali. Na samotný závěr bylo dětem promítnuto umělecké zpracování, které jak po stránce hudební, tak i literární i scénické mnoho dětí nadchlo.

...na každém stupni vývoje dětské představitivosti si dítě vybavuje jen to, co prošlo jeho zkušeností (zpěv, hra poslech), vnímá jen to, co je mu smyslově dostupné, prožívá jen to, co je schopné vnímat, silně prožívá vše, v čem může uplatnit svou aktivitu a fantazii.¹

Celkově skladbu hodnotím jako velice zdařilé dílo jednak po stránce hudební, jednak po stránce literární a rovněž výtvarné – scénické. Síla, dynamika a naděje, jež vyzařují z celého komplexního ztvárnění příběhu, působí na receptora emočně pozitivně a dokládají tak, jak znamenitě se s tématem tvůrci vypořádali.

„Tak uviděl Izrael velikou moc, kterou osvědčil Hospodin na Egyptu. Lid se bál Hospodina a uvěřili Hospodinu i jeho služebník Mojžíšovi.“²



Obrazová příloha

Obr. 1

Moderately slow

N.C.

p

B5

Obr. 2

Em

B/E

B7/E

sting of the whip on my shoul - der, with the salt of my sweat on my

Em

brow. —

Obr. 3

E/G# Am D Bm C/E

El - o - him, God on high, — can you hear your peo - ple cry? Help us

F E7sus4 E

now, this dark ho - ur. —

Obr. 4

Am E/G# Am

De - liv - er us. Hear our call. De -

f

Dm7 F G E7 Am D E

liv - er us. Lord of all, re - mem - ber us — here in this burn - ing sand. — De -

Am E/G# Am B Em D/G A

liv - er us. There's a land You prom - ised — us. — De -

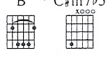
Am Am/B B E5

liv - er us to the prom - ised land.

mf

Obr. 5

B C#m7b5

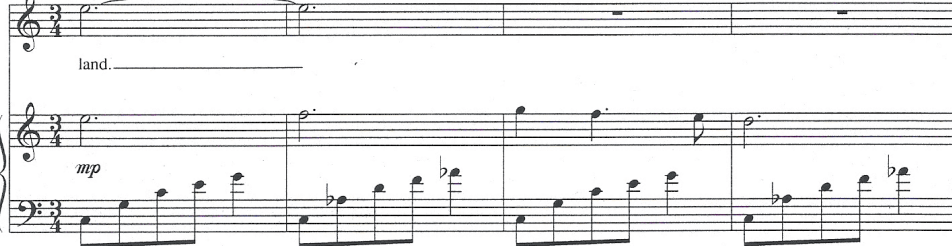



- age and _____

Obr. 6

Moderately

C Dm7b5/C C Dm7b5/C

land. _____

mp

Obr. 7

C Dm7b5/C C Dm7b5/C




Hush now, my ba - by. Be still, love, don't cry.

a tempo

C Dm7b5/C C



Sleep as you're rocked by the stream.

Obr. 8

Chord diagrams above the vocal line: $A^\flat$ (4fr.), $E^\flat$ (6fr.), $B^\flat m7$, and C .

Lyrics: Sleep and re - mem - ber my last lull - a - by,

Obr. 9

Tempo: Moderately

Chord diagrams above the vocal line: E , $F^\# m7^\flat 5/E$, and E .

Lyrics: land. De - liv - er us.

Performance markings: *rit.* and *p*.

Poznámky

- 1 Hudba v rozvoji lidské osobnosti, Sborník katedry hudební výchovy PF III., Jaroslav Herden, Univerzita Karlova Praha, 1976, vydání I., 1976, s. 110.
- 2 Ex 14, 31. In: BIBLE Písmo svaté Starého a Nového zákona, podle ekumenického vydání z roku 1985, Biblická společnost v ČSR, Praha 1990, s. 77.

Rémusé

Článek se snaží přiblížit problematiku interpretace úvodní písně z animovaného filmu Princ Egyptský, její didaktické uplatnění v hodinách hudební výchovy s využitím mezipředměto-

vých vazeb v hodinách anglického jazyka a výtvarné výchovy. Součástí je také analytický pohled na strukturu písně a její synkretický vztah.

Klíčová slova: animovaný film, píseň, interpretace, analýza, sonátová forma, synkretický vztah, pedagogické aspekty, bible...

Key words: Animated film, song, interpretation, analysis, sonata form, syncretic relation, pedagogical aspects, bible...

Mgr. Vladimír Koupil je doktorandem katedry hudební výchovy PF UJEP. Ve své disertaci zkoumá především hudební složku animovaných filmů.

Kontakt: daviddeyl@seznam.cz



Vybrané webové služby vhodné pro výuku hudební výchovy

ZDENĚK KOHOUT



Summary

Progress in information technologies is seen mainly in infiltration of various services into web-sites. This offer is remarkably visible in the educational area as acquirement and progress of musical skills. The content of the article is a selection of some of these services.



Úvod

Fenomémem informačních technologií v období 2008–2012 je v České republice bezesporu internet. Webové stránky státních a veřejných institucí, soukromých firem či osob jsou v dnešní době samozřejmostí. Předávání a zprostředkování informací prostřednictvím internetu je obecně považováno za velmi efektivní, rychlé a nezávislé na místě doručení.

Počet uživatelů internetu se neustále zvyšuje. Český statistický úřad uvádí: „*Za posledních pět let vzrostl počet českých domácností vybavených osobním počítačem o 1,1 milionu, tzn., že v roce 2012 vlastnily počítač dvě třetiny domácností, a téměř každá domácnost s počítačem byla zároveň i připojena k internetu*“¹.

Tento růst je spojen s vývojem nových technologických prostředků umožňující komunikaci prostřednictvím internetu. Dominantou těchto technologií jsou již řadu let osobní počítače, ať už se jedná o provedení desktop² nebo jeho mobilní variantu, tedy notebook³ a jeho ekvivalenty⁴. Dalším výrazným prostředkem informačních technologií se staly mobilní telefony s operačním systémem např. Android⁵ nebo iOS⁶. V posledních dvou letech tuto oblast pokrývají také tablety (počítač ve tvaru desky s dotykovou obrazovkou⁷). Počet prodeje těchto mobilních zařízení každoročně významně stoupá a začíná překonávat prodej osobních počítačů.

S nárůstem možností být kdekoli neustále připojený k internetu se nabízí otázka, zda je možné tyto prostředky využít i v hudebním vzdělávání? Níže uvedené webové služby naznačují, jakým způsobem se dá internet v této oblasti v budoucnu využít.

<http://dum.rvp.cz>

Metodický portál RVP.CZ je spravován Národním ústavem pro vzdělávání. Na svých webových stránkách v kategorii „Umění a kultura“ (úvodní stránka » všechny RVP » základní vzdělávání » Umění a kultura⁸) jsou zveřejněny materiály, které se dají využít v hudebním vzdělávání. Jedná se především o dokumenty, tabulky, prezentace, hudbu a video.⁹ (Obr. 1)

testy.nanic.cz

Server <http://testy.nanic.cz> nabízí výběr testů z nejrůznějších oblastí vzdělávání. Pro názornost jsou dále uvedeny jednotlivé kategorie s počtem testovacích okruhů¹⁰: Jazyky (1190), Geografie (734), Historie (751), Filmy a seriály (3113), Hudba (754), Kultura a knihy (750), Sportovní (699), Humanitní, společenské (127), Přírodní vědy (838), Počítače a technika (466), Ostatní (3644). Kategorie hudba <http://testy.nanic.cz/testy/?k=hudba> je dále rozdělena do těchto podkapitol: Hudební skupiny (195), Zpěváci a zpěvačky (179), Písničky (50), Skladatelé (14), Hudba (109). Forma testu se skládá z několika otázek a výběru tří odpovědí. Po

vyplnění je možné test vyhodnotit. Služba následně sdělí, s jakou úspěšností zkoušející test zvládl a označí odpovědi, které byly zaškrtnuty špatně. Zároveň zobrazí správnou odpověď. (Obr. 2)

zuskvasice.ic.cz

ZUŠ Kvasice (Zlínský kraj, okres Kroměříž) na svých webových stránkách http://zuskvasice.ic.cz/index.php?option=com_wrapper&Itemid=8 nabízí sedm vědomostních kvízů. 1.) *Pro nejmenší hudebníky*, 2.) *Pro 2. až 3. ročník*, 3.) *Hudební skladatelé a jejich díla I*, 4.) *Hudební skladatelé a jejich díla II*, 5.) *Znáte hudební nástroje?*, 6.) *Znáte předznamenání stupnic?*, 7.) *Hudební zajímavosti*. Každý z těchto kvízů obsahuje deset otázek, na které je možné odpovědět výběrem ze tří možností. Vyhodnocení se provádí volbou *Odeslat*. Web následně zobrazí seznam otázek a správně přiřazené odpovědi výrazně odliši špatně vybrané odpovědi a provede stručnou statistiku. (Obr. 3)

prgcons.cz

Pro uchazeče o studium hudby na Pražské konzervatoři je připravena webová služba http://www.prgcons.cz/zkousky_vseobecna, která budoucího studenta nejprve seznámí s vybranými problémy hudební nauky a po té umožní i test z hudebních dovedností a znalostí. Jediným technickým omezením je instalace „*Macromedia flash*“¹¹ do počítače či mobilního zařízení (smartphone, tablet). Poté je možné z webového prohlížeče absolvovat 1. *výklad*, 2. *cvičení*, 3. *test*. Poslední oblast testuje uchazeče z poznávání stupnic, intervalů a akordů. Test je zaměřen především na sluchové dovednosti, tedy oblast, kterou není možné procvičovat samostatně bez asistence druhé osoby či technického prostředku. Stává se tak cennou pomůckou těm studentům primárního (eventuálně sekundárního) vzdělávání, kteří nemají odborné hudební vedení a své úsilí zaměřující na samostudium, či zkušeným muzikantům, kteří si chtějí procvičit své hudební dovednosti. (Obr. 4)

musiklehre.at

Webová služba <http://www.musiklehre.at/musicmemogame/index.htm> se zaměřuje na hudební aktivity dětí. Zábavnou formou pexesa v počtu 4×4 políček na jeden kvíz uvádí děti do světa hudby. Kreslené obrázky hudebních nástrojů, rytmických útvarů či hudebních skladatelů určují oblast, kterou mají děti prozkoumat. Hra se tak stává učební pomůckou, která pomáhá nenásilným a přitom zábavným způsobem seznamovat děti s významnými skladateli, s hudebními nástroji nebo notovým zápisem. (Obr. 5)

V návaznosti na tuto službu existuje možnost stáhnutí instalačního balíčku *Music-MemoGame* pro obecně rozšířený operační systém Microsoft Windows¹² <http://musica.at/shareware1/index5.htm>. Tento program rozšiřuje možnosti pexesa o ozvučení a další kvízy. K hudebním skladatelům je přiřazena hudební ukázka z jejich díla, k hudebním nástrojům několika sekundový melodický úryvek, rytmické útvary je možné nejen vidět v notovém zápise, ale také slyšet. Tento software rozšiřuje zároveň obtížnost vyřešení kvízu formou nastavení políček na 4×5. (Obr. 6)

Závěr

Významnou výhodou těchto služeb je především dostupnost. Žáci mohou sami využívat tyto služby ve svém volném čase na svých přístrojích a dále se tak zábavnou formou vzdělávat.

Zmíněné vybrané webové služby jsou vhodným doplňkem výuky hudební výchovy. V praxi se užití těchto služeb může pedagogům významně osvědčit. U žáků vzbuzují soutěživost, zaujatost a tím i lepší soustředění ve výuce. Výhodou je především možnost spuštění těchto služeb kdekoliv, kde je dostupný internet a kde jsou v některých případech splněny další technické požadavky.

V návaznosti na další specializovaný hudební software pro operační systém *Microsoft Windows*, např. *EarMaster 5*¹³, který se úzce zaměřuje na vybranou hudební aktivitu

či teoretickou problematiku, dále rozvíjí celkovou hudebnost žáků.

Z výše uvedeného je zřejmé, že se jedná o zajímavou oblast, která nabízí zatím nedoceněné možnosti interaktivního vzdělávání. Omezené množství, technické provedení a kvalita nabízených služeb na-

povídají, že je potřeba v této oblasti ještě významně zapracovat. Pokud ale bude vývoj těchto služeb pokračovat, v oblasti (nejen) hudebního vzdělávání se tak do budoucna otevírají nové možnosti, jak žáky zaujmout nejen ve výuce, ale také mimo dobu vyučování.

Obrazová příloha

Obr. 1



Obr. 2

Testy.nanic.cz – Písničky
test **Texty lidových písniček**

Testy Vložit test Uživatelé Píškworky Jiné

Hlavní strana > Hudba > Písničky > Texty lidových písniček

test Texty lidových písniček (Písničky)

Autor: Eva (anonym) ... vloženo 21.7.2006

Test vyzkoušen 2661 krát, průměrný výsledek je 73.1%.

Hodnocení

Dosažené hodnocení je 90%

č.	otázka	správná odpověď	Vaše odpověď
1	Pokračujte v textech písniček: "Nezacházej slunce...."	nezacházej ještě	neehci-jít spát

zobrazit podrobnou tabulku odpovědí a bodování

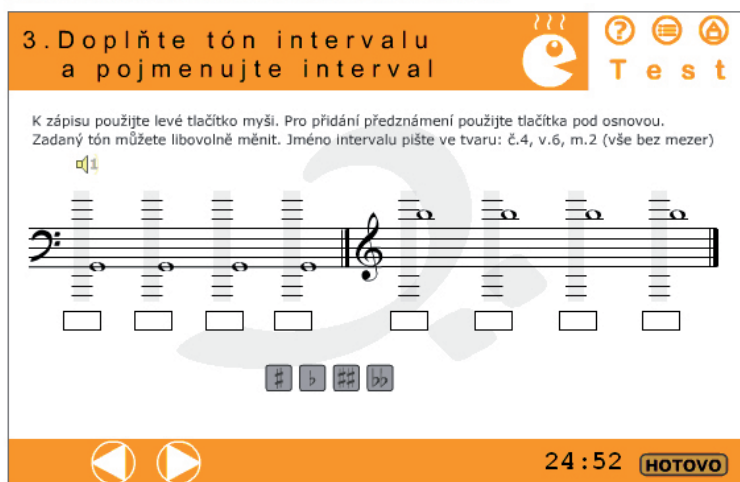
Průměrný výsledek je 73.1% takže Váš výsledek je nadprůměrný...

Obr. 3



Obr. 4

- e. **Cvičební testy pro všeobecnou část talentové zkoušky**
 V této části si můžete procvičit požadovanou látku (formát Macromedia flash)



Obr. 5

Instrumente



Komponisten 1



Komponisten 2



Rhythmus



Obr. 6



Poznámky

- 1 http://www.czso.cz/csu/tz.nsf/i/dve_tretiny_ceskych_domacnosti_maji_pocitac20121204
- 2 <http://cs.wikipedia.org/wiki/Desktop>
- 3 <http://cs.wikipedia.org/wiki/Notebook>
- 4 Subnotebook – <http://cs.wikipedia.org/wiki/Subnotebook>
Netbook – <http://cs.wikipedia.org/wiki/Netbook>
- 5 [http://cs.wikipedia.org/wiki/Android_\(opera%C4%8Dn%C3%AD_syst%C3%A9m\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Android_(opera%C4%8Dn%C3%AD_syst%C3%A9m))
- 6 [http://cs.wikipedia.org/wiki/IOS_\(Apple\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/IOS_(Apple))
- 7 <http://cs.wikipedia.org/wiki/Tablet>
- 8 http://dum.rvp.cz/vyhledavani/prochazet.html?rvp=ZG&svp=-&svp_ch=off
- 9 kde dni 15. 1. 2013 bylo na stránkách zveřejněno 76 příspěvků
- 10 uvedeno ke dni 15. 1. 2013
- 11 http://cs.wikipedia.org/wiki/Adobe_Flash
- 12 98, ME, NT, 2000, XP, Vista, Windows 7
- 13 <http://www.earmaster.com>

Résumé

Rozvoj informačních technologií se výrazně projevuje v penetraci nejrůznějších služeb na webové servery. V oblasti vzdělávání se tato nabídka týká i rozvoje hudebních dovedností a znalostí. Obsahem článku je výběr některých těchto služeb.

Klíčová slova: hudební výchova, vzdělávání, internet, webové stránky, desktop, notebook, Android, iOS, RVP, testy, zuskvasice, prgcons, musiklehre, kvíz.

Key words: music education, education, internet, World Wide Web, desktop, notebook, Android, iOS, RVP, tests, zuskvasice, prgcons, musiklehre, quiz.

Zdeněk Kohout, absolvent Konzervatoře v Teplicích 1993 (akordeon), vystudoval PF UJEP v Ústí nad Labem 2004 (JO HV). Nyní studuje Hudební teorii a pedagogiku jako doktorand KHV PF UJEP. Dále působí jako učitel hry na elektronické klávesové nástroje v ZUŠ Evy Randové v Ústí nad Labem a dalších ZUŠ v Ústeckém kraji. Zaujímá se o hudební informatiku aplikovanou v praxi, počítačovou a profesionální audio techniku, keyboardy a syntezátory. Současné působí ve dvou kapelách, Flash a Faces.
Kontakt: zdenek.kohout@centrum.cz

METODICKÉ JMELÍ

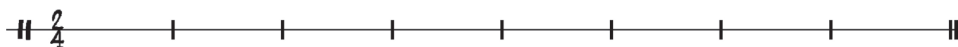
aneb Když vám zbude čas a místo...



Dokážete tuto tabulku se psy vytleskat?

Zapišete tento rytmus ve 2/4 taktu?



Dokážete vytvořit partituru doprovodného rytmu a použijete jej třeba v rytmičném rondu?



České sbory na 7. sborové olympiádě v Cincinnati, USA, 2012

ROMAN PALLAS

C

Od 4. do 14. července 2012 se konal již 7. ročník World Choir Games, tedy takzvané „sborové olympiády“. Dějištěm bylo město Cincinnati ve státě Ohio v USA. Jedná se bezpochyby o největší a nejvýznamnější akci svého druhu na světě, o čemž svědčí skutečnost, že průměrně se každého ročníku zúčastní 380 sborů ze 73 zemí světa. Iniciátorem a pořadatelem této události je německá nadace Interkultur, která se zaměřuje na pořádání mezinárodních sborových soutěží od roku 1988. Poprvé se olympiáda konala v rakouském Linzi v roce 2000, následně pak každé dva roky střídavě na různých kontinentech (2002 – Busan, Korejská republika, 2004 – Bremen, Německo, 2006 – Xiamen, Čína, 2008 – Graz, Rakousko, 2010 – Shaoxing, Čína, 2012 – Cincinnati, USA). Hlavní myšlenkou sborového olympijského hnutí je především setkání amatérských sborů všech druhů z celého světa, sdílení prosté radosti z provozování hudby a výměna cenných zkušeností. Z toho důvodu je soutěž rozdělena na dva stupně. Champions Competition se mohou zúčastnit pouze vybrané sbory, které již dosáhly významných úspěchů na mezinárodních soutěžích nebo úspěšně prošly kvalifikačním kolem, a do Open Competition se mohou přihlásit všechny sbory jakékoli umělecké úrovně. V průběhu celé akce se potom koná kromě soutěží a přidružených koncertů i řada tematicky zaměřených workshopů a přednášek.

Koncepce soutěže i systém hodnocení výkonů se v zájmu co největší objektivity a dostupnosti postupně vyvíjely. Jak již bylo uvedeno výše, v současné době je soutěž dvoustupňová. Sbory, které se zúčastní

nižší Open Competition, jsou hodnoceny v rámci 30-bodové stupnice a mohou získat zlatý (21–30 bodů), stříbrný (11–20 bodů) nebo bronzový (1–10 bodů) diplom. Ve vyšší Champions Competition jsou již udělovány medaile a bodování probíhá ve 100-bodové stupnici (zlatá medaile za 80–100, stříbrná za 60–79 a bronzová za 40–59 bodů). Soutěží se ve více než 20 kategoriích, které rozlišují buď typy sborů (podle věku a hlasového složení) nebo hudební žánry. Držitel zlaté medaile s nejvyšším počtem bodů v každé kategorii pak získává titul šampióna a účastní se finálové soutěže o titul světového šampióna. Vystoupení sborů hodnotí mezinárodní porota, která má v Open Competition 5 členů a v Champions Competition 7 členů. V porotě zasedají mezinárodně uznávaní odborníci a přední osobnosti v oblasti sborového zpěvu včetně významných skladatelů sborové hudby.

Sedmému ročníku nelze po organizační stránce nic vytknout. Zkušený a sebraný tým pracovníků Interkultur, který koordinoval soutěžní vystoupení, přátelské koncerty a další doprovodné akce pro stovky sborů, doplněný o bezpočet dobrovolníků, kteří byli sborům k dispozici kdykoli a kdekoli, zajišťoval plynulý a bezchybný průběh celé akce. K tomu nesmírně vstřícní policisté doslova na každém rohu a velmi přátelští místní obyvatelé přispívali k vytvoření neopakovatelné atmosféry, plné radosti a nevšedních sborových zážitků. Velkolepý zahajovací a závěrečný ceremoniál ve zcela zaplněné US Bank aréně s kapacitou pro 15000 lidí, s průvodem vlajkonošů, symfonickým koncertem a za přítomnosti starosty města a představitelů amerického senátu,

9

byl pak pověstnou „třešničkou na dortu“. Nutno dodat, že všechny sály, ve kterých jednotlivé soutěže probíhaly, byly zcela zaplněny publikem, složeným jak z dalších zúčastněných sborů, tak z veřejnosti. Velice příjemnou a povzbuzující zkušeností byl bouřlivý aplaus ve stoje, jímž publikum odměnilo každý slušný, byť ne úplně dokonalý výkon. Proto už samotná účast na sborové olympiádě byla velmi silným a pozitivně motivujícím zážitkem.

World Choir Games v Cincinnati se zúčastnilo celkem pět českých sborů: Abbellimento Praha – sbormistr Jarmila Novenková, Iuventus, Gaude! Jablonec nad Nisou – sbormistr Tomáš Pospíšil, Puellae cantantes Litoměřice – sbormistr Roman Pallas, Sušický dětský sbor – sbormistr Josef Baierl, Zvonky Praha – sbormistr Jarmila Novenková. Ty získaly celkem 4 zlaté, 4 stříbrné a 1 bronzovou medaili v Champions Competition a 1 zlatý a 1 stříbrný diplom v Open Competition. Nejvyššího bodového hodnocení 84,5 bodu dosáhly sbory Iuventus, Gaude! v kategorii Musica sacra a Zvonky Praha v kategorii Folklor. Z českých sborů se výše dostala jen brněnská Kantiléna v roce 2008 (87,5 bodu) a královéhradecký Dívčí sbor Jitro v roce 2006 (85,25 bodu). Na překonání hranice 90 bodů, nad kterou se většinou pohybují vítězové jednotlivých kategorií, tak české sbory zatím čekají. Od prvního ročníku se sborové olympiády zúčastnilo 21 českých sborů, které získaly celkem 13 zlatých, 20 stříbrných a 1 bronzovou medaili a 6 zlatých a 11 stříbrných diplomů v kvalifikačních kolech a Open Competition.

O hodnocení soutěžních výkonů se v Cincinnati staralo celkem 61 porotců z celého světa, mezi nimiž nechyběly ani takové osobnosti, jako například maďarský skladatel Levente Gyöngyösi, finská skladatelka Mia Makaroff, litevský skladatel Vytautas Miškinis, americký skladatel a sborový aranžér Kirby Shaw, švédský sbormistr Robert Sund nebo maďarská sbormistryně Katalin Kiss. Každá skladba soutěžního vystoupení byla hodnocena zvlášť podle několika kritérií. Nejčastěji, jak to známe i z některých tu-

zemských soutěží, byla bodována intonace, zvuková kvalita sboru, dodržení notového zápisu a celkový umělecký dojem. V určitých kategoriích se pak přihlíželo k některým specifickým žánrům, například v kategorii folklor byla bodována autenticita provedení, v kategorii populární hudby potom způsob interpretace (stylovost pěveckého projevu, choreografie atd.). Každý sbor kromě diplomu obdržel i bodovací listinu ke svému vystoupení, což i při absenci osobní konzultace s porotci, která by při vysokém počtu účastníků byla nemožná, poskytlo základní přehled o tom, v jakém ohledu sbor vyniká a kde má naopak rezervy. Vzhledem k pestrému národnostnímu a profesnímu složení každé poroty se v některých ohledech hodnocení výrazně liší, což ale v celosvětovém měřítku přispívá k větší objektivitě konečných výsledků.

Sborová olympiáda i další sborové soutěže v režii nadace Interkultur byly u nás mnohokrát terčem kritiky, jednak pro vysoké náklady spojené s účastí sboru, a také pro způsob hodnocení. S přihlédnutím k velkoleposti, publicitě, organizační náročnosti a přítomnosti tolika významných osobností v porotě se však tyto výtky jeví jako irelevantní. Důkladně propracovaný systém bodového hodnocení zaručuje maximální objektivitu a v rámci jednotlivých bodovaných kritérií nabízí zkušenému porotci dostatek prostoru pro zhodnocení jakéhokoli aspektu daného vystoupení. Získané zkušenosti pak mají nevyčíslitelnou hodnotu a možnost slyšet sbory doslova z celého světa, navázat nové kontakty a vyměnit si sborové nahrávky, je naprosto jedinečná. Sborový zpěv se ve světě vyvíjí velmi rychle, nová sborová tvorba je úžasně různorodá a nové skladby či sborové úpravy lidových i populárních písní kladou na interprety velmi vysoké nároky jak po stránce technické, tak i výrazové (využívání nekonvenčních výrazových prostředků není výjimkou). Při srovnání se špičkovými sbory z Číny, Jihoafrické republiky, Maďarska, Finska, Švédska, Japonska a dalších zemí, mají české sbory před sebou hodně práce, aby si udržely svou kon-



kurenceschopnost. Bylo by dobré, aby se další sborové olympiády, která se bude konat v roce 2014 v lotyšské Rize, zúčastnilo mnohem více českých sborů, aby někdejší pověst tuzemského sborového umění nezmezila v propadlišti dějin. Kromě toho je potřeba, aby se české sbory vymanily ze své uzavřenosti, přestaly žít minulostí a otevřely se novým hudebním obzorům. Zatímco u nás vývoj sborového zpěvu poněkud stagnuje, v zemích, kde před dvaceti lety byl jen okrajovou záležitostí, dnes zažívá obrovský rozmach. Sborům, které si z finančních nebo

jiných důvodů nemohou účast na olympiádě dovolit, doporučuji účast na některé z komorněji koncipovaných mezinárodních soutěží, kde je mimo jiné umožněn osobní pohovor s jednotlivými porotci (Budapešť, Riva del Garda, Zwickau a další). Až se do porot českých sborových soutěží začnou zvát kromě sbormistrů a hlasových pedagogů také skladatelé, hudební kritikové, režiséři a jiní odborníci z oblastí, které se světu již otevřely, budeme snad schopni lépe reagovat na takové výzvy, jako jsou World Choir Games.

Výsledky českých sborů na World Choir Games 2012:

Abbellimento	stříbrná medaile (77,13 bodu)	kategorie Musica sacra
Iuventus, Gaude!	zlatá medaile (83,63 bodu)	kategorie mládežnických sborů
	zlatá medaile (84,50 bodu)	kategorie Musica sacra
Puellae cantantes	stříbrná medaile (74,00 bodu)	kategorie Folklor
	zlatý diplom (23,63 bodu)	kategorie Musica sacra
	stříbrný diplom (17,40 bodu)	kategorie Popular music
Sušický dětský sbor	stříbrná medaile (70,25 bodu)	kategorie Dětské sbory
	stříbrná medaile (75,50 bodu)	kategorie Scénický folklor
	bronzová medaile (54,00 bodu)	kategorie Show choirs
Zvonky Praha	zlatá medaile (80,13 bodu)	kategorie Mládežnické sbory
	zlatá medaile (84,50 bodu)	kategorie Folklor

AURA – aranžérská soutěž festivalu Jirkovský Písňovar „v novém kabátě“

LUBOŠ HÁNA



Aranžérská soutěž o nejlepší sborovou úpravu písně nebo autorskou sborovou skladbu z oblasti nonartificiální hudby probíhá na festivalu Jirkovský Písňovar již od jeho 2. ročníku (v roce 2013 se bude konat 7. ročník). Jejím posláním je podpořit tvorbu autorských aranžmá i původních skladeb z oblasti nonartificiální hudby, na kterou je celý festival zaměřen. Praxe byla vždy taková, že organizátoři Písňovaru schraňovali zaslané skladby a snažili se o to přidělit je sborům přihlášeným do soutěže. Ne vždy se ovšem podařilo dodat sboru skladbu tzv. „na míru“. V minulých letech proto byli účastníci aranžérské soutěže AURA ve většině případů současně také interprety vlastních děl (v tomto případě se jednalo souběžně o AURU a AURIX – soutěž v interpretaci autorského aranžmá). Tito aranžéři (obvykle zároveň sbormistři v jedné osobě) si ovšem často své úpravy „střežili“ a kromě poroty neměli ostatní zájemci k partiturám přístup. Od letošního ročníku se organizátoři rozhodli aranžérskou soutěž více otevřít a dát přihlášeným sborům volný prostor pro výběr písně z AURY, která jim bude nejlépe vyhovovat k provedení v rámci soutěžního vystoupení (AURIX). Na webových stránkách www.jirkovskypisnovar.cz tak vznikl jakýsi archiv skladeb dostupných přihlášeným sborům, z něhož mohou vybírat originální skladbu pro svůj soutěžní repertoár (AURIX). V případě, že aranžér/sbormistr skutečně nechce, aby spolu s vlastním sborem interpretoval na stejném ročníku Písňovaru jeho skladbu ještě jiný sbor, požádá organizátory, aby skladbu zpřístupnili ostatním soutěžícím sborům až těsně před zahájením festivalu. Skladba však zůstává

k dispozici pro přihlášené sbory v dalších ročních soutěžích.

A jaké jsou podmínky soutěže?

Přijímány jsou autorské sborové skladby nebo autorská aranžmá, u nichž proběhla autorizace vlastníkem autorských práv. Zveřejnění těchto aranžmá je možné pouze se svolením autora aranžmá a vlastníka autorských práv. Ten si je obstará od autora skladby, případně vlastníka autorských práv skladby. Prosíme autory zaslaných aranžmá také o souhlas s jejich případným vydáním v rámci hudebního časopisu AURA MUSICA.

Své skladby spolu se souhlasem s případným publikováním a s autorizací zasílejte na adresu jirkovskypisnovar@seznam.cz. Termín není určen. Došla aranžmá budou po jejich schválení Radou AURY průběžně přidávána na web Jirkovského Písňovaru. Během sobotního vyhlášení výsledků (5. 10. 2013) budou autorům vítězných aranžmá uděleny ceny. Cenu mohou obdržet pouze autoři, jejichž skladba/aranžmá na daném ročníku festivalu zazní v podání některého ze soutěžících sborů. Otázka jejich výběru a nácviku je v kompetenci zúčastněných sborů. Na základě rozhodnutí Rady AURY mohou vybrané skladby zůstat k dispozici do dalších ročníků soutěže. Jednotlivá aranžmá mohou být podle zájmu prodiskutována na nedělním dopoledním semináři (6. 10. 2013). Výhodou pro jejich případný nácvik je dodání nálechu skladby. V tomto čísle časopisu můžete v notových přílohách nalézt aranžmá skladby Flat Fleet Floogie od Petra Wajsara, která zvítězila na loňském ročníku soutěže AURA.





CHOREA ACADEMICA ve Švýcarsku

JIŘÍ HOLUBEC

C

Pěvecký sbor ústecké univerzity Chorea academica absolvoval v týdnu před Velikonoce na pozvání agentury *Association des concerts de Savigny* a ředitele hudební školy v Savigny pana Josefa Rychteckého koncertní zájezd do Švýcarska. Sbor vystoupil na třech koncertech ve městech Montreux, Forel a Chexbres.

b

V Montreux provedl spolu s místním smíšeným pěveckým sborem *Arc lemanique* pašije německého skladatele Heinricha Schutze. Koncert se konal před zcela zaplněným auditoriem německého protestantského kostela v Montreux dopoledne na Velký pátek. Přestože koncertu předcházela pouze jediná společná zkouška, spojené pěvecké sbory za řízení dirigenta André Jacquera zvládly náročné pašijové polyfonní sborové části zpívané a capella s obdivuhodnou jistotou. Další koncert, tentokrát celovečerní, se konal ve městě Forel. Sbor Chorea academica přednesl za řízení Jiřího Holubce náročný program složený ze skladeb mnoha stylových období. Úvodní část koncertu byla věnována duchovní hudbě. Zazněla díla Johanna Sebastian Bacha, Zdeňka Lukáše, Josefa Říhy, Alfréda Schnitkeho a Ariela Ramireze. Další část vystoupení byla zaměřena na operní tvorbu. Chorea academica přednesla úvodní sbor z opery Bedřicha Smetany *Prodaná nevěsta* *Proč bychom se netěšili* a pak následovala sólová vystoupení Dagmar Zelenkové a Barbory Kadlčíkové. Zpěvačky přednesly za doprovodu Václava Krahulíka árie z oper Jacques Offenbacha, Richarda Strausse, Charlese Gounoda a Giacoma Pucciniho. Obě sklídily zasloužené ovace. Sbor navázal na jejich vystoupení Dvořákovou operou *Rusalka*, ze které přednesl

svatební sbor *Květiny bílé po cestě* z druhého dějství. V něm se jako sólista představil Petr Zeman. Poslední část koncertu byla věnována současné světové hudbě a také úpravám lidových a populárních písní. Po Lukášově sboru *Dohráno a dozpíváno*, ve kterém zazpívala sólo Jana Honců, následovaly skladby Bohuslava Martinů a Ernsta Tocha. V závěru sbor posluchače potěšil Hánovou výborně napsanou úpravu písně *Na tom bošileckém mostku* a koncert zakončila píseň tamního skladatele Cecila Bollera *Te voici, vigneron*. Téměř devadesátiminutový koncert uzavřel přídavek, ve kterém auditorium uchvátil brilantní výkon klavíristy Václava Krahulíka. Výkon všech účinkujících byl odměněn bouřlivým potleskem. Nutno dodat, že z šestnácti skladeb, které Chorea academica na koncertě přednesla, zaznělo osm v jejím podání poprvé.

Poslednímu koncertu švýcarského turné, který uspořádalo vinařské město Chexbres, ležící na břehu Ženevského jezera, předcházela protestantská mše, při které sbor zazpíval několik kratších sborových skladeb. Samotný koncert byl opět složen ze skladeb různých žánrů a slohových období, podílely se na něm i obě sólistky, D. Zelenková a B. Kadlčíková, a samozřejmě i V. Krahulík jako klavírista.

Zájezd sboru měl ovšem nejen koncertní, ale i společenský program. Po každém koncertě se konala recepcce, při které si sboristé i sólisté vyměňovali zkušenosti se členy švýcarského sboru a s organizátory celé akce. A podobně jako posluchače všech tří koncertů uchvátily výkony účinkujících, nadchla sboristy, sólisty, klavíristu, sbormistra i další účastníky zájezdu (zbyl už jen Jan Prchal)

kvalitní bílá vína z produkce vyhlášené švýcarské vinařské oblasti Lavaux.

I z tohoto důvodu je možné považovat zájezd za úspěšný. Poděkování patří všem,

kteří se podíleli na organizaci sborového turné, a také těm, kteří pomohli zajistit sboru finance na cestu. Bez nich by se zájezd nemohl uskutečnit.

XI. mezinárodní sympozium o sborovém zpěvu – Cantus choralis 2013 – 14.–16. 10. 2013



VLADIMÍR KUŽELKA

Ročník 2013 bude mít hlavní nosné téma: **„Amatérský sborový zpěv dospělých v regionech“**. Jedná se o pěvecké sbory, které působí při kulturních střediscích a kulturních zařízeních měst, obcí a dalších institucí. Bude se jednat o zmapování současného stavu těchto sborů, organizaci sborového života, personální obsazení sboru, vedení sboru, pedagogicko-psychologické problémy práce se sborem, umělecké aktivity, metodiku nácviku sborových skladeb, hlasovou výchovu, volbu sborové literatury, účast na sborových festivalech a soutěžích, mezinárodní spolupráci atp.

Dalším tématem bude: **„Významná výročí v oblasti sborového zpěvu v akademickém roce 2013 – 2014“** (skladatelé – např. Pavel Bořkovec, Petr Eben, Leoš Janáček, Miloslav Kabeláč, Jan Klusák, Bohuslav Martinů, Vítězslav Novák, Klement Slavický, Antonín Tučapský, atp., pěvecké sbory a sbormistři).

Součástí sympozia bude i tzv. workshop, který bude zaměřen na praktické dovednosti ve sborovém zpěvu (hlasová výchova, nácvik sborových skladeb z oblasti populární hudby) a seznámení s nácvikem skladby „Otčenáš“ Leoše Janáčka.

Součástí sympozia bude i koncert pěveckých sborů z regionu (Děčínský pěvecký sbor – Děčín, Pěvecké sdružení litoměřických učitelů – Litoměřice, Fojtův komorní sbor – Roudnice, Ústecký pěvecký sbor Ústí nad Labem, Chlumecký pěvecký sbor, Komorní smíšený sbor VENTILKY Jirkov) a pěveckých sborů katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně Ústí nad Labem. **Tyto sbory nastudují skladbu Leoše Janáčka „Otčenáš“, která zazní za řízení prof. PhDr. Josefa Říhy na závěr jeho aktivní pedagogické a sbormistrovské činnosti.**





Antologie uměleckých směrů a skupin

DOBRAVA MOLDANOVÁ

C

V rámci Operačního programu Vzdělávání pro konkurenceschopnost, Vzdělávání k multikulturalitě, kompatibilitě a adaptabilitě vznikla v roce 2012 na Pedagogické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem multimediální **Antologie uměleckých směrů a skupin**, primárně určená vysokoškolským studentům bohemistiky, ale užitečná i pro studenty dalších uměleckých oborů i učitelům a studentům středních škol i široké veřejnosti, zabývající se o umělecké dění od 90. let 19. století do třetiny století 20.

9

Na projektu spolupracovali členové katedry bohemistiky (prof. Dobrava Moldanová, Mgr. Kateřina Kováčová), která byla garantem programu, hudební výchovy (Dr. Lenka Přibyllová) a katedry výtvarné kultury (doc. Kateřina Dytrtová). Pokusili se ukázat ve třech simultánně koncipovaných proudech styčné body literatury, výtvarného umění a hudby. Zatímco v případě literatury se tvůrci antologie soustředili na český literární kontext a odkazy k dalším evropským literaturám jsou pouze tam, kde ovlivnění bylo výrazné a nepochybné, části věnované výtvarnému umění a hudbě se pohybovaly v evropském (eventuelně světovém) kontextu. Jazyková bariéra, která ostře vymezuje hranice mezi domácí a zahraničními literaturami, zde nehrála roli: jazyk výtvarného umění i hudby je mezinárodní.

9

Koncepce Antologie vznikla na katedře bohemistiky, odtud její „českostředný“ pohled. Nepouštěla se do problematiky jinojazyčných literatur, i proto, že nepovažovala za vhodné pracovat s překlady (překlad je vždy jen odlesk originálu) a netroufla si uvádět francouzské, německé, anglické, ruské,

skandinávské a jiné originály. Jisté uzavření do českého prostoru je pak důsledkem tohoto rozhodnutí.

I když se ukázalo, že váha problémů, které řešily jednotlivé druhy umění, je různá, to, co bylo pro jeden druh umění klíčové, nebylo stejně významné v ostatních, struktura celé antologie je shodná: Páteří je „studijní text“, obsahující odkazy na konkrétní umělecká díla.

Výklad je co možná stručný a hutný, směřuje k instrukci, jak teoretické promítnout do konkrétního díla: to je voleno tak, aby dobře reprezentovalo specifickou poetiku spjatou s daným uměleckým směrem či charakterizovalo svého tvůrce. Je celkem běžné, že různé literární antologie zahrnují jako ilustrační doprovod výtvarná díla, podobně pracují historici umění s literárními texty. V tomto případě nešlo o ilustraci literárních textů výtvarnými díly a naopak, ale o paralelní výklad proudů a směrů, které vytvářely kulturní kontext dané doby, kdy se rodilo moderní umění a docházelo k zásadní proměně kulturních paradigmat v Evropě stejně jako u nás.

Zatímco vazba literatury a výtvarného umění bývá tradičně zmiňována, dějiny moderní hudby nebývají tak úzce spojovány s uměleckým vývojem ostatních druhů umění. Pokus právě toto zapojit do výkladu sledujícího vývoj kulturní scény Evropy na začátku 20. století je nechceme-li říci novátorský, tedy alespoň hodný pozornosti. Pasáže věnované evropské a české hudbě jsou v mnohém pro neodborníky překvapivé. Ukazují a dokládají, že problémy, které hudební skladatelé řešili ve svém jazyce a svými specifickými prostředky, jsou v jistém smyslu stejné nebo

alespoň stejnosměrné, jako problémy, které řešily vizuální obory či literární. Je zřejmé, že vývoj literatury, hudby i výtvarného umění probíhal sice inspirován stejnými myšlenkovými proudy, akcenty však byly různé.

V případě české literatury se sice ve sledovaném období už neprojevuje tak výrazně její „zpoždění“ za literaturami velkých evropských národů, které ji pronásledovalo celé 19. století, ani její těsná vazba na program národní emancipace, přesto konfrontace s děním ve výtvarné a hudební Evropě naznačuje její stále ještě příliš těsné sepětí s lokálními problémy národa teprve překonávajícího komplexy malosti. V tom smyslu konfrontace s pasážemi o vizuálních oborech a o moderní hudbě je jakýmsi zrcadlem, implikujícím plastičtější pohled

na dění v české literatuře, klade otázku hodnot, původnosti a specifčnosti českého přínosu. Díky technickým možnostem Antologie neobsahuje obvyklé ukázky, ale pracuje s rozsáhlejšími celky. Nabízí díla celkem dostupná, ale i ta, o kterých se sice všude učí, ale v úplnosti nejsou většinou dostupná. V tom je Antologie i praktickou příručkou, která je uvede snadno a snad i příjemně do světa moderního umění, pomůže ke snadnější orientaci. Lze ji najít na internetové adrese <http://comenius3.rentel.cz/names.nsf?Login>. Vstupní heslo je následující: login: acom3,acom3. Omezený počet CD s nahrávkou Antologie si lze vyžádat na katedře bohemistiky či v edičním středisku Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem.



Komorní sbor NONA PF UJEP oslavil 10 let své činnosti několika zajímavými projekty

LUBOŠ HÁNA

C

Za deset let, které uplynuly od založení NONY, měl sbor několik podob. Zprvu působil po dobu čtyř let jako sbor smíšený, který čítal téměř šest desítek zpěváků. Následně se transformoval ve sbor mužský (jediný akademický mužský sbor v ČR), aby se před třemi lety stal opět sborem smíšeným a mužský sbor se scházel pouze při zvláštních příležitostech. Tou byl bez pochyb koncert u příležitosti desátých narozenin sboru, který se konal v ústeckém Národním domě a na který spolu s bývalými členy sboru dorazili také vzácní hudební hosté.

Krom sesterského sboru doc. Kuželky, což je poměrně příhodné označení pro Dívčí komorní sbor UJEP, přijal pozvání také světově uznávaný jazzový pianista a skladatel Karel Růžička. Ten s NONOu již delší dobu spolupracuje, a tak kromě svého sólového klavírního vystoupení mohl společně se sborem provést část ze své Celebration Jazz Mass, a také další sborové skladby. V závěrečné písni Oh, Happy Day, kterou si se sborem zazpíval další host večera, zpěvák Pavel Houfek, předvedl Karel Růžička, že je skvělý multiinstrumentalista a píseň doprovodil na vibrafon. Růžička měl ale na koncertě NONY ještě další milou povinnost, a to pokřtít nové CD, které sbor natočil letos v dubnu v Českém rozhlasu Ústí nad Labem a které obsahuje jedenáct skladeb z jeho aktuálního repertoáru.

Ten mohli v poslední době ocenit nejen posluchači v Čechách, ale i hudbymilovní obyvatelé ruských měst Vladimír a Murom, stejně jako studenti tamní univerzity. NONA

totiž přijala pozvání Institutu umění Vladimírské univerzity a na konci května podnikla spolu s vedením Pedagogické fakulty UJEP koncertní zájezd do Ruska. Sbor měl možnost uskutečnit koncert v sále filharmonie města Vladimír, zazpívat si před pěti sty studenty Vladimírské státní univerzity v Muromu a zúčastnit se mezinárodní pěvecké soutěže „Zvjozdnyje Vrata“ v kategorii ansámblů. Zde sbor získal zlatý pohár a stal se laureátem soutěže. Cenná umístění získali v kategorii Pop – jazz vocal (sólo) také členové sboru Vendula Mikolášková – 2. místo a Jakub Houdek – 3. místo. Ten byl také pozván na další pěveckou soutěž, která se bude konat v Moskvě.

Ač by se mohlo zdát, že si sbor po tomto pěveckém maratonu již zaslouží poklidné zkouškové období a léto, opak je pravdou. NONA se v současné době usilovně připravuje na velký česko – německý projekt na jehož partnerství se podílí také UJEP a který nese název LETNÍ FILHARMONIE“, v rámci kterého zpěváci nastudují spolu s orchestrem sestaveným z hráčů různých zemí vybraná díla světové klasiky. Ta pak zazní 16., 17. a 18. července na koncertech v Chomutově, Chemnitz a Drážďanech.

9

Celostátní soutěž studentů pedagogických fakult ČR v oboru sbormistrovství

VLADIMÍR KUŽELKA



Na Pedagogickou fakultu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem se ve dnech 19. a 20. listopadu 2012 sjeli studenti a vyučující v oboru sbormistrovství na 3. celostátní sbormistrovskou soutěž, kterou pořádala katedra hudební výchovy.

Navázali jsme tak na první dva ročníky, které organizovala katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Na 2. ročníku naši fakultu úspěšně reprezentovaly dvě studentky (Anna Prokopiusová a Kristýna Přívarová za klavírní korepetice Jany Honců). Kristýna Přívarová obsadila 1. místo a měla tak možnost účinkovat na koncertu vítězů s pěveckým sborem Piccolo coro Praha.

Studenti bakalářských a magisterských studijních programů prošli prvním kolem na příslušných katedrách. Jejich výkony je nominovaly do celostátního kola, které proběhlo 19. listopadu na ústecké pedagogické fakultě. Soutěžící dirigovali skladby dle vlastního výběru nacvičené s klavírní korepeticí. V rámci tohoto soutěžního kola byla určena i povinná skladba „Pater mi“ (z cyklu Pět velikonočních motet) Antonína Tučapského. Odborná porota ve složení prof. Stanislav Pecháček, předseda, a členové prof. Jiří Holubec, PhDr. Luboš Hána a doc. Vladimír Kuželka hodnotila výkony z hlediska technické srozumitelnosti, hudební přesvědčivosti a estetické adekvátnosti.

Na základě těchto kritérií vybrala 6 soutěžících, kteří postoupili do finálového třetího kola. To se uskutečnilo 20. listopadu a soutěžící v něm dirigovali kromě klavíristy také

dívčí komorní sbor a to druhou povinnou skladbu „Piešň“ – Klaudie Pasternak. Dva nejúspěšnější soutěžící pak dirigovali Dívčí komorní sbor PF UJEP a smíšený sbor Ventilly na slavnostním koncertu, který se uskutečnil 20. listopadu v 18:00 hod. v „Císařském sále“ Muzea města Ústí nad Labem.

Umístění:

1. místo – Petra Kaucká (PF UJEP Ústí n. L.)
 2. místo – Iva Glaserová (PF UK Praha)
 3. místo – Jiří Grüner (PF UJEP Ústí n. L.)
- Porota udělila i zvláštní cenu PhDr. Leoně Salákové (PF UK Praha) za klavírní korepetici.

Sbormistrovská soutěž se konala za finanční podpory Magistrátu města Ústí nad Labem a Krajského úřadu Ústeckého kraje.



Příspěvky se dodávají v elektronické podobě na adresu

luboshana@seznam.cz.

Notové materiály v programu Sibelius 7 nebo nižších verzích.

Periodikum AURA MUSICA vychází dvakrát ročně, vědecké studie k recenzování a otištění, stejně jako notové přílohy, jsou přijímány průběžně.

Požadavky na studie:

Příspěvky by měly být reprezentativní texty na nosná témata základního a aplikovaného výzkumu v oblasti hudební teorie, hudební pedagogiky a sborového umění.

Jsou přijímány v rozsahu 7 normostran textu (13 600 znaků) včetně poznámkového aparátu (notové přílohy, obrázky apod. zvlášť). Texty mohou být česky, slovensky nebo anglicky, anotace a klíčová slova budou uvedena v češtině a angličtině.

Rukopisy jsou posuzovány dvěma recenzenty.

Autoři přikládají svůj stručný životopis v rozsahu 5–10 řádků.

Uzávěrka pro zaslání příspěvků a studií do třetího čísla je 15. září 2013.

UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V ÚSTÍ NAD LABEM
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

VÁS SRDEČNĚ ZVE NA

"CANTUS CHORALIS 2013"

MEZINÁRODNÍ SYMPOZIUM O SBOROVÉM ZPĚVU

14. 10. 2013–16. 10. 2013

XI. ročník „Cantus choralis 2013“ bude zaměřen na:
„Amatérský sborový zpěv dospělých v regionech.“
„Významná výročí v oblasti sborového zpěvu v akademickém roce 2013–2014.“
Součástí symposia bude workshop, se zaměřením na praktické dovednosti ve sborovém zpěvu (hlasová výchova, nácvik sborových skladeb z oblasti populární hudby) a nácvikem skladby „Otčenáš“ Leoše Janáčka.

PF



UJEP



2/2012

NOTOVÉ PŘÍLOHY



aura musica

POCHOD LOUSKÁČEK

Metodické poznámky

Úprava Pochodu z baletu Louskáček je určena pro instrumentální soubory na 2. stupni ZŠ (školní soubory na školách s rozšířenou Hv), pro studenty nižšího i vyššího gymnázia i pro žáky ZUŠ. Aranžmá je psáno pro čtyři melodické hlasy, klavír a bicí nástroje.

V hlase prvním najdeme melodii, ta je v některých pasážích kvůli harmonickému vyznění uvedena ve dvojhlasu. První hlas je možné realizovat na zobcovou flétnu (zejména v části A), příčnou flétnu, keyboardy, housle. Druhý hlas doplňuje harmonii hlasu prvního. Tento hlas mohou hrát zobcové flétny, housle, keyboardy. Třetí hlas je určen pro nástroje v ladění B (klarinet, trubka, sopránsaxofon, tenorsaxofon). Basová linka je uvedena v hlase čtvrtém, může být hrána na keyboard, violoncello, baskytaru, kontrabas. Klavírní part je především nositelem harmonie a rytmu.

Tři linky bicích nástrojů jsou určeny především pro dřívka (horní part), tamburinu (prostřední part) a buben, je však možné dle možností a fantazie hráčů či učitele přidat nástroje další (činel, prstové činely apod.). Úprava je doplněna akordickými značkami (jen v části A, v části B kytara nehraje), které jsou určeny pro kytaru.

Podle možností není problém interpretovat úpravu i s vynecháním některých hlasů. Aranžmá může hrát třeba jen klavír, 1. hlas a výběr z bicích nástrojů.

Prof. Dr. Jiří Holubec, Ph.D. vystudoval obor učitelství hudební výchovy na Pedagogické fakultě v Ústí nad Labem, kde působí od roku 1983. Postgraduální a doktorské studium hudební teorie absolvoval na Hudební fakultě AMU v Praze. Pedagogicky působil například na Freie Waldorfschule v Mannheimu, na Konzervatoři v Teplicích, na Pedagogické fakultě UK v Praze. Je sbormistrem univerzitního pěveckého sboru Chorea academica a Děčínského pěveckého sboru. V současné době je místopředsedou Společnosti pro hudební výchovu České republiky.

Pochod

Louškáček

Petr Iljič Čajkovskij

Tempo di marcia vivo

[A]

1 *p* 3 *mf* *p* *cresc.*

2 *p* 3 *mf*

3 *p* 3 *mf* pizz.

4 *p* 3 *mf* G Em Hm G Em G Em Hm G Em Am D G C Am H' Em

5 *p* 3 *mf*

6 *p* 3 *mf* *pp*



8 *ff* *p* 3 *mf* *p* *cresc.* al CODA

2 *ff* *p* 3 *mf*

3 *p* 3 *mf*

4 *ff* *p* 3 *mf* arco pizz.

5 *ff* *p* 3 *mf* G Em Hm G Em G Em Hm G Em Am D G Hm Em

6 *ff* *p* 3 *mf*

7 *ff* *p* 3 *mf*

15

B

1 *ff* *mf* 3 *p*

2 *ff* *mf* 3

3 *mf* 3

4 *ff* *mf* 3 *arco* *pizz* *p*

Am D Hm Em

ff *ff* *p*

ff *mf* 3

ff *ff* *mf* 3

21

D.C. al CODA

1 *mf* 3 *f* *ff*

2 *mf* 3 *ff*

3 *mf* 3 *ff*

4 *arco* *mf* 3 *f* *ff*

mf 3 *f* *D* *D7*

ff *ff* *ff*

Am D G D G

ff *ff* *ff*

BLIND ANGEL

Píseň **Blind Angel** pochází z autorské dílny německého tria **Cristin Claas** (Cristin Claas – zpěv, Christoph Reuter – piano, Stephan Bormann – kytara). Píseň je ve volném tempu a má snový až téměř kontemplativní charakter. Ten je ve sborové úpravě ztvárněn pomocí zahuštěných akordů s vícehlasou fakturou (místy až devítihlasou). Metrum je pravidelné a jeho dodržení je zapotřebí především ve střední části, kde jednotlivé hlasy nastupují postupně (konsekutivní způsob). Některé části (např. takt 65 a dále) mohou být dle uvážení zpívány sólově nebo skupinově. Ženský trojhlas (části D a F) vytvářející imitaci hlavní melodické linky, může být zpíván pouze malou skupinkou zpěvaček. Citlivý klavírní doprovod je ad libitum. Uvedeny jsou pouze akordické značky.

PhDr. Luboš Hána, Ph.D. (*1973)

Narozen v Jirkově, studoval na PF v Ústí nad Labem obory HV-AJ, poté HV a sbormistrovství. Od roku 2002 vyučuje tamtéž různé praktické i teoretické disciplíny (metodiku sborového nácviku, sluchovou analýzu, hudební nauku atd.). Je sbormistrem Komorního smíšeného sboru VENTILKY, na PF UJEP vede sbor NONA a se svou manželkou sbor COMODO na chomutovském gymnáziu. Je uměleckým ředitelem sborového festivalu Jirkovský Písňovar.

Kontakt: luboshana@seznam.cz

Web: www.ventilkyjirkov.cz, www.jirkovskypisnovar.cz

Blind Angel

♩ = 90

Voice

SOBRANO

ALTO

TENOR

BASS

As Bmi/As As Bmi/As As Bmi/As Fes

An emp-ty stage an o-pen sky a-no-ther page...

8

A *mp*

is pas-sing by hm A hund-red smiles a wave of air

mp

A hund-red smiles a wave of air

mp

A hund-red smiles a wave of air

A^b Bm7/A^b A^b Bm7/A^b A^b Bm7/A^b

15

B

and for a while I am a-ware You don't need eyes

and for a while I am a-ware You don't need eyes

and for a while I am a-ware You don't need eyes

Fes A^b Bm7/A^b A^b Bm7/A^b A^b/G^b You don't need eyes

You don't need eyes

22

to know my face You turmy lies in-to dis-tant place

to know my face You turmy lies in-to dis-tant place

to know my face face You turmy lies in-to dis-tant place place

to know my face You turmy lies in-to dis-tant place

to know my face face You turmy lies in-to dis-tant place place

29

C
mf

Aspatient as a drop of rain You hug your self and me

mf ff

Aspatient as a drop of rain You hug your self and me

mf ff

Aspatient as a drop of rain You hug your self and me

A^b B^bm7/A^b A^b B^bm7/A^b dû A^b B^bm7/A^b you hug me D^am7 -

mf

37

D

mp *p* *f*

a- dm dm You don't need eyes know

mp *p* *f*

a- dm dm You don't need eyes to know

mp *p* *f*

a- dm dm You don't need eyes to know

mp *p* *f*

gain dm dm You don't need eyes to know

A^b $B^b m^7/A^b$ A^b $B^b m^7/A^b$ A^b/G^b Fm^7

dm dm You don't need eyes to know

43

my face_ know_ my face_ You turn my lies_ in-to dis-tant place_

my face_ You turn my lies_ in-to dis-tant place_

my face_ face You turn my lies_ in-to dis-tant place_ place

my face_ You turn my lies_ in-to dis-tant place_

my face_ face You turn my lies_ in-to dis-tant place_ place

Chords: $Ebm7$, $A7/Gb$, $Fm7$

48

E

pá já lí vá já lí tlak vá m le vi tám pá já lí vá já lí tlak lí vá

pá já tlak lí vá pá já tlak lí vá já

pá já tlak já pá já tlak já

pá já tlak pá pá já tlak pá

Chords: A^b , $D^b(add\ 9)/F$

53

F

pá já lí vá já lí tlak vá m le vi tám pá já lí vá já lí tlak You don't need eyes

pá já tlak lí vá pá já tlak You don't need eyes

pá já tlak já pá já tlak You don't need eyes

pá já tlak pá pá já tlak You don't need eyes

Chords: A^b , $D^b(add\ 9)/F$

58

know my face know my face You turn my lies in-to

to know my face You turn my lies in-to

to know my face face You turn my lies in-to

to know my face You turn my lies in-to

to know my face face You turn my lies in-to

63

dis-tant place bli - nd an - gel bli - nd an - gel

dis-tant place bli - nd an - gel

dis-tant place place bli - nd an - gel

dis-tant place bli - nd an - gel

dis-tant place place bli - nd an - gel

$A^\flat$ $B^\flat m/A^\flat$ $A^\flat$ $D^\flat \Delta$

73

Smile on me Yea smile on me rit.

bli - nd an - gel bli - nd an - mm dm

bli - nd an - gel bli - nd an - mm dm

bli - nd an - gel bli - nd an - mm dm

bli - nd an - gel bli - nd an - mm dm

NA OSICE LISTÍ VADNE

Moravská lidová píseň ve čtyřhlasé úpravě pro dětský nebo ženský sbor a cappella. Skladba byla napsána pro litoměřický dívčí sbor Puellae cantantes a získala zvláštní ocenění na festivalu Zahrada písni v Praze v roce 2011. Je vhodná spíše pro vyspělejší sbor, při provedení je důležitá srozumitelnost, čistota a výstavba a vzájemná provázanost frází.

MgA. Roman Pallas (*1978)

Narozen v Litoměřicích, studoval na teplické konzervatoři hru na klavír a skladbu (1993 – 1999) a na AMU v Praze skladbu u prof. Ivany Loudové (1999 – 2004). Působí jako sbormistr litoměřického dívčího sboru Puellae cantantes, vyučuje hudební teorii a skladbu na Konzervatoři v Teplicích, hru na klavír na ZUŠ v Litoměřicích a je doktorandem KHV UJEP v Ústí nad Labem.

Kontakt: roman.pallas99@gmail.com

Web: www.musica.cz/skladatele/pallas-roman.html, www.puellae.cz

Na osice listí vadne

lidová z Moravy (Sušil, 678)
upravil Roman Pallas

$\text{♩} = 52$

mp

Soprán 1

A

Na o - si - ce, na o - si - ce

Soprán 2

A

a a

Alt 1

A

a

Alt 2

A

a a

9

mf

li - stí vad - ne, na o - si - ce li - stí vad - ne, až u - vad - ne, do - lůspad - ne. Na o - si -

mf

na o - si - ce li - stí vad - ne, až u - vad - ne, do - lůspad - ne. Na o -

a a

a a

a a

17

ce, na o-si-ce li-stí vad - ne, na o-si-ce li-stí vad - ne, až u-vad - ne, do-lů spad-

si - ce, na o - si-ce li-stí vad - ne, a a

mf Na o-si - ce vad - ne, na o-si-ce li-stí vad - ne, až u-vad - ne, do-lů spad

mf Na o-si - ce, na o-si-ce li - stí vad -

25

ne. Ta-ké-li já, ta-ké-li já tak u-vad - nu, ta-ké-li já tak u-vad - nu,

mp a a ta-ké-li já tak u-vad - nu,

mp ne. A a a

mp ne. A a a

34

f až u - vad - nu, do - lů spad - nu? *p* *poco rit.* U

f až u - vad - nu, do - lů spad - nu? *p* *poco rit.* U

f až u - vad - nu, do - lů spad - nu? *p* *poco rit.* U

f až u - vad - nu, do - lů spad - nu? *p* *poco rit.* U

FLAT FEET FLOOGIE

Skladba budiž prováděna v citění jazzovém, psané rovné osminy se proto rovnají spíše triolové hodnotě čtvrtka – osmina /tá-da dá-da/. V rychlejších tempech se však tohoto efektu dosáhneme raději prodloužením délky první osminy a zkrácením osminy druhé. Beatbox jest naznačen sporadicky pouze v úvodních taktech jednotlivých ploch, zapsané slabiky berte jako vodící nit k vynalezení nejlepšího osobního způsobu interpretace. Skladba se v případě potřeby dá transponovat až o tón výš. V případě nesrovnalostí držte se nahrávky, vznikla totiž, jak si každý dovtípí, později nežli noty, jsou v ní proto zaneseny interpretační nuance, které pouze několikerým přehráváním na pódiu a před opravdovými diváky možno naléztí jest. Nahrávka skladby je na webu www.skety.cz v sekci Hudba.

Aranžmá Petra Wajsara zvítězilo v roce 2012 v aranžérské soutěži sborového festivalu Jirkovský Písnovar. (poznámka redakce)

Petr Wajsar /1978/ je hudební skladatel pohybující se na pomezí mezi orchestrální koncertní hudbou a jazzem. Mezi jeho stálé objednavatele patří kromě Karla Dohnala i komorní orchestr Berg, smyčcové kvarteto Epoque nebo komorní orchestr Pavla Haase. Kromě hudební skladby se zabývá aranžováním, hudbou pro divadlo a film. Je skladatelem a frontmanem skupiny HI-FI /MIDI kytara, zpěv/, zpívá a aranžuje v jazzovém vokálním a-capella sextetu Skety. Kromě několika dalších ocenění je držitelem letošní ceny veřejnosti i ceny poroty ve skladatelské soutěži Nuberg 2013.

Flat Feet Floogie

Bulee "Slim" Gaillard
Leroy "Slam" Stewart
arr. Petr Wajsar
www.wajsar.cz
www.skety.cz

Soprano 1
The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy Floy day,
Soprano 2
The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy Floy day,
Alto 1
The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy Floy day,
Alto 2
The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy Floy day,
Tenor
Now the name of this song is the flat feet floogie The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie The
Tundhundun dzun smile

S 1
floy day, floy day, floy day When you're low down, don't know what to do, hoe - down Here's the on-ly dance for you The
S 2
floy day, floy day, floy day When you're low down, don't know what to do, hoe - down Here's the on-ly dance for you The
A 1
floy day, floy day, floy day When you're low down, don't know what to do, hoe - down Here's the on-ly dance for you The
A 2
floy day, floy day, floy day When you're low down, don't know what to do, hoe - down Here's the on-ly dance for you The
T
flat the flat The flat feet floogie When you're feeling low down, And don't know what to do, Have your-self a hoe-down Here's the on-ly dance for you
10

S 1
flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy Floy day, floy day, floy day, floy day
S 2
flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy Floy day, floy day, floy day, floy day
A 1
flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy Floy day, floy day, floy day, floy day
A 2
flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy Floy day, floy day, floy day, floy day
T
flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie with the floy floy The flat feet floogie The flat The flat The flat feet floogie
20

28

S 1 Tá dap tá____dap ta-dap

S 2 Tá dap tá____dap ta-dap

A 1 Tá dap tá____dap ta-dap

A 2 Tá dap tá____dap ta-dap

T 8 its a flat feet floo-gie its a flat its a flat feet floo-gie the flat feet floo-gie with the floythe flat feet floo-gie with the floy floo-gie with the with the floy wi wi wi wi

28 *beatbox*

37

S 1 Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____

S 2 Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____

A 1 Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____

A 2 Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____

T 8 wi with the with the with the flat with the flat fee fee fee fee floo-gie flat feet floo-gie the flat the flat the flat feet floo-gie with the floy floo-gie with the floy its a flat its a flat

37

45

S 1 ____dap ta-dap tap tá dá ba dá ba dá bap When you're fee-ling low down, And don't know what to do, Have your-self a

S 2 ____dap ta-dap tap tá dá ba dá ba dá bap When you're fee-ling low down, And don't know what to do, Have your-self a

A 1 ____dap ta-dap tap tá dá ba dá ba dá bap When you're fee-ling low down, And don't know what to do, Have your-self a

A 2 ____dap ta-dap tap tá dá ba dá ba dá bap When you're fee-ling low down, And don't know what to do, Have your-self a

T 8 feet floo-gie with the floy wi with the with the wi with the with the wi with the with the floy

45 *swingsy*

Tun - dzun tun - dzun *simile*

53

S1 hoe-down Here's the on-ly dance for you na flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie with the floy floy Floy doy,

S2 hoe - down Here's the on-ly dance for you na flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie with the floy floy Floy doy,

A1 hoe - down Here's the on-ly dance for you na flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie with the floy floy Floy doy,

A2 hoe - down Here's the on-ly dance for you na flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie with the floy floy Floy doy,

T *jen podruhe*
The flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie with the floy floy The flat feet floo-gie The

53

62

S1 floy doy, floy doy, floy doy Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap tap tá dá ba dá ba dá dap

S2 floy doy, floy doy, floy doy

A1 floy doy, floy doy, floy doy

A2 floy doy, floy doy, floy doy aaa_____

T *beatbox*
flat The flat The flat feet floo-gie aaa_____

62 *smile*
Pò-dzù - kch pù c pù kch pù_____

72

S1 Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap tap tá dá-ba-da-dap tá dá-ba-dá-ba Tap tá dap tá dap

S2 Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap Tá dap tá____dap ta-dap tap tá dá-ba-da tap tá dap tá dap

A1 Tá dap tá

A2 Tá dap tá____dap ta-dap

T

72

82

S 1 Tap tá dap tá dap Tap tá dap tá dap Tap tá dap tá dap Tap tá dap tá dap Tap tá dap

S 2 tap tá dap tá dap tap tá dap tá dap tap tá dap tá dap tap tá dap tá dap tap tá dap

A 1 _dap ta-dap Tá dap tá _dap ta-dap Tá dap tá _dap ta-dap tap tá dá-ba-dá ba dá dap Tá dap tá _dap ta-dap

A 2 Tá dap tá _dap ta-dap Tá dap tá _dap ta-dap tap tá dá-ba-dá ba dá dap Tá dap tá _dap ta-dap Tá dap tá _

T

82

91

S 1 tá dap Tap tá dap tá dap tá dá-ba-dá ba dá dap flat feet floo-gie with the floy floy

S 2 tá dap tap tá dap tá dap tá dá-ba-dá ba dá dap flat feet floo-gie with the floy floy

A 1 Tá dap tá _dap ta-dap Tá dap tá _dap ta-dap tap dá dap flat feet floo-gie with the floy floy

A 2 _dap ta-dap Tá dap tá _dap ta-dap tap tá da-ba-da _ dá dap flat feet floo-gie with the floy floy

T

91

now the name of this song was a flat feet floo-gie cs

pam pam pá ba pá ba

